

*POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY*

2012



*POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY*

SEKCJA MUZYKOLOGÓW
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH
2012

ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY 2012, TOM X

KOMITET REDAKCYJNY – EDITORIAL BOARD

dr hab. J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, prof. UMFC — red. naczelna
dr hab. PAWEŁ GANCARCZYK, prof. Instytutu Sztuki PAN
doc. dr AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, Instytut Muzykologii UW
dr hab. IWONA LINDSTEDT, Instytut Muzykologii UW

KONSULTANCI – CONSULTANTS

prof. dr hab. ZOFIA HELMAN, IM UW; prof. dr MIHÁLY ITTZÉS, UM F. Liszt
Budapest; prof. dr hab. MIROSLAW PERZ, IM UW; prof. dr hab. IRENA
PONIATOWSKA, IM UW; prof. dr IAN RUMBOLD, Bangor University; prof. dr ADRIAN
THOMAS, Cardiff University; prof. ph dr HANA URBANCOVÁ, SAV Bratislava;
prof. dr hab. RYSZARD DANIEL GOLIANEK, IM UAM; prof. dr hab. ELŻBIETA
WITKOWSKA-ZAREMBA, IS PAN; dr hab. ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, prof. UW

RECENZENCI TOMU – REVIEWERS

Prof. dr hab. LUDWIK BIELAWSKI, IS PAN; dr hab. JAGNA DANKOWSKA, prof. UMFC;
dr hab. ALICJA GRONAU, prof. UMFC; prof. dr hab. ALICJA JARZĘBSKA, IM UJ;
doc. ph dr EVA KREKOVIČOVÁ, SAV Bratislava; dr hab. ZBIGNIEW PRZEREMBSKI,
prof. UW; dr hab. Danuta Szlagowska, prof. UMFC; dr hab. RYSZARD
WIECZOREK, prof. UAM; prof. dr hab. SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK, IM UW;
prof. dr hab. BENIAMIN VOGEL, Lund University

REDAKCJA – EDITORIAL OFFICE

ELŻBIETA WOJNOWSKA Biblioteka Narodowa
02-086 Warszawa, Al. Niepodległości 213
Konsultacja translatorska: ZOFIA WEAVER

DRUK – PRINTED BY

BEL Studio Sp. z o.o. tel/fax: 22 665 92 22
Nakład 100 egzemplarzy
Wersja elektroniczna — www.zkp.org.pl

© Sekcja Muzykologów ZKP 2012
00-272 Warszawa, Rynek Starego Miasta 27
tel/fax: 22 831 17 41, e-mail: zkp@zkp.org.pl, koziccy@gmail.com
www.zkp.org.pl

ISSN 1733-9871

SPIS TREŚCI

<i>Od Redakcji</i>	7
<i>From the Editor</i>	9
O dokonaniach źródłoznawczych, dorobku redakcyjnym i działalności muzykologicznej Elżbiety Wojnowskiej. In memoriam <i>Barbara Przybyszewska-Jarmińska</i>	11
Carla Dahlhausa myśli o strukturalnej historii muzyki <i>Zbigniew Skowron</i>	15
Perspektywy polskich badań archeomuzykologicznych <i>Anna Gruszczyńska-Ziółkowska</i>	23
Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022 <i>Magdalena Tomsńska</i>	45
Improwizacja i rytmiczna inegalizacja a zapis muzyczny baroku <i>Magdalena Oliferko</i>	93
Judyta i Holofernes — oratoryjne odpowiedniki bohaterów barokowej opery, Amazonki i Tyrana <i>Anna Ryszka-Komarnicka</i>	113
Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku. Problematyka badawcza <i>Agnieszka Chwiłek</i>	137
Audiowizualność — piąty stan muzyki <i>Jacek Szerszenowicz</i>	149
Biografie muzyków w badaniach etnomuzykologicznych na przykładzie sylwetek wybranych cymbalistów <i>Piotr Dahlig</i>	165
Jazz — terra incognita polskiej muzykologii <i>Rafał Ciesielski</i>	191
<i>Noty o autorach</i>	197

CONTENTS

<i>From the Editor</i>	9
On the source research, editorial and musicological achievements of Elżbieta Wojnowska. In memoriam <i>Barbara Przybyszewska-Jarmińska</i>	11
Carl Dahlhaus on the structural history of music <i>Zbigniew Skowron</i>	15
Perspectives for Polish archaeomusicological research <i>Anna Gruszczyńska-Ziółkowska</i>	23
Gdańsk lute tablature D-B Danzig 4022 <i>Magdalena Tomsńska</i>	45
Improvisation and rhythmical inegalisation in baroque music notation <i>Magdalena Oliferko</i>	93
Judith as Amazon and Holofernes as Tyrant — protagonists of Italian oratorios as equivalents of two types of characters of the baroque opera <i>Anna Ryszka-Komarnicka</i>	113
Polish chamber music in the second half of the nineteenth century. Research issues <i>Agnieszka Chwilek</i>	137
Audio-visuality — the fifth ontological status of music <i>Jacek Szerszenowicz</i>	149
Musicians' biographies in ethnomusicological research. The example of dulcimer players <i>Piotr Dahlig</i>	165
Jazz — terra incognita of Polish musicology <i>Rafał Ciesielski</i>	191
<i>Contributors</i>	197

OD REDAKCJI

Artykuły składające się na niniejszy tom uporządkowane zostały chronologicznie, jednak całość otwiera wspomnienie poświęcone zmarłej 9 marca 2012 roku Elżbiecie Wojnowskiej, znawczyni źródeł muzycznych XVI-XVIII wieku, pełniącej z oddaniem — od wznowienia w 2004 roku „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” — funkcję sekretarza naszej redakcji. Także tekst Zbigniewa Skowrona poświęcony Carla Dahlhausa koncepcji strukturalnej historii muzyki został zamieszczony na początku tomu ze względu na jego znaczenie dla teorii i metodologii naszej dyscypliny. Artykuł Anny Gruszczyńskiej-Ziółkowskiej, czołowej reprezentantki archeomuzykologii i amerykanistyki, tym razem przedstawia bogactwo perspektyw badawczych polskiej archeologii muzycznej. Dyscyplina ta — wykorzystując najnowsze technologie badań — pozwala weryfikować i uzupełniać nie tylko najdawniejsze dzieje muzyki, ale też oddziaływać na współczesną muzykologię. Inspirujące są jej osiągnięcia w zakresie interdyscyplinarności ujęć oraz metodologii, a symulacje komputerowe pozwalają zarówno odtwarzać prawdopodobne kształty dawnych instrumentów, ale także ich brzmienia. Magdalena Tomsieńska, młoda badaczka z Kanady, prezentuje na łamach PRM mało znaną (choć już dostępną w Internecie) gdańską tabulaturę lutniową D-B 4022 z początku XVII wieku. Niezwykle cenna jest charakterystyka jej repertuaru dokonana na tle innych podobnych zbiorów, wraz z wykazem konkordancji pozwalających ukazać obficie reprezentowaną w niej muzykę polską wśród dzieł wielu rozpoznanych z nazwiska twórców angielskich, francuskich, czy włoskich, dotąd anonimowych. Szczególną wartość ma jednak wzorowo opracowany katalog tabulatury. Z kolei artykuł Magdaleny Oliferko z Bazylei przybliża nieczęsto poruszane w naszym piśmiennictwie problemy wykonawstwa muzyki baroku, zwłaszcza francuskiego. Chodzi o zjawisko rytmicznej inegalizacji, będącej jednym z mierników muzykalności i wykształcenia wykonawcy. Także tekst Anny Ryszki-Komarnickiej dotyczy muzyki baroku, konkretnie ewolucji mitologicznych amazonek – fascynujących, łączących cechy kobiece i męskie bohaterek dzieł scenicznych. Zaczęły one

kształtować dramaturgię oper barokowych przenikając z czasem do oratoriów tracących z wolna religijny charakter. Ewolucja ta, zaczęta w średniowieczu pod wpływem chrześcijaństwa, zmieniała nie tylko cechy osobowe tych „protofeministek”, ale też stawiała je wobec nowych wyzwań natury religijno-narodowej i moralnej, łącząc tradycje mityczną, biblijną i nowożytną (czego przykładem była Judyta, ożywiana chętnie — wraz z Holofernelem — przez czołowych librecistów i muzyków zwłaszcza w 2. połowie XVII wieku).

Agnieszka Chwiłek przedstawia treściwy zarys problematyki polskiej muzyki kameralnej 2. połowy XIX wieku. Wykazuje, że nasza kameralistyka jest bogatsza niż sądzono jeszcze w połowie XX wieku, oraz ciekawsza artystycznie i bardziej obiecująca poznawczo. Trzy ostatnie teksty dotyczą muzyki XX wieku. Jacek Szerszenowicz przypomina, że spory jej obszar należy widzieć (dosłownie) jako element większych audiowizualnych całości. Typowa dla naszych czasów różnorodność powiązań brzmienia muzyki i jej oprawy wizualnej zależy od koncepcji dzieła i rodzaju talentu kompozytora, wpływając zarazem na funkcje i sposób oddziaływania tych kompozycji na odbiorców. Z kolei Piotr Dahlig prezentuje — na przykładach wybranych cymbalistów ludowych — problematykę osadzenia ich sztuki (repertuaru i wykonawstwa) w biografiiach indywidualnych oraz w kontekście kultury i dziejów wspólnot, do których owi muzycy należą. Przy okazji przypomina autor dzieje narastania zainteresowań biografiami muzyków. Wreszcie Rafał Ciesielski upomina się o zaniedbaną przez muzykologów muzykę jazzową, podkreślając jej wielorakie walory jako niewykorzystanego obiektu badań muzycznych, socjologicznych, kulturowych, a także edukacyjnych. To ostatnie nabiera szczególnej aktualności dzisiaj, ze względu na przeprowadzaną reformę edukacji muzycznej, której jednym z celów jest dowartościowanie twórczego muzykowania zespołowego, będącego sednem tej muzyki.

Na końcu zamieszczamy wykaz kompozycji Witolda Lutosławskiego dostępnych w PWM, wraz z ceną, poświęconą mu dwutomową biografią autorstwa Danuty Gwizdalanki i Krzysztofa Meyera — jego ucznia. Rok 2013 będzie wszak Rokiem Lutosławskiego.

K. D-K

FROM THE EDITOR

In the main, the articles presented here in the main follow a chronological order, but the volume opens with a tribute to Elżbieta Wojnowska, who died on 9 March 2012. An expert on music sources from the sixteenth to eighteenth centuries, she worked devotedly as the secretary of our editorial office from the day the „Polish Musicological Yearbook” began to be published again in 2004. The text by Zbigniew Skowron, on Carl Dalhaus’s conception of structural history is also placed at the beginning of the volume, in view of its significance for the theoretical and methodological aspects of our discipline. Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, a leading representative of achaeomusicology and American studies, presents in her paper a rich range of research perspectives in the area of Polish musical archaeology. This discipline, using the latest research technologies, allows us to verify and fill in gaps in the most distant history of music, but it also influences contemporary musicology. The achievements of archaeomusicology in terms of interdisciplinary approaches and methodology are truly inspiring, while computer simulations allow us to reconstruct the probable shapes of early instruments, as well as their sound.

Magdalena Tomsieńska, a Canadian researcher, presents a little-known (but accessible on the Internet) lute tablature from Gdańsk dating from the early 17th century, D-B Danzig 4022. Particularly valuable is the description of its repertory, placed in the context of other similar collections, together with a list of concordances which allow us to see Polish music, abundantly represented there, amongst works by many English, French and Italian composers known by name or so far anonymous. Especially significant is the tablature catalogue, a model of editorial work, which takes into account results of the most recent research into lute music sources. The article by Magdalena Oliferko from Basel familiarises us with the problems involved in performing baroque music, particularly French baroque, a subject rarely tackled in our literature. The particular issue involves rhythm inequalisation, one of the measures of the musicality and level of education of the performer. The text by Anna Ryszka-Komarnicka also concerns the

subject of baroque music, specifically, the evolution of the fascinating, mythological amazons, the heroines of stage works who combined female and male characteristics. They began to shape the dramatic nature of baroque operas, eventually permeating into oratorios, which gradually lost their religious character. This evolution, which began in the Middle Ages under the influence of Christianity, changed not only the personal characteristics of these „proto-feminists”, but also confronted them with new challenges of a religious-national and moral nature, combining the mythical, biblical and modern traditions (an example of this being Judith, eagerly brought to life, together with Holofernes, by the leading librettists and musicians, particularly towards the end of the XVIIth century).

Agnieszka Chwiłek presents a comprehensive outline of Polish chamber music in the second half of the XIXth century. She demonstrates the fact that it is richer than has been thought even as late as the mid-XXth century, as well as being more interesting artistically and more promising as a research area. The final texts in the volume concern the music of the XXth century. Jacek Szerszenowicz reminds us that a large part of it should be seen (literally) as an element of larger audiovisual wholes. The diversity of combinations of the sound of music and its visual framework, so typical of our times, depends on the conception of the work as a specific way of portraying reality, and on the particular nature of the composer's talent, influencing at the same time the function of audiovisual art and the manner in which it affects its audiences. Following on, Piotr Dahlig, using the example of selected folk cymbalists, discusses the issue of placing their art (repertoire and performance) in the context of individual biographies, and the culture and history of the communities to which these musicians belong. At the same time the author reminds us of the history of the development of interest in the individual biographies of musicians. Finally, Rafał Ciesielski makes the case for jazz music, neglected by Polish musicologists, emphasising its value as a multifaceted, yet unutilised, object of musicological, sociological, cultural as well as educational research. These aspects acquire a particular immediacy in view of the reform of music education now taking place, aimed, among other things, at enhancing the value of creative group music-making, which is the essence of jazz.

The last item in this volume lists the compositions of Witold Lutosławski which are available at PWM, together with information about the composer's two-volume biography written by Danuta Gwizdalanka and his pupil, Krzysztof Meyer. After all, 2013 will be the Year of Lutosławski.

K. D-K

O DOKONANIACH ŹRÓDŁOZNAWCZYCH,
DOROBKU REDAKCYJNYM I DZIAŁALNOŚCI MUZYKOLOGICZNEJ
ELŻBIETY WOJNOWSKIEJ. IN MEMORIAM

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

WARSZAWA, INSTYTUT SZTUKI PAN



9 marca 2012 roku zmarła w Warszawie, po wieloletniej, heroicznej walce z chorobą, odznaczona pośmiertnie medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” Elżbieta Wojnowska. Nasza koleżanka, nieoceniona jako sekretarz redakcji „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”, aktywna w Zarządzie Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich oraz Polskiego i Międzynarodowego Stowarzyszenia Bibliotekarzy Muzycznych, była znawczynią źródeł nutowych z XVI-XVIII wieku, katalogowanych w Polskim Centrum RISM w Zakładzie Zbiorów Muzycznych Bi-

blioteki Narodowej, muzykologiem o wielkiej wiedzy i znaczącym dorobku naukowym, zwłaszcza w zakresie historii muzyki XVI i XVII wieku w Europie Środkowej i Północnej. Wielu młodszych i starszych badaczy dziejów muzyki tego regionu dużo Jej zawdzięcza, bowiem wiedzę dzieliła się chętnie, pomagając wszystkim zainteresowanym bezinteresownie i działając w razie potrzeby z wielką energią.

Elżbieta Wojnowska urodziła się w 1949 roku w Gdańsku, a miejsce urodzenia, w którym także odebrała wykształcenie ogólnokształcące i muzyczne (ukończyła średnią szkołę muzyczną w klasie skrzypiec) w zasadniczy sposób wpłynęło na Jej zainteresowania naukowe i postawę metodologiczną. Świadczy już o tym obroniona w 1974 roku, po studiach w Insty-

tucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, praca magisterska *Madrygały Orlanda di Lasso w Zbiorach Biblioteki PAN w Gdańsku*, napisana pod opieką naukową prof. dra hab. Józefa M. Chomińskiego, a także wiele artykułów, jakie powstawały w ciągu kolejnych kilkudziesięciu lat. Głównym tematem tych prac były źródła muzyczne zachowane w zbiorach gdańskich oraz analiza ich repertuaru¹. Postrzeganie z perspektywy wielokulturowego Gdańska powiązań repertuarowych pomiędzy ośrodkami regionu (tu Prus Królewskich i Książęcych), pomiędzy Gdańskiem a dworami królów Polski, pomiędzy Pomorzem i Śląskiem, pomiędzy różnymi środowiskami muzycznymi Europy Środkowej i Północnej, pomiędzy Europą Środkową i Środkowo-Wschodnią a Włochami i zachodnimi krajami niemieckojęzycznymi ułatwiało interpretację tych związków. W badaniach Elżbiety Wojnowskiej znalazło to wyraz w licznych pracach poświęconych wzajemnym relacjom różnych kolekcji muzykaliów powstałych w Gdańsku i szerzej w Prusach oraz na Śląsku, problemowi transmisji repertuaru i jego przemianom, wynikającym między innymi ze zmian ich funkcji w różnych środowiskach konfesyjnych oraz upodobań estetycznych wykonawców i odbiorców², wreszcie dwudziestowiecznym przemieszczeniom źródeł muzycznych, związanym z II wojną światową i jej politycznymi konsekwencjami³.

¹ Na przykład: *La raccolta gedanese di madrigali italiani*, w: *Sodalium voces. XV Sesja Muzykologiczna Polsko-Włoska. 8–15 października 1983. „Monodia i polifonia od Średniowiecza do Baroku”*, Warszawa – Radziejowice – Poznań – Czerniejewo. w serii *Miscelanea Saggi Convegni XXIV. A.M.I.S.*, Bologna 1984; *Nieznane msze Marcina Mielczewskiego w rękopiśmiennym dodatku do zespołu druków — Ee 2015 8o — Gdańskiej Biblioteki PAN*, w: *Kultura muzyczna północnych ziem Polski*, t. 3: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. 1, Gdańsk 1988; *Zwischen Druck und Handschrift: Ein „abschreibender” Danziger Musiker des 16./17. Jahrhunderts*, w: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum–Schlesien–Böhmen/Mähren–Donauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln* (Deutsche Musik im Osten 6), Bonn 1994; *Straty wojenne muzykaliów gdańskich z XVI i XVII wieku*, w: *Źródła muzyczne. Krytyka — analiza — interpretacja*, red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa 1999; *‘Cori spezzati’ in den Danziger Handschriften von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, w: *Musia Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den „cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk 2004.

² Na ten temat m.in.: *Legnicka tabulatura organowa Mus. 326 Cim. w Bibliotece Narodowej* (Die Legnitzer Orgeltabulatur Mus. 326 Cim. in der Nationalbibliothek), w: *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musikkultur–Orgellandschaft. Tagungsbericht Liegnitz 1991* (Deutsche Musik im Osten 5), Bonn 1994; *Tabulatury pelplińskie w sieci repertuaru muzyki wokalne*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003.

³ *Rozproszenie i przemieszczenia dawnych źródeł muzycznych (problem polskiego muzykologa i bibliotekarza)*, w: *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji. Warszawa 18–20 paździer-*

Elżbieta Wojnowska była zafascynowana źródłami muzycznymi jako świadkami przeszłości, których poznanie i zrozumienie stanowi podstawę badań historyka muzyki i historyka kultury. Tą fascynacją zarażała swoich studentów (w tym piszącą te słowa), kiedy prowadziła zajęcia w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz organizowała studenckie praktyki w nieuporządkowanych muzycznych archiwach klasztornych i kościelnych. Także pracując w Polskim Centrum RISM, do katalogowania zbiorów muzycznych zapraszała studentów i młodych absolwentów studiów muzykologicznych z różnych uniwersytetów, umożliwiając im poznanie źródeł oraz nowych narzędzi służących do katalogowania rękopisów nutowych online. W taki sam sposób oddziaływała na dojrzałych już muzykologów, prezentując z zaangażowaniem wyniki swoich badań na licznych konferencjach w Polsce i za granicą, dzieląc się cennymi informacjami (to Ona upowszechniła w polskim środowisku wiadomość, że w Staatsbibliothek w dawnym Berlinie Wschodnim „odnalazły się” w początkach lat 90. XX wieku wrocławskie rękopisy z tzw. kolekcji Emila Bohna), a także gromadząc swoich znajomych historyków muzyki z różnych krajów wokół problemów, dla których rozwiązanie potrzebna była wiedza każdego z nich oraz ich wzajemna współpraca.

Z inicjatywy Elżbiety Wojnowskiej, z jej wielkim wkładem koncepcyjnym i organizacyjnym, odbyła się w Warszawie w dniach 25-29 sierpnia 2009 roku, ważna i pamiętna dla muzykologów zajmujących się historią muzyki średniowiecza i wczesnej nowożytności, międzynarodowa konferencja pt. *The musical heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European countries*, jako wspólne przedsięwzięcie Biblioteki Narodowej, Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Niestety publikacji wygłoszonych w jej ramach referatów Elżbieta nie doczekała. Książka została poświęcona przez Redaktorów Jej pamięci⁴.

W ostatnich latach walki z chorobą Elżbieta Wojnowska była ogromnie aktywna także na innych polach działalności naukowej. Spośród efektów jej prac z tego okresu trzeba wymienić, dokonaną wraz z historykami literatury polskiej, edycję nowo odnalezionego cyklu utworów poetycko-

nika 1996, red. Jolanta Guzy-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998; *Auf der Suche nach Königsberger Musikalien. Ein kurzer Bericht*, w: *Königsberger Buch- und Bibliotheksgeschichte*, red. Axel E. Walter, Köln 2004; *Verlagerung und Zerstreung alter Musiksammlungen im 20. Jahrhundert – Polen und seine Nachbarstaaten* (w druku).

⁴ *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012.

muzycznych Sebastiana Fabiana Klonowica *Hebdomas to jest siedm tegodniowych piosnek* (Maciej Garwolczyk, Kraków 1581)⁵. W poprzedzającym wydanie „Wstępie muzykologicznym” opisała cechy druku muzycznego w tym pierwszym znanym nam wydawnictwie z nutami, jakie ukazało się w oficynie Garwolczyka, scharakteryzowała stylistycznie zawarte w zbiorze pieśni Klonowica, ukazując warsztat kompozytorski tego sławnego poety, i umieszczając jego utwory muzyczne w kontekście repertuaru pieśni tworzonych i wykonywanych w XVI wieku w Rzeczypospolitej, jak również w kontekście twórczości pieśniowej o funkcjach dydaktycznych rozwijanej w niemieckojęzycznych środowiskach protestanckich. Dzięki przygotowanej przez Elżbietę Wojnowską edycji nutowej doszło do wykonań i pierwszego nagrania cyklu (zrealizowanego pod kierownictwem artystycznym Jacka Urbaniaka i zamieszczonego na dołączonej do książki płycie CD).

Niestety nie udało się Elżbiecie doprowadzić do wydania katalogu tematycznego XVII-wiecznych tabulatur organowych z legnickiej „Bibliotheca Rudolphina”. Prace merytoryczne nad tym wielkim i niezwykle użytecznym dla historyków muzyki dziełem zakończyła, realizując grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Nie wystarczyło życia na przygotowanie tomu do druku... Wiem, że kiedy już zdała sobie sprawę, że nie zdąży, zostawiła nam to zadanie w testamencie. Nie powinniśmy Jej zawieść...

⁵ Sebastian Fabian Klonowic, *Hebdomas to jest siedm tegodniowych piosnek*, wyd. i opr. Mieczysław Mejer i Elżbieta Wojnowska, red. naukowa tomu Roman Mazurkiewicz, Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty w kulturze polskiej, red. nauk. Alina Nowicka-Jeżowa: Inedita, red. nauk. Roman Mazurkiewicz, t. VI), Warszawa 2010.

CARLA DAHLHAUSA MYŚLI O STRUKTURALNEJ HISTORII MUZYKI

Zbigniew Skowron

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

„Historia strukturalna” jest terminem modnym. Od kilku dziesięcioleci historycy skłaniają się ku opisywaniu lub analizie struktur historycznych — „okoliczności”, jak nazywano je w XIX wieku — zamiast ku opowiadaniu o zdarzeniach lub ich ciągach

— pisał w Carl Dahlhaus w połowie lat 70. minionego wieku w rozdziale zatytułowanym *Myśli o historii strukturalnej swych Podstaw historii muzyki*¹. Cytat ten zapowiada w znamienny dla jego autora sposób ujęcie strukturalnej historii muzyki jako dyscypliny, która stanowi swego rodzaju dopełnienie wcześniejszych koncepcji historii muzyki, ukształtowanych przede wszystkim w kręgu niemieckojęzycznej muzykologii i metodologii historii, by przywołać tutaj *Geschichte der Musik* Augusta Wilhelma Ambrosa², fundamentalną *Methode der Musikgeschichte* Guido Adlera³, czy słynny pięciotomowy komplet *Handbuch der Musikgeschichte* Hugo Riemanna⁴.

Istotną kwestią jest to, w jaki sposób koncepcja historii strukturalnej Dahlhausa „dopełnia” wcześniejsze propozycje metodologiczne z zakresu historiografii. Zarysowuje się na tym polu dość wyraźna polaryzacja wynikająca przede wszystkim z krytycznej postawy Dahlhausa wobec dziedzictwa wcześniejszej, XIX-wiecznej lub datującej się na przełom XIX i XX wieku tradycji metodologicznej. Dahlhaus powiada o epickim stylu historii tradycyjnej, która zakłada „opis bliskości prawdziwych wydarzeń”

¹ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, przełożył z języka niemieckiego, wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 147.

² A.W. AMBROS, *Geschichte der Musik mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen*, F.E.C. Leuckart, Leipzig 1887–1911.

³ G. ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.

⁴ H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907–1919.

a także „pojęcie indywidualności” jako podstawową kategorię historyczną. Priorytet zdarzeń i wybitnych indywidualności legł u podstaw wielu tradycyjnych ujęć historii muzyki skupionych wokół czterech zakresów: historii kompozytorów, form, gatunków i narodowości. W tak pojętej metodzie historii dostrzega Dahlhaus cztery przejawy, które są jej fundamentem, a więc:

- po pierwsze — znaczenie ramy chronologicznej sporządzonej na podstawie dat powstania utworów; przy takim podejściu decydujący historycznie jest moment powstania dzieła, a nie jego życie w kulturze muzycznej;
- po drugie — zestawianie historii muzyki z biografią kompozytorów;
- po trzecie — wyobrażenie o zmieniającym się panowaniu „narodów muzycznych” w Europie;
- po czwarte — przekonanie, że historia muzyki składa się przede wszystkim z innowacji.

W przeprowadzonej przez Dahlhaus'a szczegółowej krytyce założeń historii zdarzeń, przewija się często motyw historii politycznej, którą przywołuje on, by wskazać na specyfikę zdarzenia muzycznego w odróżnieniu od bliskiego mu — z pozoru tylko — zdarzenia politycznego. Otóż specyfikę tę wyznacza istota dzieła muzycznego i jego wartość estetyczna.

Kluczowym kategoriom tradycyjnej historiografii przeciwstawia Dahlhaus struktury i związki funkcjonalne tkwiące u podstaw uchwytnych procesów. Inspiracją dla jego projektu strukturalnej historii muzyki był, jak można przypuszczać, nie tylko strukturalizm jako wiodąca orientacja metodologiczna w humanistyce lat 70. minionego stulecia, lecz przede wszystkim metoda strukturalno-historyczna ukształtowana w Francji w kręgu czasopisma „Annales d’Histoire Économique et Sociale” założonego jesienią 1928. Metoda ta akcentowała bardzo wyraźnie znaczenie procesów gospodarczych i społeczno-historycznych, jak również zakresu szeroko pojętych idei. Fakt, iż Dahlhaus wymienia — jako przykład tych ostatnich — „strukturę mentalną” feudalizmu, świadczy o tym, iż była mu znane klasyczne dzieło powstałe w kręgu „Annales” — dwutomowe *Spółeczeństwo feudalne* Marca Blocha opublikowane w Paryżu u progu II wojny światowej⁵.

⁵ M. BLOCH, *Spółeczeństwo feudalne*, tłumaczyła Eligia Bąkowska, wstępem poprzedził Andrzej Feliks Grabski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Projekt Dahlhausa byłby więc niezwykle interesującym przykładem inspiracji czerpanych z historiografii powszechnej i dostosowanych do specyfiki badanego przedmiotu. Wydaje się, że właśnie perspektywa metodologiczna ukształtowana w kręgu „Annales” pozwoliła mu spojrzeć krytycznym okiem na dziedzictwo metodologiczne niemieckiej muzykologii i przewartościować je w duchu współczesnym.

Zasada historii strukturalnej wedle Dahlhausa polega na tym, że „działania osób lub grup są stale uwarunkowane przez nadrzędny system odniesień, który przez swe fundamentalne znaczenie stanowi podstawowy przedmiot historiografii”⁶. Nasuwa się w tym miejscu pytanie: co kryje się pod owym nadrzędnym systemem odniesień? Dahlhaus rozumie przez nie „związki funkcjonalne leżące u podstaw uchwytnych procesów”, a więc sieć odniesień, w które wpisują się szeroko pojęte zdarzenia, które dopiero w owej sieci ujawniają swój pełny, historyczny sens.

Historia strukturalna jest — zdaniem Dahlhausa — komplementarna wobec historii zdarzeń. „Struktury — pisze — tworzą fundament, na którym rozgrywają się zdarzenia, i na odwrót — w zdarzeniach urzeczywistniają się struktury”⁷. Aby wyjaśnić zdarzenie, nie wystarczy więc samo zebranie faktów, lecz trzeba też odtworzyć strukturę, w którą się one wpisują. Z kolei uchwycenie zmiany struktury nie jest możliwe bez uwzględnienia zdarzeń, które do niej przenikają, powodując jej przekształcenia.

Historia zdarzeń i historia strukturalna — wedle Dahlhausa — odnoszą się wzajemnie do siebie, nie oznacza to jednak, że przenikają się płynnie. Moment przypadku i arbitralności — *p r z y p a d k u* w spotkaniu krzyżujących się działań i *a r b i t r a l n o ś c i* w indywidualnych decyzjach nie może być bez reszty wyeliminowany nawet w najbardziej zróżnicowanych opisach zależności funkcyjnych⁸.

Kolejnym komplementarnym pojęciem, które włącza Dahlhaus do swoich rozważań nad historią strukturalną, jest pojęcie *s t a n u* rzeczy (*Zu-stand*). To ostatnie pojęcie wiąże z historiografią XIX-wieczną, rozumiejąc stan jako „luźniejsze nagromadzenie faktów”, podczas gdy struktura zakłada *z a m k n i ę t e* relacje funkcjonalne.

Opis jakiegoś stanu (w znaczeniu historiografii XIX-wiecznej) — stwierdza — nie pretenduje do tego, by ująć i naświetlić zamkniętą w sobie, łączną strukturę, lecz pozostawia otwartą przestrzeń dla niezgodności i rozbieżności⁹.

⁶ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, op. cit., s. 149.

⁷ Jw., s. 152.

⁸ Jw., s. 152–153.

⁹ Jw., s. 155.

Pojęcie „stanu”, pomimo swej proveniencji XIX-wiecznej, nie jest jednak bezużyteczne dla historiografii współczesnej, bowiem sygnalizuje ono moment przemiany, procesualny aspekt zdarzeń, który schodzi na dalszy plan w historii strukturalnej skupionej na ukazaniu związków funkcji niejako zawieszonych w czasie.

Ważną część rozważań Dahlhausa nad historią strukturalną stanowi jej porównanie ze społeczną historią muzyki a także subtelna krytyka marksistowskiego programu jej historii. Historia społeczna to dla Dahlhausa „dyscyplina deskryptywna, ograniczająca się do opisu instytucji i ról społecznych”¹⁰, natomiast — w ujęciu marksistowskim — to

dyscyplina wychodząca od aksjomatu, że całościowa historia muzyki jest częścią historii społecznej, ideologiczną nadbudową bazy ekonomiczno społecznej¹¹.

Otóż historia strukturalna sięga dalej niż historia społeczna, gdyż oprócz instytucji i ról społecznych uwzględnia także normy techniczno-kompozytorskie i idee estetyczne. Z kolei od programu marksistowskiego odróżnia historię strukturalną to, że rezygnuje ona ze wstępnych koncepcji historyczno-filozoficznych właśnie o charakterze aksjomatu. Historyk muzyki poszukujący struktur — pisze Dahlhaus —

obserwuje i odtwarza związki i korespondencje między ekonomicznymi, społecznymi, psychologicznymi, estetycznymi i techniczno-kompozytorskimi faktami lub ciągami faktów, nie wiedząc *a priori*, przed zbadaniem szczegółów historycznych, które aspekty układu, w jakim rozpoznaje konstrukcję kultury muzycznej przeszłości, mają znaczenie kreatywne, które zaś należy pojmować jako wykreowane¹².

Wśród przykładów zaczerpniętych z historii, których nowy sens może ujawnić podejście strukturalne wymienia Dahlhaus obfitą faktografię dotyczącą Beethovena, którą w nowym świetle może ukazać taka struktura, jak kultura arystokracji wiedeńskiej około roku 1800, czy struktura ówczesnej publiczności: jej społeczny skład i oczekiwania muzyczne.

W swej dyskusji nad założeniami historii strukturalnej do jej najtrudniejszych problemów zalicza Dahlhaus niejednoczesność tego, co jednocześnie, inaczej mówiąc — przesunięcie czasowe pomiędzy elementami

¹⁰ Jw., s. 156.

¹¹ Jw.

¹² Jw., s. 157.

struktury. To, że elementy te „powstają i zamierają ściśle w tym samym czasie”, jest — jego zdaniem — „raczej wyjątkiem niż regułą”¹³. Rozwiązanie tego problemu odnajduje u drugiego przedstawiciela szkoły „Annales” — Fernanda Braudela, który w artykule *Histoire et sciences sociales* z 1958 roku¹⁴ wskazywał właśnie na różne rytmy czasowe jednocześnie istniejących struktur — od warunków geograficznych poprzez struktury społeczne, ustroje polityczne aż po style w sztuce.

Jedną z metodologicznych konsekwencji wspomnianej już „niejednoczesności tego co jednoczesne” jest krytyczne podejście Dahlhausa do tzw. ducha czasu. Jego zdaniem — należałoby zrezygnować z przyjęcia i hipostazowania *d u c h a c z a s u*, gdyż empirycznie można jedynie ustalić nawarstwienie struktur, które podlegają odbiegającym od siebie i niedającym się pogodzić rytmom czasowym i osiągają różne stadia wewnętrznego rozwoju.

W kontekście dyskusji przeprowadzonej przez Dahlhausa nad pojęciem i perspektywami historii strukturalnej nasuwa się pytanie o to, czy mamy tutaj do czynienia tylko z konstruktywnym postulatem metodologicznym, czy też można wskazać na jego urzeczywistnienie w praktyce. Odpowiedzi na to pytanie udzielił już sam Dahlhaus w studium *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, wydanym w 1980 roku¹⁵, a więc trzy lata po *Grundlagen der Musikgeschichte*. W studium tym zrealizował swe postulaty historii strukturalnej, kojarząc ją harmonijnie z historią zdarzeń. Świadectwem tego, jak bogata była jego koncepcja nadrzędnego systemu odniesień w epoce romantyzmu układającego się w misterną strukturę, jest wykaz jej dziesięciu elementów, którym kończy Dahlhaus wspomniany rozdział *Myśli o historii strukturalnej*:

1. Estetyka geniuszu jako instancja przeciwstawna wobec normatywnej poetyki muzycznej;
2. zasada autonomii, która wyparła lub przewartościowała funkcjonalność muzyki;
3. idea kształcenia (*Bildungsidee*) jako korelat autonomii estetycznej;
4. kategoria rozumienia muzyki jako – z jednej strony – rozwinięcie logiki muzycznej, z drugiej – jako wczuwanie się w indywidualność i oryginalność kompozytora;

¹³ Jw., s. 159.

¹⁴ F. BRAUDEL, *Histoire et sciences sociales*, „Annales” 1958, nr 3, s. 725–733.

¹⁵ C. DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 1980.

5. burżuazyjne życie koncertowe jako instytucjonalizacja idei autonomii, a zarazem — w ostrym kontraście z nią — jako konsekwencja towarowego charakteru muzyki;
6. emancypacja muzyki instrumentalnej;
7. obecność utworów klasycznych, wykraczających poza granice historii, które w ostrożnej relacji do postulatów nowości i idei postępu budują trwałe repertuar;
8. wielbienie oryginalności, którą trzeba się cieszyć, lecz nie należy jej imitować;
9. zagrożenie tradycji gatunków;
10. akcentowanie „poetyczności” i lekceważenie „mechaniczności” [...]

— wszystko to stanowi w XIX wieku różne, dopełniające się lub wywodzone z siebie cząstkowe aspekty tej samej sytuacji historycznej: cechy kultury muzycznej, którą można opisać — z pewnymi dowolnościami natury chronologicznej dozwolonymi przy konstrukcji typów idealnych — jako strukturę struktur¹⁶.

Przedstawiony tutaj w zarysie projekt historii strukturalnej Carla Dahlhausa można by uznać za prawdziwy pomost metodologiczny pomiędzy starymi i nowymi laty historiografii muzycznej. Pomost ten, przy znacznym wsparciu od strony nowoczesnych metod historiografii powszechnej, w szczególności — szkoły „Annales” — stawia w nowym świetle tradycyjne punkty oparcia historiografii muzycznej ześrodkowanej na zdarzeniu. To nowe światło jest zapewnione przez układ odniesień, w którym funkcjonuje zdarzenie muzyczne i nabiera w nim pełnego, wielowymiarowego sensu. Wydaje się, że przeprowadzając szczegółową dyskusję nad tradycyjną historiografią, pomimo krytycznego tonu tej dyskusji, Dahlhaus nie zakwestionował jej celów i dążeń, lecz wyznaczył im nowe ramy metodologiczne, a tym samym perspektywy poznawcze. Trzeba raz jeszcze podkreślić, że jego koncepcja strukturalnej historii muzyki nie była jedynie postulatem metodologicznym. Wprost przeciwnie — znalazła ona urzeczywistnienie w *stricte* historycznych dociekaniach Dahlhausa, zwłaszcza poświęconych epoce romantyzmu, w których sprawdziła się w całej pełni, ukazując niezwykle bogate systemy odniesień dla dziejących się w niej zdarzeń muzycznych.

Najnowsza historia to — wedle Dahlhausa — czwarta epoka historii, po antyku, średniowieczu i nowoczesności. Historia ta pozostaje wprawdzie

¹⁶ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, op. cit., s. 169–170.

nadal wyzwaniem dla badaczy, jednak można mieć nadzieję, że podejście strukturalne przyniesie jej obraz równie bogaty, jaki udało się Dahlhausowi zrekonstruować w jego historii muzyki romantyzmu.

SUMMARY

The article presents Carl Dahlhaus's thoughts on the prospects for a structural history of music as a methodological proposal, which would both supplement and develop the principles of traditional music historiography, which were shaped by the influence of nineteenth-century German musicology, and concerned with the history of composers, forms, genres and nationalities. In his structural approach to the history of music, Dahlhaus models himself on the conception based on twentieth-century general history, developed within the circle of the French journal „Annales”, and the achievements of, among others, Fernand Braudel. The newness and value of this conception when applied to music consists in viewing the core subject, which is the musical event, against its social and cultural background, and in the context of diverse external circumstances which provide a particular structure, a system of mutually dependent elements. Alongside a description of the principles of the structural history of music in the Dahlhausian approach, the article also discusses his application of it to the history of nineteenth-century music, in the monograph *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), which confirms the efficacy of the structural method and demonstrates it to be a promising research tool for use in the widely understood concept of music historiography.



PERSPEKTYWY POLSKICH BADAŃ ARCHEOMUZYKOLOGICZNYCH

Anna Gruszczyńska-Ziółkowska

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

*Pamięci Izy Tomaszewskiej, archeologa,
w trzecią rocznicę Jej tragicznej śmierci.*

Archeologiczne narzędzia dźwiękowe i instrumenty muzyczne to nie mi dziś świadkowie przeszłości. Jest ich niemało. Czekają na swój czas, na ponowne odkrycie, a niektóre także — na ożywienie ich dźwięków. Wydana przed ponad 40 laty książka Włodzimierza Kamińskiego *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich* nosi podtytuł „zarys problematyki rozwojowej”. We wstępie Autor podkreśla, że przedstawiona przez niego praca jest odpowiedzią na dotkliwie odczuwany „brak ramowego opracowania całego procesu ewolucji instrumentarium na ziemiach polskich”¹. Dziś, jakkolwiek opracowanie Kamińskiego wciąż jest pierwszym podręcznikiem każdego badacza sięgającego po prehistoryczne instrumenty, trudno się zgodzić z Autorem, że nie warto zajmować się „tymi instrumentami, których znaczenie w ogólnym procesie ewolucyjnym było marginesowe”². W świetle dynamicznego rozwoju badań archeomuzykologicznych na świecie wydaje się, że jest wręcz przeciwnie. Odnotowuje się tendencje do uszczegółowienia studiów z jednej, a rozszerzania kontekstu badań i zakresu pytań — z drugiej strony, a także odejście od czystej, suchej organologii. Każdy więc z obiektów może okazać się zabytkiem cennym, wiele mówiącym także np. o jego twórcy. Na przykładzie polskich badań pragnę pokazać zasadniczą problematykę archeomuzykologii jako dyscypli-

¹ WŁODZIMIERZ KAMIŃSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich: zarys problematyki rozwojowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971, s. 7.

² Jw.

ny wykorzystującej osiągnięcia i metody badań wielu innych specjalności akcentując sprawę perspektyw badawczych.

ARCHEOLOGIA MUZYCZNA CZY ARCHEOMUZYKOLOGIA

Pierwsza kwestia, jaka się pojawia i chyba już na zawsze pozostanie nierozstrzygnięta w sposób jednoznaczny to sprawa terminologii — archeologia muzyczna (archeologia muzyki)³ czy archeomuzykologia? Archeologia muzyczna / archeomuzykologia w sposób naturalny kojarzy się z badaniami zabytkowych instrumentów muzycznych, pozyskanych w wyniku działań archeologicznych. W istocie jednak mowa tu o dyscyplinie mocno rozgałęzionej, obejmującej także badania historyczne⁴, językoznawcze⁵, ikonograficzne⁶, etnograficzne⁷, czy wreszcie studia analityczne nad notacjami muzycznymi⁸. Ten zakres studiów nad muzyką kultur starożytnych w pełni niemal pokrywa się z programem badań szeroko rozumianej archeologii i jedynymi właściwie wyróżnikami, determinującymi specyfikę dyscypliny są pogłębione studia organologiczne i, oczywiście, sama tematyka badań. Stąd — przyjęta przez większość badaczy nazwa dyscypliny: archeologia muzyczna, wskazująca na archeologię jako naukę dominującą i wyznaczającą, a właściwie ograniczającą obszar zainteresowania tej nauki do zagadnień związanych z muzyką. Nie umiem powiedzieć, kiedy i w jaki sposób to się dokonało, choć zapewne można by to zjawisko drobiazgowo prześledzić. Pozwolę sobie tu odnotować jedynie kilka interesujących momentów tego procesu.

³ Polski termin, tłumaczony z jęz. angielskiego (*music archaeology*) lub niemieckiego (*Musikarchäologie*), powinien brzmieć „archeologia muzyki”; osobiście skłaniam się ku wersji „archeologia muzyczna”, za terminem używanym w językach romańskich (fr.: *archéologie musicale*, hiszp.: *arqueología musical*, wł.: *archeologia musicale*).

⁴ Np. badania AMNONA SHILOAHA, ELEONORY ROCCONI, ANNY BOSHNAKOVEJ.

⁵ Np. prace DAHLII SHEHATY, ALEXANDRY VON LIEVEN.

⁶ Np. prace Martina van Shaika, Bo Lawergrena.

⁷ Szczególnie dotyczy to kultur o pewnej ciągłości (np. studia nad tradycją celtycką JOHNNA PURSERA, badania chilijskie CLAUDIO MERCADO, JOSÉ PEREZA DE ARCE). Warto jednak wspomnieć, że pierwszym, który zwrócił uwagę na walor źródeł etnograficznych w badaniach nad muzyką starożytną był HANS HICKMANN. Znajdując podobieństwa w zakresie pewnych zjawisk (np. niektórych technik wykonawczych czy konstrukcji instrumentów), rozumiał je jako uzasadnione.

⁸ Od akadyjsko-huryckich zapisów z połowy drugiego tysiąclecia przed Chrystusem (np. Ann Draffkorn Kilmer) po greckie (np. STEFAN HAGEL, STELIOS PSAROUDAKÇS), nie wykluczając koncepcji egipskich zapisków cheironomicznych (HANS HICKMANN).

W 1981 r., w serii *World Archaeology* ukazał się tom zatytułowany *Archaeology and musical instruments*⁹ i było to pierwsze otwarcie archeologii na zagadnienia z zakresu muzyki¹⁰. Wtedy właśnie chyba po raz pierwszy zaznaczył się problem terminologiczny, który nie pojawiał się we wcześniejszych publikacjach muzykologicznych (głównie organologicznych) dotyczących materiału archeologicznego¹¹. Vincent Megaw, redaktor tomu, mówi ogólnie o potrzebie badań „materiału paleo-organologicznego”¹², i „archeologii instrumentów muzycznych”, ale Joan Rimmer używa już nazwy „archo-organologia”, a Cajsa Lund wręcz — „archoemuzykologia”¹³. Rok później odbyła się pierwsza konferencja grupy archoemuzykologicznej, związanej pod auspicjami środowiska etnomuzykologicznego — International Council for Traditional Music. Grupę nazwano wprawdzie „Study Group on Music Archaeology”, ale wydany w 1983 r. tom pokonferencyjnych artykułów zatytułowany został *European Archaeomusicology*¹⁴.

Być może terminologiczne przesunięcie punktu ciężkości dokonało się całkiem przypadkiem. Otóż jedna z kolejnych konferencji tej grupy odbyła

⁹ *Archaeology and musical instruments*, red. Vincent Megaw, w: *World Archaeology* vol. 12 no. 3, Routledge and Kegan Paul Ltd. 1981.

¹⁰ W pewnym sensie, temat wynikał z programu serii, w której każdy tom poświęcony był innemu zagadnieniu. Muzyczny tom jest trzydziesty szósty z kolei (vol 12 no 3), zawiera 11 artykułów.

¹¹ Np. prace HANSA HICKMANN, czy publikacje albumowe innych autorów, zebrane w serii *Musikgeschichte in Bildern* pod redakcją niedawno zmarłego WERNERA BACHMANN.

¹² Megaw konsekwentnie używa tu terminu, którym posługiwał się jeszcze w końcu lat 60. Za nim o paleo-organologii i paleoinstrumentologii mówi też polski badacz, Tadeusz Malinowski (TADEUSZ MALINOWSKI, *Archaeology and musical instruments in Poland*, w: *Archaeology and musical instruments*, op. cit., s. 268; T. MALINOWSKI, *Ellen Hickmann, 'Musik aus dem Altertum der Neuen Welt'. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1990*, w: *Słupskie studia historyczne*, Słupsk 1993, s. 189).

¹³ Cajsa Lund podkreślała wówczas, że jej pierwsze systematyczne badania nad prehistoryczną muzyką Skandynawii rozpoczęły się w latach 70. pod nazwą archoemuzykologii (CAJSA LUND, *The archaeomusicology of Scandinavia*, w: *Archaeology and musical instruments*, op. cit., s. 246). W ostatnim swoim artykule badaczka używa terminu *music archaeology*, ale przypomina przy okazji, że jej zainteresowania były klasyfikowane początkowo jako *sound archaeology* — archeologia dźwięku (C. LUND, *Soun Tools, Symbols or Something Quite Different? On Possible Percussion Instruments from Bronze-Age Sweden — Including Methodological Aspects of Music-Archaeological Research*, w: *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2012, s. 62–73.)

¹⁴ *European Archaeomusicology: A Summary and Abstracts of a Seminar on the Archaeology of Musical Instruments. 1st International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Cambridge, December 1982*, red. Graeme Lawson, Music-Archaeological Report no. 6, Cambridge 1983.

się pod hasłem *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, a zorganizowana była w ramach francuskiego Roku Archeologii (1990). Z tej racji prezentowane referaty, choć w większości *stricte* muzykologiczne lub nawet niewiele mające wspólnego z archeologią¹⁵, skupiono w sesje tematyczne według kryteriów chronologicznych i geograficznych, o tytułach „archéologie orientale”, „archéologie greco-romaine”, „... medievale”, „... précolombienne” itp. Wówczas też Ann Buckley, w swoim metodologicznym referacie poświęconym interdyscyplinarności, niezbędnej w muzykologicznych studiach mediewistycznych, w zasadzie skoncentrowała się na komplementarności studiów historycznych i etnomuzykologicznych. Dodała do nich wprawdzie badania nad instrumentami, ale w istocie jej propozycja nie wyszła poza problematykę organologii. A jednak tytułem tekstu autorka zasugerowała znacznie więcej: *L'histoire de la musique médiévale: musicologie, ethnomusicologie, ou archéologie de la musique? Quelques questions de notre époque*¹⁶.

Po blisko 20 kolejnych latach, obfitujących w liczne publikacje o charakterze interdyscyplinarnym, obserwuje się utrwalenie nazwy „archeologia muzyczna”. Trzeba przyznać, że lata te niosą także przykłady rzeczywiście intensywnego udziału archeologów i przedstawicieli dyscyplin związanych z technikami archeologicznymi¹⁷. Podobnie jak w innych gałęziach nauki, będących polem działań interdyscyplinarnych, funkcjonowanie na wspólnym gruncie przedstawicieli rozmaitych dyscyplin skutkuje, oczywiście, różnorodnością w zakresie metodologii badań. Sygnalizowane są więc potrzeby uznania wzrostu znaczenia innych specjalności, które dotychczas przez archeologię uważane były za towarzyszące lub wręcz pomocnicze, a także tworzenia się innych kierunków interdyscyplinarnych¹⁸.

¹⁵ Np. ikonograficzne studium MARTINE JULIAN, *Tristan et la harpe: enquête sur les manuscrits du 'Tristan en prose' de la Bibliothèque Nationale*, w: *La pluridisciplinarité en archéologie musicale* red. Catherine Homo-Lechner, Annie Belis. Centre français d'archéologie musicale Pro Lyra, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, s. 449–477.

¹⁶ ANN BUCKLEY, *L'histoire de la musique médiévale: musicologie, ethnomusicologie, ou archéologie de la musique? Quelques questions de notre époque*, w: *La pluridisciplinarité...*, op. cit., s. 503–512.

¹⁷ Np. tafonomiczne i mikroskopowe badania instrumentów paleolitycznych FRANCESCO D'ERRICO i GRAEME LAWSONA.

¹⁸ Alexandra von Lieven, egiptolog, rozważając typ prowadzonych przez siebie studiów (uwzględniając przede wszystkim rodzaj źródeł i niezbędny warsztat badawczy), wskazała na równowagę dwóch dyscyplin — archeologii i filologii: „trudno zaprzeczyć, że 'filologia muzyczna' jeśli można użyć takiego określenia w analogii do 'archeologii muzycznej' — to raczej głównie kwestia kulturowego znaczenia muzyki niż technicznej muzykologii. To zgadnienie postawione nie tyle muzykologom, co

Obecnie, jak się zdaje, zdecydowana większość badaczy koncentruje się na zagadnieniach bliższych muzykologii, a właściwie obserwuje się powrót do zagadnień organologicznych, co prawdopodobnie związane jest z rozwojem technologii badań (np. analityczne programy komputerowe) i technologii rekonstrukcji instrumentów (obrazowanie trójwymiarowe, cyfrowa rekonstrukcja dźwięków). Na przykład najnowszy wydany w 2012 r., ósmy tom *Studien zur Musikarchäologie* (seria wydawnictw pokonferencyjnych International Study Group on Music Archaeology) zatytułowany jest *Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*¹⁹. Lecz tylko czwarta część spośród 37 tekstów dotyczy bezpośrednio tego tematu, przy czym część autorów rozumie kontekst archeologiczny niekoniecznie dosłownie — jako wykopaliskowy, raczej jako kontekst kulturowy (sięgając po odniesienia etnograficzne). Drugie tyle stanowią prace dotyczące ikonografii, natomiast około połowa artykułów poświęcona jest organologii, akustyce i teorii muzyki czasów minionych.

Przywołane tu fakty z krótkich dziejów archeomuzykologii/ archeologii muzycznej pokazują, że kwestia samej nazwy kierunku dyscypliny jest w zasadzie nieistotna, a dyskusja — bezprzedmiotowa. A jednak, na gruncie polskich badań ta relacja zdaje się być znacznie bardziej wyrazista i — jak sądzę — warta uwagi. Otóż zaobserwować można dwa, równoległe, wyraźne nurty. Różni je specyfika podejścia do materiału i zakres stawianej problematyki, co sprawia, że dość łatwo kwalifikowane być mogą jako kierunki odmienne — archeologia muzyczna i archeomuzykologia. Zwracam na to uwagę nie po to, by dzielić i tak niewielką grupę badaczy podejmujących tę tematykę, raczej — by zaakcentować dotychczasową, niekorzystną dla muzykologii dysproporcję, jeśli chodzi o jej udział w tego rodzaju badaniach i w ich projektowaniu.

Pierwszy z tych nurtów — archeologiczny — jest znacznie silniejszy, lepiej reprezentowany. Są to prace koncentrujące się na identyfikacji i opisie obiektów, ich datowaniu, przypisaniu określonej kulturze, określeniu kontekstu, z jakiego pochodzą, wyznaczeniu funkcji. To bardzo cenne opracowania, wymagające znajomości materiału archeologicznego, teoretycznej

egiptologom. Myślę jednak, że nie powinno to prowadzić do sytuacji, w której każda dyscyplina po prostu dążyłaby do ugrania własnego interesu. Tu potrzebny jest intensywny dialog.” ALEXANDRA VON LIEVEN, *Music Archaeology — Music Philology. Sources on Ancient Egyptian Music and Their Inherent Problem*, w: *Studien zur Musikarchäologie IV. Music-Archaeological Sources: Finds, Oral Transmission, Written Evidence*, red. Ellen Hickmann, Ricardo Eichmann, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2004, s. 103.

¹⁹ *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2012.

i praktycznej wiedzy na temat konkretnych kultur, ich zasięgu, kontaktów czy wpływów, które mogą skutkować „wędrówką” pewnych typów instrumentów. Autorzy tych prac to najczęściej archeolodzy, którzy w toku prac wykopaliskowych natrafili na instrumenty muzyczne i — w pewnym sensie — z konieczności zajęli się tymi obiektami. Wielką zasługą badaczy działających „archeologicznie” jest też wyłowienie — spośród tysięcy innych artefaktów — obiektów rozpoznanych jako instrumenty muzyczne (lub ich fragmenty) czy narzędzia dźwiękowe²⁰.

Archeologiem, który bliżej i na dłużej zajął się przedmiotami służącymi do produkcji dźwięku jest Tadeusz Malinowski. Jego publikacje (począwszy od lat 70.²¹ po połowę minionej dekady) są przykładem ciekawych wyników muzyczno-archeologicznego postępowania. Wartościową pozycją (zwłaszcza dla muzykologów) jest wykład, podsumowujący dotychczasową znajomość naszych artefaktów muzycznych i porządkujący je zarówno chronologicznie, jak i systematycznie²². We wcześniejszych swoich pracach Autor nie dokonuje w zasadzie szczególnych analiz, raczej po prostu wskazuje interesujące zabytki i ich konteksty. Można powiedzieć, że przede wszystkim podsuwa obiekty warte uwagi. Jednak poważnym problemem, który dość często Malinowski podejmuje jest kwestia interpretacji funkcji niektórych obiektów. Nierzadko Autor inicjuje dyskusje z innymi badaczami (zwłaszcza z muzykologami). Przykładem jest sprawa tzw. wirujących kostek (aerofony wolne), tj. podłużnych klocków kościanych o jednym lub dwóch otworach.

O dźwiękowej funkcji tych obiektów wspomina wielu europejskich badaczy²³, opierając interpretację na obserwacjach praktyki ludowej. Szwedzka badaczka Cajsja Lund, przeprowadziła także rekonstrukcję techniki wy-

²⁰ O znaczeniu tego etapu badań świadczy przedsięwzięcie podjęte w 1982 przez Graema Lawsona: wydrukował on serię kolorowych plakatów, przedstawiających rozmaite części instrumentów muzycznych, które mogą wystąpić wśród znajdujących obiektów. Rozwieszał je na ścianach w bazach stanowisk archeologicznych. Z moich doświadczeń wspomnieć mogę wykłady połączone z demonstracją charakterystycznych szczątków instrumentów, które organizowane są dla członków misji archeologicznej w Nasca na początku każdego sezonu wykopaliskowego (rzadko, oczywiście, prowadzone przeze mnie osobiście). Dzięki temu materiał jest sklasyfikowany i odseparowany już w pierwszych chwilach po wydobyciu.

²¹ Artykuł na temat glinianego gwizdka z Komorowa, opublikowany wspólnie z Włodzimierzem Kamińskim w 1973 r. (T. MALINOWSKI, W. KAMIŃSKI, *Narzędzie dźwiękowe kultury lużyckiej z Komorowa, pow. szamotulski*, w: *Slavia Antiqua*, t. 20, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1973, s.137–142).

²² T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe z wykopalisk archeologicznych w Polsce*, Bydgoskie Kolokwium Wiedzy o Ziemi t. 7, Bydgoszcz 2004.

²³ W Polsce — KAMIŃSKI, op. cit., s. 47.

dobycia dźwięku, co przedstawiła na płycie *The Sounds of Prehistoric Scandinavia*²⁴, a obecnie często demonstruje na rozmaitych pokazach czy konferencjach. Jednak Malinowski sugeruje, że „może owe przedziurawione kostki pełniły funkcję hetek do spinania odzieży”²⁵.

Trzeba podkreślić, że prace Malinowskiego, które przekraczają ramy czystego opisu znaleziska, cenne są nie tylko dla muzykologów. Również przed archeologami odsłaniają wtórne, dźwiękowe funkcje obiektów, które *stricte* narzędziami dźwiękowymi nie są, jak na przykład pochodzące z młodszej epoki brązu i epoki żelaza naszyjniki z zawieszkami, mogące pełnić rolę idiofonów²⁶.

Zabytki często nie są zachowane w całości, a ich szczątki niekoniecznie mają walor diagnostyczny. Tym większej wagi i znaczenia nabiera dobry warsztat archeologiczny, umożliwiający rozpoznanie i wyróżnienie wśród znalezisk obiektów nietypowych, ale też chęć podjęcia próby ich identyfikacji (choćby *per analogiam*). Archeolodzy Barbara Baczyńska i Jerzy Tomasz Bąbel proponują interpretację znaleziska, odwołując się do innego zabytku, którego funkcja muzyczna wcale nie była oczywista, raczej ustalono ją pośrednio. W Mierzanowicach (grób 75) znaleziono 13 rurek kościanych o długości od 1,5 do 5,5 cm (z ciętych kości długich zwierzęcych). Zdaniem Autorów, może tu chodzić o fletnię Pana, podobną do tzw. multanek z Przeczyc. Piszą przy tym: „znamiennym jest, że fletnie Pana na cmentarzystwie w Mierzanowicach znaleziono w grobach dorosłych kobiet wyposażonych w inwentarz typowo męski — amulety z kłów dzika i zębów zwierzęcych”. Autorzy podkreślają również, że tzw. multanki z Przeczyc, które datowane są na ok. VIII w. przed Chrystusem (przełom V okresu brą-

²⁴ Wydanej pierwotnie w Sztokholmie w 1984 roku jako płyta analogowa, a następnie — CD, dostępnej w sprzedaży do dziś. Płycie towarzyszy obszerny album.

²⁵ T. MALINOWSKI, *Cajsa Lund, Fornordiska klanger — The Sounds of Prehistoric Scandinavia*, Stockholm 1984, w: *Słupskie Prace Humanistyczne* nr 6a, Słupsk 1986, s. 252. Kilka lat później badacz podejmuje ten wątek ponownie, wskazując, że np. „nawarstwienia wczesnośredniowiecznego grodu w Opolu, zbadane na powierzchni ok. 1000 m² i datowane od schyłku X w. po połowę XIII w., dostarczyły aż 144 owych przedmiotów [...]. Występowały one w każdym poziomie chronologicznym grodu, zawsze stanowiąc zdecydowaną większość wśród innych wyrobów z kości”. Podobne dane przytacza dla stanowisk z podgrodzia w Gdańsku, na Ostrowie Lednickim koło Gniezna, także dla dwóch stanowisk na terenie Niemiec (T. MALINOWSKI, *Wczesnośredniowieczne hetki czy wirujące kostki?*, w: *Słupskie Studia Historyczne*, Słupsk 1993, s. 3–13).

²⁶ W kwestii tej interpretacji, idzie Malinowski za Włodzimierzem Kamińskim, który obiekty tego rodzaju przedstawia w pracy *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich...* (T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, op. cit., s. 12–13); T. MALINOWSKI, *Les instruments de la préhistoire polonaise*, w: *Les Dossiers d'Archéologie* nr 142, Dijon 1989, s. 62–63.

zu i halsztatu), uznawane są za najstarszy przykład fletni Pana na ziemiach polskich. Tymczasem, jak piszą, zabytki „z kultury mierzanowickiej postarzają metrykę występowania tych instrumentów na ziemiach polskich o 1000 lat”. Zatem — nie bagatela — chodziłoby o datowanie na ok. 3 700 lat temu. Niestety, nie ma możliwości kontynuowania badań nad tym ewentualnym instrumentem — oryginalny materiał spłonął w czasie pożaru w Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie w 1991 r.²⁷

Do prac w pewnym sensie podobnych do archeologicznych, to znaczy skupiających się na wskazywaniu znalezisk i ogólnym ich omówieniu z perspektywy ich miejsca w kontekście epoki, należą także prace niektórych muzykologów — ks. Hieronima Feichta czy wspomniane na wstępie dzieło Włodzimierza Kamińskiego²⁸.

Drugi nurt badań, który ze względu na stosowane metody i zakres podejmowanych zagadnień należałoby nazwać archeomuzykologicznym, kształtują prace koncentrujące się na problematyce rekonstrukcji budowy instrumentów, na kwestiach ich właściwości dźwiękowych czy technice gry. Tych prac jest stosunkowo mało. Wspomnieć tu warto publikowane w końcu lat 80. rozważania Ewy Dahlig nad dziejami polskich chordofo-nów smyczkowych, dla których niejako wstępem czy też inspiracją były badania odkrytej w 1985 r. w Płocku fideli z XVI w²⁹. W tym samym czasie pojawiły się studia Macieja Rychłego nad zabytkami średniowiecznymi: piszczałkami (z Kowalewa, Międzyrzecza, Ostrówka w Opolu i Kruszwicy) oraz opolskimi gęślami³⁰. Celem tych badań było poszukiwanie trwa-

²⁷ BARBARA BACZYŃSKA, JERZY TOMASZ BĄBEL, *Aerophonic Musical Instruments in the Mierzanowicka Culture / Aerofoniczne instrumenty muzyczne używane przez ludność kultury mierzanowickiej*, w: *Sprawozdania archeologiczne* nr 59, IAIE PAN, Kraków 2007 s. 325–343. Rysunek, przedstawiający przeczytkie multanki znalazł się nawet na okładce numeru czasopisma.

²⁸ Znaczną listę badaczy — zarówno archeologów jak i muzykologów oraz wykaz ich prac znajdzie Czytelnik we wstępie do artykułu DOROTY POPLAWSKIEJ, *Z badań archeomuzykologii polskiej: średniowieczne aerofony*, w: *Staropolszczyzna muzyczna, Księga Konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa, 1998, s. 145–155 oraz w omówieniu T. MALINOWSKIEGO *Polskie badania archeomuzykologiczne po II wojnie światowej*, w: *Archeologia i prahistoria polska w ostatnim półwieczu*, red. M. Kobusiewicz, S. Kurnatowski, Poznań 2000 s. 491–505.

²⁹ EWA DAHLIG, *Z dziejów instrumentów smyczkowych na ziemiach polskich – XVI-wieczny chordofon płocki*, w: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, IS PAN Warszawa, LIM Łódź 1987, s. 21–28; EWA DAHLIG, *Chordofon płocki. Przyczynek do historii instrumentów smyczkowych na ziemiach polskich*, „Muzyka” nr 33, IS PAN Warszawa 1988, s. 35–52.

³⁰ M.in. MACIEJ RYCHŁY, *Instrumenty wykopaliskowe jako podstawa dla ustalania diachronii systemu muzycznego*, „Muzyka” nr 2 IS PAN Warszawa, 1986 s. 67–78. M. RYCHŁY, *O XI-*

łych elementów czy wręcz zasad systemu dźwiękowego³¹. Zadanie, jakie postawił sobie Autor zmusiło go nie tylko do bardzo drobiazgowej analizy obiektywnie wyznaczonego szeregu dźwięków piszczałek, ale także do interpretacji tych danych, modyfikowanej wedle rozmaitych kryteriów (np. ergonomika gry czy wzajemne relacje w strojeniu piszczałki i gęśli).

Biorąc pod uwagę te doświadczenia i tak zarysowaną perspektywę badawczą, można było sądzić, że następne lata — lata 1990. przyniosą intensywny rozwój muzykologicznych badań nad instrumentami archeologicznymi, że rozwijać się będzie zakres podejmowanej problematyki muzykologicznej. Tak się jednak nie stało. Grono badaczy na stałe związanych z archeomuzykologią i podejmujących nowe zagadnienia badawcze praktycznie rzecz biorąc stopniało do dwóch osób: Tadeusza Malinowskiego i Doroty Popławskiej, będących archeologami. Tadeusz Malinowski jeszcze w 2004 r. pisał: „Otóż — jeśli chcemy nieco głębiej wniknąć w świat dźwięków oraz muzyki owych najdawniejszych i późniejszych mieszkańców Polski, konieczna jest bardziej intensywna współpraca archeologów z muzykologami-instrumentoznawcami”³². Trzeba tu podkreślić, że nie pierwsze to hasło wzywające muzykologów do współpracy. Podobną wypowiedź znajdujemy we wcześniejszym o 40 lat artykule Mariana Rulewicza: „...na konieczność podjęcia poważniejszych studiów nad pierwocinami muzyki słowiańskiej i polskiej, zwrócił ostatnio uwagę W. Hensel. Jednakże podjęcie tego tematu bez współudziału etnografa i muzykologa, wydaje się być dosyć trudne”³³.

Postulat zbliżenia archeologii i muzykologii stara się obecnie realizować Dorota Popławska. W jej dorobku znajdują się opracowania zarówno syntetyzujące obszerny materiał³⁴, jak i studia nad świeżo odkrytymi za-
bytkami³⁵. Jako muzyk (flecistka), Popławska w większym stopniu niż inni archeolodzy rozumie potrzebę badania „instrumentów pod kątem cech

wiecznych instrumentach muzycznych ze słowiańskiej osady w Opolu, „Muzyka” nr 4, IS PAN Warszawa, 1987 s. 61–74.

³¹ Rychły mówi o „systemie muzycznym” (1986, s. 67)

³² Rzecz znamienna — zamykając swój wykład, Malinowski mówi o „badaniach archeomuzykologicznych”.

³³ MARIAN RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe z badań archeologicznych na Pomorzu Zachodnim*, w: *Materiały Zachodniopomorskie* t. IX 1963, s. 222.

³⁴ W książce *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*, Warszawa 1996.

³⁵ Na przykład opracowania znalezisk z Elbląga z lat 1986–1989 oraz 1998 (D. POPŁAWSKA, *Instrumenty muzyczne średniowiecznego Elbląga*, w: *Archaeologia Elbigensis* 2, red. G. Nawrońska, J. Tandecki, Elbląg-Gdańsk 1997, s.145–154; D. POPŁAWSKA, TADEUSZ CZECHAK, *The tuning and playing of a medieval gittern and fiddle from Elblag, Poland*, „Consort” vol. 58, Dolmetsh Foundation, Somerset 2002, s. 5–12).

dźwiękowych, skal czy technik gry”³⁶. Zwłaszcza zagadnienia dotyczące konstrukcji instrumentów i ich stroju, a także praktyki gry znajdują odzwierciedlenie w publikowanych przez Autorkę ostatnio³⁷ omówieniach instrumentów.

POLSKA W EUROPIE, ŚWIAT W POLSCE

Nie mamy w Polsce nadmiaru archeologicznych zabytków muzycznych. Oceniając nasze miejsce w Europie pod względem liczby dobrze rozpoznanych obiektów, można powiedzieć, że zapewne bliżej nam do Skandynawów, z zadowoleniem witających każdy, choćby najmniejszy nowy obiekt z X czy XI w., niż do spadkobierców Pompei³⁸.

Nie nazbyt bogaty, wydawałoby się, a przede wszystkim niespecjalnie zróżnicowany zasób zabytków wynika, oczywiście, z procesów kształtowania kulturowego naszego obszaru, ale także z warunków klimatycznych i glebowych, sprawiających, że materiał organiczny (najczęściej przecież stosowany do budowy instrumentów), ulega stosunkowo szybkiemu rozkładowi. Najlepiej zachowane są więc zabytki kościane (gwizdki, piszczałki), ceramiczne (bębny naczyniowe, grzechotki) i metalowe (dzwonki, naszyjniki, elementy uprzęży).

Inną przyczyną dość skromnej wiedzy o zabytkach jest fakt, że często pozostają one ukryte w magazynach. Szczęśliwie, jeśli przynajmniej leżą tam jako obiekty odpowiednio rozpoznane. Taki stan rzeczy jest bolączką nie tylko polskich kolekcji — już ponad 20 lat temu Ellen Hickmann stawiała postulat podejmowania szeroko zakrojonych, muzykologicznych eksploracji zasobów muzealnych.

Z drugiej strony, jeśliby spojrzeć na nasz „dobytek” nie z perspektywy ilościowej, a raczej pod kątem dziedzictwa tradycji europejskich, można powiedzieć, że dana jest nam pozycja wręcz szczególna. Mamy bowiem

³⁶ D. POPŁAWSKA, *Z badań archeomuzykologii polskiej...*, op. cit., s. 147.

³⁷ D. POPŁAWSKA, *Flet prosty i fujarka: nowe odkrycia archeomuzykologii Elbląga*, w: *Archeologia et historia urbana*, red.: Roman Czaja, Grażyna Nawrońska, Marian Rębkowski, Janusz Tandecki, Muzeum Elbląskie, Elbląg 2004, s. 483–488; D. POPŁAWSKA, *Archeomuzykologia polska o aerofonach fletowych*, „Wiadomości Archeologiczne”, t. LVII, PMA Warszawa 2004–2005 (2005).

³⁸ Na marginesie wspomnę, że absolwentka Instytutu Muzykologii UW, Olga Sutkowska przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą rekonstrukcji tibii rzymskich, ma też już spory dorobek badawczy (np. OLGA SUTKOWSKA, *Etruscan and Greek Double Pipes: An Iconographical Comparison of their Organology*, w: *La musica en Etruria. Atti del Convegno Internazionale, Tarquinia 18/20 settembre 2009*, red. Marilena Carrese, Emiliano Li Castro Maurizio Martinelli, Comune de Tarquinia, Tarquinia 2010, s. 79–92).

obiekty, które sytuują nas w kręgu najdawniejszych kultur europejskich, inne z kolei — dowodzą licznych związków z kulturami sąsiednimi. Że związki te w dziejach naszych często były tragiczne — to osobna sprawa. Faktem jest, że dzisiaj materiał ten jest atrakcyjny dla badaczy europejskich i może być wykorzystany nie tylko do rozwoju rodzimych interdyscyplinarnych badań archeomuzykologicznych. Wydaje mi się, że stymulując rozwój archeomuzykologii, byłibyśmy w stanie centralizować w Polsce badania o zasięgu międzynarodowym.

Przykładem imponującego wieku naszych zbiorów jest nasz najstarszy zabytek — gwizdek z Jaskini Mamutowej w Wierzchowiu (Małopolska), pochodzący z okresu schyłkowego paleolitu (ok. 20–30 tys. lat)³⁹. Co ciekawe, ma on konstrukcję dokładnie taką samą, jak licznie występujące zabytki górnopaleolityczne z terenów Francji czy północnej Hiszpanii, znajdujące w sąsiedztwie jaskiń o najpiękniejszych przykładach sztuki wizualnej⁴⁰. Są to gwizdki budowane z wykorzystaniem naturalnie pustych w środku kości palczkowych rena, występujące w dwóch rozmiarach — zgodnie z wielkością pierwszej lub drugiej falangi. W końcu lat 80. francuskie zabytki były badane akustycznie⁴¹. Warto byłoby przeprowadzić analogiczne badania zabytku polskiego.

Z okresu neolitu pochodzą niezbyt liczne ceramiczne grzechotki (datowane na piąte tysiąclecie przed Chrystusem), ale też interesujące ceramiczne bębny naczyniowe ze Śląska, Wielkopolski i Kujaw (z IV / III tysiąclecia przed Chrystusem). Jak podkreśla Malinowski, takie membranofony występują również w innych rejonach Europy środkowej i wschodniej⁴². Przy okazji warto przywołać tu dyskusję, jaką podjął Malinowski z Cajsą Lund na temat ceramicznych bębnow naczyniowych, nieco późniejszych — z okresu młodszego brązu i wczesnej epoki żelaza. Otóż Lund przedstawiła rekonstrukcję bębna o formie naczynia ceramicznego, na którego

³⁹ W zbiorach Muzeum Archeologicznego w Krakowie. Publikowany m.in. przez W. Kamińskiego (1971), T. Malinowskiego (2004), D. Popławską (2004–2005). Obraz tego i innych artefaktów z Jaskini Mamutowej dostępny: http://www.ma.krakow.pl/muzeum/zbiory/jaskinia_mamutowa [dostęp: grudzień 2012].

⁴⁰ Np. gwizdki i płyty kamienne z rytami w postaci wizerunków zwierząt (okres magdaleński) z jaskini Gourdan (CATHERINE HOMO-LECHNER, *L'archéologie musicale*, w: *Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, Musée de Préhistoire de Nemours, Nemours 202, s.36–37).

⁴¹ Dźwięki nagrywane i analizowane przez zespół działający pod kierunkiem Michela Dauvois. Niektóre z wyników są publikowane, ukazują częstotliwość podstawową ok.2 kHz, wyraźnie kształtujące się kolejne składowe i stosunkowo niewielki poziom szumu.

⁴² T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe...*, op. cit., s. 8–9.

bokach, w pobliżu wylewu znajdują się guzki. Obecność tych guzków zdecydowała o interpretacji funkcji naczynia jako bębna — miały one wspierać osznurowanie membrany. Tymczasem, jak utrzymuje Malinowski — ten rodzaj guzków występuje w tym czasie po prostu jako dekoracja, charakterystyczna dla naczyń kultury łużyckiej. Dodaje także: „ponieważ zaś dość oczywiste zapożyczenia ceramiczne z obszaru kultury łużyckiej sięgają nawet terenu środkowej Szwecji (np. Hallunde), naczynie to byłbym skłonny uznać za wyraz tychże zapożyczeń”⁴³.

Nie umiem powiedzieć, na ile opinia Malinowskiego rozstrzyga kwestię w jej merytorycznym wymiarze. Przytaczam ją tu przede wszystkim, by wskazać jeden z możliwych kierunków dyskusji na forum międzynarodowym, w której nasz, polski głos mógłby być istotny choćby ze względu na stosunkowo znaczne zaplecze w postaci materiału porównawczego. Nasza zapoczątkowana w neolicie tradycja budowy ceramicznych bębnow była kontynuowana, a w okresie około przełomu er (od ok. 400 lat przed Chrystusem do ok. 500 AD) powstawały naczynia o podwójnym dnie, zawierające wewnątrz przestrzeni między dnami małe kamyczki lub grudki gliny. Były to, oczywiście, idiofony, jednak forma tych naczyń (o szerokim wylewie i wcięciu pod krawędzią) nie wyklucza rozważenia ich podwójnej funkcji — idiofonów i membranofonów zarazem⁴⁴.

Zdarzają się w naszych zbiorach zabytki oryginalne, zapewne importowane. Nie bez przyczyny, o znaleziskach z Elbląga z 1998 r., Dorota Popławska pisze:

Poza fletem prostym, którego odkrycie jest samo w sobie wydarzeniem ogromnej wagi na skalę europejską, bardzo cennym znaleziskiem jest czop tego instrumentu. Zbudowany z trzech elementów, nie znajduje analogii w bardzo rzadkich odkryciach czopów podczas prac wykopaliskowych. Z pewnością jest on wart głębszych studiów nad zasadnością takiej konstrukcji.

⁴³ T. MALINOWSKI, *Cajsa Lund, Fornnordiska klanger...*, op. cit., s. 251.

⁴⁴ T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe...*, op. cit., s. 15 (por. także wcześniejszy jego artykuł: T. MALINOWSKI, *Narzędzia dźwiękowe i instrumenty muzyczne z okresu późnolateńskiego i okresu wpływów rzymskich w Polsce*, „Przegląd Archeologiczny” vol. 47, Wrocław 1999, s. 45–59). Rzecz jest, oczywiście, do dyskusji, ale warto zauważyć, że tego typu rozwiązania są stosowane w różnych kulturach świata (np. kultrún Mapucze w Chile), a i polska muzyka ludowa, choć nie daje przykładów bębnow ceramicznych (ani w ogóle naczyniowych), niesie liczne przykłady praktycznych rozwiązań koncepcji połączenia membranofonu z idiofonem (np. tzw. bęben ze stalką, bębenek z brząkadłami).

Mowa tu o instrumencie, który na podstawie kontekstu archeologicznego datowany jest na koniec XV lub początek XVI wieku. Jest to blisko 30-centymetrowy flet podłużny o 8 otworach palcowych (7+1), wykonany z twardego drewna. Jak pisze Autorka, „jego powierzchnia została dokładnie opracowana, a toczone, gładki korpus był zapewne pierwotnie powlekany żywicą. Otwory dźwiękowe wywiercono, najprawdopodobniej świderkiem, otwór wargowy starannie wycięto”. Autorka ocenia ten instrument jako „w pełni profesjonalny”, jednak, jak się okazuje, nie było w tym czasie w Elblągu pracowni, w której mógł być powstać (przynajmniej nic o takiej nie wiadomo). Przegląd materiału na temat tego typu fletów, występujących gdzie indziej, poszukiwanie analogii, dało ciekawy wynik, wskazujący na zachodnioeuropejską proveniencję tego instrumentu. Znany jest przy tym dość bogaty materiał ikonograficzny, a także traktaty teoretyczne i opracowania techniki gry, ilustrujące rozmaite kombinacje palcowania. Wynika z nich między innymi⁴⁵, że pozycja rąk na instrumencie była dowolna, co w pewnym sensie uzasadnia dość specyficzne ukształtowanie najniższego, podwójnego otworu palcowego⁴⁶. Popławska wskazuje też kilka znanych analogicznych egzemplarzy instrumentów z epoki, które znajdują się w kolekcjach muzealnych (Paryż, Wiedeń) oraz zabytki archeologiczne z Getyngi (Niemcy) i okolic Dordrechtu (Holandia)⁴⁷.

Wielkim atutem polskich badań w kontekście studiów europejskich może być stosunkowo wysoka trwałość naszej tradycji ludowej. W archeomuzykologii służy ona często za punkt odniesienia i przestrzeń poszukiwania analogii — zwłaszcza tam, gdzie ciągłość kulturowa nie została drastycznie przerwana. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na trzy małe, ale być może wiele mówiące, drewniane obiekty z Wolina, identyfikowane jako ustniki trąb. Dwa z nich datowane są na XI do XIII w., trzeci — ogólnie — na wczesne średniowiecze. Włodzimierz Kamiński publikuje rysunek przedstawiający jeden z tych ustników (odkryty w 1955 r.)⁴⁸, samemu obiektowi poświęca też uwagę w tekście. Wprawdzie zastrzega,

⁴⁵ Chodzi tu o „najstarszy traktat o fletach prostych” *Opera intitulata Fontegara* wydany w Wenecji przez Silvestro di Ganassi w 1535 r., a także informacje w *Musica getutscht* z 1511 r. Sebastiana Virdunga (D. POPŁAWSKA, *Flet prosty i fujarka...*, op. cit., 2004, s. 483–488).

⁴⁶ Techniczne zagadnienia dotyczące sposobu gry budzi także inny zabytek elbląski — piszczałka 4-otworowa (3+1), zwana przez autorkę „fujarką”. Tutaj autorka stanęła nie tylko wobec kwestii konstrukcyjnych instrumentu, ale zwróciła także uwagę na szczególne fakty obiekty, wskazujące, że mimo dość specyficznych rozmiarów, ukształtowania i rozmieszczenia otworów, gra na tym instrumencie była możliwa (tamże).

⁴⁷ Jw.

⁴⁸ W. KAMIŃSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich...*, op. cit., il. 38.

że „oczywiście jeden egzemplarz nie może stanowić jeszcze ostatecznego dowodu, choć prawdopodobnie znalezisk tego typu jest więcej, tylko nie zostały one dotychczas zidentyfikowane przez prowadzących badania archeologów”, ale zaraz dodaje:

rzecz jednak znamienita: ów ustnik nie różni się absolutnie budową od ustników do trembit, bazun czy ligawek budowanych dzisiaj przez naszych ludowych muzykantów⁴⁹.

W latach 1973 i 2000, a zatem już po publikacji książki Kamińskiego, znalezione zostały dwa następne drewniane obiekty, które także — porównując z materiałem etnograficznym — łatwo jest interpretować jako ustniki trąb⁵⁰.

Czwarty, podobny obiekt, datowany na XI w., wykonany jest z kości⁵¹. Znaleziony w trakcie niemieckich wykopalisk, przeprowadzonych na stanowisku Wolin — Wzgórze Wisielców (Kurhan 3), po raz pierwszy opublikowany został w 1989 roku. Identyfikacja czy raczej interpretacja funkcji tego zabytku wzbudziła pewną dyskusję, która sama w sobie stanowi bardzo interesujące i warte głębszego wejrzenia zagadnienie. Przyłączył się do niej także Kamiński i nie wiem, czy swoją autorytatywną oceną nie zdusił jej: „nie możemy uznać za ustnik ‘trąby’ obiektu przytaczanego przez M. Rulewicza [...], ponieważ jego budowa nie daje podstawy do takiej interpretacji”. Tymczasem Rulewicz, odnosząc się do oceny H. A. Knorra z 1936 r., że „przedmiot ten był częścią składową noża względnie sztyletu”, zwraca uwagę na dwa fakty: średnica otworu tego obiektu, jak i jego grubość są nieproporcjonalnie duże w stosunku do znalezionej noża.

Poza tym nóż ten, tkwiąc w resztkach skórzanej pochwy, posiadał prawdopodobnie uchwyt drewniany, którego część owinięta była zachowanym srebrnym drutem⁵².

Do argumentów tych dodałabym jeszcze jeden, którego ani archeolodzy, ani Kamiński nie brali pod uwagę — kwestię kontekstu znaleziska.

⁴⁹ Jw., s. 48.

⁵⁰ Panu Wojciechowi Filipowiakowi z Pracowni Archeologicznej IAE PAN w Wolinie serdecznie dziękuję za udostępnienie zdjęć i szczegółów dotyczących tych zabytków. Jemu, a także panu prof. Marianowi Rębkowskiemu z Oddziału IAE PAN w Szczecinie dziękuję za możliwość prezentacji zabytków na sesji muzykologicznej XII Konferencji NTAG (Nordic Theoretical Archaeology Group) w kwietniu 2012 r.

⁵¹ Wydobyty w XIX w., pierwszy raz opublikowany był w 1898 r. przez Adolfa Stubenraucha (w *Baltische Studien*). Dł. 56 mm, otwór wlotowy o średnicy 14 mm, wylotowy — 17 mm (M. RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe...*, op. cit., s. 225).

⁵² Jw., s. 229.

Otóż obiekt ten umieszczony został na klatce piersiowej zmarłego. Jeśli uznamy, że znajdujący się w wyposażeniu grobu nóż usytuowany został w odpowiednim miejscu (osadzony w specjalnej w pochwie), być może umiejscowienie tego kościanego obiektu także należałoby odczytywać jako właściwe.

Przypuszczam, że warto byłoby wrócić do tej dyskusji i ponownie przyjrzeć się obiektowi. Po pierwsze — należałoby rozpatrzyć jego kształty i rozmiary w kontekście pełniejszych danych dotyczących ustników drewnianych trąb⁵³. Jest jeszcze jeden ciekawy wątek dotyczący tych zabytków. Pochodzą one z czasu, gdy Wolin, znany na północy jako Jomsborg, był siedzibą Jomsvikingów — zbrojnej drużyny Haralda Sinozębego⁵⁴. Bynajmniej, nie mam na myśli przypisania zabytku tradycji wikińskiej, ani w ogóle podejmowania reinterpretacji pochodzenia obiektu. Zwłaszcza, że — jak twierdzi Rulewicz — zarówno zdobienia tego przedmiotu, jak i inne obiekty, znajdujące się w eksplorowanych grobach nie mają cech rzemiosła wikińskiego, raczej charakterystyczne są dla wyrobów słowiańskich⁵⁵. Przeciwnie — myślę o uaktualnieniu badań, a szczególnie uwydatnieniu odwołania do materiału etnograficznego, a następnie upowszechnieniu wyników na obszarze skandynawskim. Nasuwa się tu bowiem skojarzenie z pewną trudnością, na jaką natrafili skandynawscy badacze, którzy podjęli się rekonstrukcji długich trąb drewnianych. Wlotowe końce tych trąb mają kształty i rozmiary sprawiające kłopot w doborze ustników. Przy rekonstrukcji próbowano nawet przyjąć rozwiązanie z zastosowaniem stroika.

Archeologiczne zabytki skandynawskie pochodzą z dwóch miejsc. Pierwszym z nich jest Oseberg w Norwegii (na południe od Oslo). W kurhanie grobowym znaleziono wikiński statek o długości 21,5 m, na pokładzie którego pochowane były dwie kobiety. Grób / statek, oprócz licznych obiektów stanowiących symboliczne wyposażenie (tekstylia, ofiary zwierzęce), zawierał także drewnianą rurę o długości 106,5 cm, wykonaną z czarnej olszyny. Znaleźisko datowane jest na IX wiek. Inne dwie trąby pochodzą z Danii — jedna z Hering (korpus wykonany z leszczyny oraz 11 obrę-

⁵³ Warto tu sięgnąć zarówno po materiał publikowany przez Adama Chętnika (który zresztą wspomina o stosowaniu do budowy ustników nie tylko drewna, ale i rogu), a także po nowsze prace, w tym — przede wszystkim — Piotra Dahliga.

⁵⁴ Od końca X w, a szczególnie aktywność Wikinów w tym obszarze trwała do połowy XI w. (JAKUB MORAWIEC, *Wolin w średniowiecznej tradycji skandynawskiej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Idziego Panica, Instytut Historii, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 2007).

⁵⁵ M. RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe...*, op. cit., s. 230.

czy jesionowych), druga z pobliskiego Holing. Obie również znalezione zostały w obrębie łodzi, mają ok. 80 cm długości, a datowane są na okres 375-530 AD, co pozwala Skandynawom mówić o przedwikingińskiej tradycji tych instrumentów⁵⁶.

Instrumenty identyfikowane są jako lury. Konstrukcja tych instrumentów różni się jednak od typowych dzisiaj lurów skandynawskich, budowanych przede wszystkim z kory brzozonej. Natomiast bardzo przypomina sposób budowy obecnych na ziemiach polskich ligaw czy bazun: podłużnie cięte, rozszerzone konicznie połówki odpowiednio wyżłobione, których łączenie wzmocnione jest pierścieniami. Oczywiście, powstaje pytanie — czy istnieje związek między zachodnimi trąbami archeologicznymi i trąbami etnograficznymi, obecnymi głównie na obszarze północno-wschodniej Polski i dalej na wschód — na terenach Litwy, Łotwy, po Estonię i wreszcie — także Finlandię⁵⁷. Sądzę, że tak, a widziałabym go w przestrzeni południowego Bałtyku.

Prawdopodobnie obecność trąb na statkach może być tłumaczona ich sygnalizacyjną funkcją, podobnie jak użycie ligaw przez pływających po polskich rzekach flisaków czy oryli⁵⁸. Pierwsze bowiem dzwony na północnoeuropejskich statkach montowane były dopiero ok. XIII w. Przedtem

⁵⁶ Kurhan z Oseberg eksplorowany był w 1904, datowanie budowy statku na 820 r., zaś pochówku — na 834 r. Duńskie instrumenty znalezione w 1995 r. Lur z Hering ma 79,5 cm długości, zabytek z Holing — 78 cm. Za: OLE JØRGEN UTNES, OLAF B. BRATTEGAARD, *The Oseberg tube*, 2011, <http://abel.hive.no/trompet/oseberg/> [dostęp: grudzień 2012].

⁵⁷ VALDIS MUKTUPĀVELS, *Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions*, w: *The World of Music*, Vol. 44 (3), 2002, s. 21–54, <http://www.music.lv/mukti/BalticMI.htm> [dostęp: grudzień 2012].

⁵⁸ Autor sygnowany jako LM pisze, o surmie: „Podobną jest ona do ligawki, lecz znacznie większa, gdyż posiada 2 metry i 3 cent. długości, średnica górna węższa ma 5, a szersza 10 cent. Wyrobioną jest z młodej olszyny, lub lipiny, tak jak ligawka rozłupanej, wydrążonej i przymocowanej szczelnie małemi obrączkami i klinikami. Przy średnicy górnej znajduje się często drewniany munsztuczek. [...] Corocznie jednak, gdy poleszukowie z płytami puszczają się po Niemnie, zabierają z sobą i przy rozpalonych ogniskach dmą w duże surmy swoje. Silne echo rozlega się wówczas uroczo po cichym nadniemeńskim brzegu, odbija się raz i drugi z trudem ginie gdzieś w od dali, tak, że niejednemu zdawać się może 'że to wojski gra jeszcze, a to echo grało!'. L.M., *Surma*, w: *Wisła 1889 t. III z. 3*, s. 653. O praktyce tej pisze także Adam Chętnik: „Miewali je [ligawki] ze sobą nieraz spławnicy drzewa — oryle, płynący na tratwach po Narwi z lasów augustowskich i innych” (ADAM CHĘTNIK, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983, s. 118.

używano właśnie trąb, rogów i bębnow⁵⁹. Wydaje się więc, że warto byłoby sprawdzić, czy skromnie leżące na wystawie w Wolinie, pochodzące z czasów wikingów, ale słowiańskie ustniki trąb nie są zabytkami co najmniej tak spektakularnymi jak owe drewniane skandynawskie lury? Czy nie są drobnymi, a jakże istotnymi elementami spajającymi tradycje morskiego akwenu?

Kiedy mówimy o polskiej archeomuzykologii, trudno choćby nie wspomnieć o potrzebie badań nad instrumentami nie wywodzącymi się z tradycji ziem polskich, ale które znalazły się w naszych kolekcjach. Przykładem obiektów, które wymagają podjęcia niełatwych studiów są litofony sudańskie. W początkach 2008 r. uczestnikom ekspedycji sudańskiej Muzeum Archeologicznego w Gdańsku udało się szczęśliwie uratować przed bezpowrotną utratą dość liczne bloki kamienne pokryte rytami naskalnymi oraz dwa znacznej wielkości dźwięczące kamienie. Przedsięwzięcie, polegające na odkuciu bloków i przetransportowaniu ich do Polski, podjęte zostało na krótko przed zalaniem obszernych przestrzeni na wysokości IV Katarakty Nilu, gdzie — zgodnie z decyzją rządu sudańskiego — w okolicy miejscowości Habdab miało nastąpić wzniesienie tamy. Oba litofony są nadzwyczaj cennymi zabytkami muzycznymi, a prawdopodobnie także, sądząc po kontekście, w jakim się znajdowały (w sąsiedztwie licznych petroglifów) — zabytkami muzyki sakralnej. Datowanie tych obiektów nie jest w tej chwili jednoznaczne, ale sięgać może nawet 6 tysięcy lat.

Obecnie część z tych zabytków znajduje się na wystawie w sali Kolumnowej Muzeum. Jest to jedyna w Polsce galeria sztuki naskalnej i bodaj jedyna w Europie, zawierająca litofon (udostępniony zresztą zwiedzającym do prób dźwiękowych). W przyszłości wszystkie te obiekty, łącznie z litofonami, będą eksponowane w specjalnie w tym celu zbudowanym pomieszczeniu. Dlatego niezbędne są badania idące w dwóch kierunkach. Pierwszy, to studia nad dźwiękami litofonów, drugi natomiast — wyznaczenie optymalnych warunków akustycznych, w jakich powinien być eksponowany każdy z kamieni, by odzwierciedlać oryginalną przestrzeń praktyki muzycznej⁶⁰.

⁵⁹ Według Piotra Dahliga, dźwięk ligawki może być słyszany na odległość 7–10 km (PIOTR DAHLIG, *Muzyka adwentu*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie – IS PAN – Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2003, s. 282).

⁶⁰ Badania litofonów sudańskich prowadziła kilka lat temu niemiecka archeolog Cornelia Kleinitz, ale prace te nie uwzględniały badania dźwięków (CORNELIA KLEINITZ, *Soundscapes of the Nile Valley: 'Rock music' in the Fourth Cataract Region*, w: *Studies in Music Archaeology VI. Challenges and Aims in Music Archaeology*, red. A.A. Both, Eich-

BADANIA DŹWIĘKU

Osobnym zagadnieniem, ale za to stawiającym przed polską archeomuzykologią zadanie o kapitalnym — wydaje się — znaczeniu jest ukierunkowanie prac ku badaniom doświadczalnym, obejmującym problematykę z zakresu właściwości brzmieniowych instrumentów. Dokumentacja i szczegółowe badania dźwięku dawnych instrumentów mają istotne ograniczenia. W zasadzie dotyczyć mogą jedynie tych obiektów, które w pewnym sensie „przechowują” swoje dźwięki, czyli instrumentów dętych i idiofonów.

Warto byłoby podjąć drobiazgowo badania nad dźwiękami znanych instrumentów, a w tym celu także wrócić do tych zabytków, które wcześniej już były badane, spojrzeć na nie przez pryzmat nowej klasy danych. Sądząc po efektach tego typu badań prowadzonych w innych rejonach świata, wyniki mogą być nadzwyczaj interesujące⁶¹.

Badania takie to kwestia o tyle aktualna, że są już powszechnie dostępne niezbyt skomplikowane urządzenia ułatwiające dość nawet drobiazgową analizę dźwięku. Czasem porównanie na pozór bardzo do siebie podobnych instrumentów pod względem sposobu kształtowania szeregu składowych, występowania dodatkowych zjawisk (np. dudnień, składowych subharmonicznych) wykazuje tak znaczne różnice, że każde zwrócić uwagę na szczegóły techniczne obiektów. Ujawnia się w ten sposób rozmaite koncepcje brzmienia i zróżnicowanie w zakresie rozwiązań konstruktorskich. Tego rodzaju informacje, jako wskazujące na poziom rozwoju technologii, mogą się okazać cenne dla archeologów, szeroko ujmujących daną kulturę, ale i dla muzykologów (nie jest wykluczone, że w tym właśnie zakresie można by spełnić postulat Kamińskiego dotyczący ewolucji instrumentarium).

Przywykliśmy rozpatrywać melodyczność jako ważną cechę muzyki. Tymczasem materiał etnomuzyczny, zwłaszcza gromadzony w kulturach o zachowawczej, trwałej tradycji coraz częściej odkrywa przed nami wagę całkiem innej cechy — rodzaju brzmienia. Okazuje się bowiem, że czę-

mann, R., Hickmann, E. und L. Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2008, s. 131–146).

⁶¹ Por. np. ARANUD GÉRARD ARDENOS, *Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa?*, „Revista Boliviana de Física” vol. 13, La Paz 2007, s. 18–28, także ANNA GRUSZCZYŃSKA-ZIÓLKOWSKA, *Equivocal Sound and Image: Activating The Senses in Nasca Art*, w: *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2012, s. 251–258.

sto nie sama melodia, ale to, na jakim instrumencie jest wykonana — ma pierwszorzędne znaczenie. A zatem — nie tyle seria dźwięków czy skala instrumentu powinny być analizowane przede wszystkim, ale sam jego dźwięk (sposób kompozycji, możliwe przekształcenia), wskazane jest także poszukiwanie możliwych praktyk artykulacyjnych.

Jeśli chodzi o aerofony, w polskim materiale jest pewna grupa oryginalnych i dobrze zachowanych piszczałek, która jest oczywiście zróżnicowana (np. pod względem budowy, wykorzystanego materiału), a jednak obiekty te mają również pewne cechy wspólne (np. przybliżone rozmiary). Warto byłoby zbadać je pod kątem ich właściwości akustycznych. Jeszcze liczniejszą i znacznie bardziej zróżnicowaną grupę stanowią gwizdki. Oczywiście, można postawić pytanie — cóż takiego wniesć może szczegółowa analiza dźwięku maleńkiego kościanego gwizdka?

Otóż są przynajmniej dwa ważne powody, by takie badania podjąć. Przede wszystkim, gwizdki, piszczałki, grzechotki, dzwoneczki czy inne idiofony to jedyne obiekty niosące żywy, prawdziwy dźwięk przeszłości. Poza tym są to narzędzia, które miały spełniać swoją podstawową, czyli dźwiękową funkcję. Aspekt brzmieniowy jest więc efektem intencjonalnego działania ich twórcy, efektem jego konstruktorskiej inwencji. Nie jest istotne, czy mamy do czynienia z instrumentem *stricte* muzycznym, czy też użytkowym narzędziem dźwiękowym. O tym, jak nawet dziś wielkie znaczenie przykłada się do badań narzędzi akustycznych najlepiej świadczą nie kończące się modyfikacje i poszukiwania optymalnych brzmień syren alarmowych, ostrzegawczych dzwoneczków tramwajowych czy sygnałów samochodów uprzywilejowanych, ba! — zwykłych dzwoneczków do drzwi... Wspomniany uprzednio gwizdek paleolityczny należy do rodziny narzędzi, z którymi badacze francuscy przeprowadzili serię doświadczeń. Ujawniły one, że dźwięk gwizdka unieruchamia stado renów, co prawdopodobnie było wykorzystywane przy polowaniu⁶². Jeśli więc to urządzenie akustyczne miało spełniać swoje zadanie, musiało być wykonane dokładnie i zakładać trzeba, że inwencję konstruktorską poprzedzały liczne doświadczenia.

By dostrzec walor i sens analiz akustycznych zwykłych, zdawałoby się, gwizdków, a także grzechotek, brząkaadeł i innych idiofonów mających charakter narzędzi praktycznych, warto znów wejrzeć w materiał etnograficzny. Okazuje się, że często użytkowe narzędzia dźwiękowe stają się instrumentami muzycznymi, przyjmują więc nową funkcję. Transformacja

⁶² MICHEL DAUVOIS, *Les témoins sonores paléolithiques*, w: *La pluridisciplinarité...*, op. cit., s. 168–170.

ta ma miejsce głównie w działaniach o charakterze zrytualizowanym, kiedy to następuje teatralizacja czynności praktycznych i swoiste „cytowanie” dźwięku⁶³.

DŹWIĘKI PRZESZŁOŚCI W PRZYSZŁOŚCI

Archeomuzykologia ma szansę z pożytkiem skorzystać z możliwości eksperymentalnego (oryginalnego dla każdego obiektu) stosowania najnowszych technologii. Wiele zabytków uszkodzonych czy zachowanych jedynie szczątkowo można dziś próbować rekonstruować wirtualnie (poprzez trójwymiarowe skanowanie, a następnie „naprawianie”, uzupełnianie elementów obrazu), podobnie jak czyni się to w odniesieniu do innego rodzaju obiektów. Nie jest wykluczone, że w niedługim czasie zastosowanie znajdą także tzw. drukarki trójwymiarowe, umożliwiające tworzenie replik rekonstruowanych instrumentów. Tu warto podkreślić, że większość istniejących dziś muzealnych kopii instrumentów to obiekty wiernie wprawdzie oddające zewnętrzny kształt, a nawet kolorystykę oryginalnych obiektów, ale niekoniecznie ich wewnętrzne przestrzenie, tak ważne dla powstawania dźwięku. Wykonywane są zresztą ze specjalnego tworzywa, nie mającego odpowiednich (w stosunku do oryginalnego materiału) cech sprężystości. I wreszcie — szerokie perspektywy daje możliwość tworzenia symulacji dźwiękowych. Dotyczy to nie tylko rekonstrukcji cech dźwiękowych instrumentów, ale także właściwości akustycznych przestrzeni. Te zaś są nieocenione w badaniach pejzażu dźwiękowego⁶⁴.

Jaka przyszłość stoi przed polską archeomuzykologią? Cóż, wątków badawczych jest tak wiele, że wystarczyłoby pracy dla sporego, interdyscyplinarnego zespołu naukowego działającego przez wiele lat. Na razie można tylko pomarzyć, by przynajmniej w 50 rocznicę (czyli już niedługo) wydania *Instrumentów muzycznych na ziemiach polskich* Włodzimierza Kamińskiego ukazał się nowy katalog zabytków — nowoczesny: barwny i dźwiękowy.

⁶³ Podobnie, jak liczne w muzyce symfonicznej czy operowej przykłady „sygnałów myślowych” (zazwyczaj z zastosowaniem instrumentu odpowiedniego pod względem brzmienia), które stanowią integralny element całego dzieła kompozytorskiego.

⁶⁴ Przykładem interesujących osiągnięć w tym zakresie są prace RUPERTA TILLA z Univeristy of Huddersfield nad rekonstrukcją akustyczną przestrzeni Stonehenge. Na stronie: <http://soundsofstonehenge.wordpress.com/ball-release-reflections-video/> [dostęp: grudzień 2012] można obejrzeć film, ukazujący zmiany brzmienia bębna w miarę przesuwania się osoby grającej wewnątrz kamiennego kręgu.

SUMMARY

Until recently, Polish archaeomusicological studies were strongly influenced by typically archaeological methodology and scope of topics, while musicology, with its analytical knowhow, played a secondary role. However, with developments in the technology of research (e.g. analytical computer software) and reconstruction of musical instruments (3D imaging, digital sound reconstruction), archaeomusicology has an opportunity to develop in the direction of specifically musicological studies. Polish collections of musical instruments may not be many or varied, but are nevertheless valuable as material for comparative studies. They place us among the oldest European cultures and are evidence of numerous links with neighbouring cultures.



GDAŃSKA TABULATURA LUTNIOWA D-B DANZIG 4022¹

Magdalena Tomsiańska

KITCHENER, THE BECKETT SCHOOL OF MUSIC

Gdańska tabulatura lutniowa Ms. 4022, obecnie D-B Danzig 4022, znana była dotychczas przede wszystkim z tańców polskich — balletti polachi. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro od roku 1945 do lat dziewięćdziesiątych dostępne były tylko transkrypcje czterdziestu pochodzących z niej utworów sygnowanych B.P., zrobione przez Marię Szczepańską i Hieronima Feichta przed drugą wojną światową. Transkrypcje te posłużyły do wydania zbiorów: Bartłomiej Pękiel, *40 utworów na lutnię* (1955); Bartłomiej Pękiel, *40 utworów na lutnię lub gitarę* (1960) oraz *Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej* (1965)². Zarówno M. Szczepańska jak i H. Feicht zinterpretowali litery B.P. jako inicjały Bartłomieja Pękiela, jednak zgodnie z badaniami Zofii Stęszewskiej skrót ten oznacza Balletto Polacho (taniec polski)³.

Przed drugą wojną światową tabulatura Ms. 4022 była własnością Stadtbibliothek (Biblioteki Miejskiej) w Gdańsku⁴. Zaginęła w czasie wojny. Nieoczekiwanie po upadku muru berlińskiego w roku 1989 i następującej potem zmianie klimatu politycznego w zbiorach Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz w dawnym Berlinie Wschodnim ujawniono uważane za zaginione rękopisy proveniencji gdańskiej i śląskiej, m. in. odnalazła

¹ Autorka serdecznie dziękuje dr Agnieszce Leszczyńskiej za liczne konsultacje i życzliwą pomoc w redagowaniu tekstu.

² BARTŁOMIEJ PĘKIEL, *40 utworów na lutnię* (WDMP 30), Kraków: PWM 1955 — wydanie oparte na transkrypcjach Marii Szczepańskiej skonfrontowanych z zapisami H. Feichta; BARTŁOMIEJ PĘKIEL, *40 utworów na lutnie lub gitarę w stroju E*, opr. Gerd Ochs, Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich 1960 — wydanie oparte na edycji z 1955 roku; *Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej*, wyd. ZOFIA STĘSZEWSKA, Kraków: PWM, 1965 — wydanie oparte na transkrypcjach H. Feichta.

³ ZOFIA STĘSZEWSKA, wstęp do: *Tańce polskie...* op. cit., s. 3.

⁴ BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej, Barok*, Warszawa: Sutkowski Edition 2006, s. 201.

się wówczas gdańska tabulatura lutniowa, oznaczona sygnaturą Ms. Danzig 4022. Okazało się, że w czasie wojny część z obszernej kolekcji Biblioteki Miejskiej w Gdańsku została zabrana do Moskwy, a stamtąd w latach pięćdziesiątych zbiory te przeniesiono do berlińskiej Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Przechowywane są tam jako kolekcja „Danziger Bestand”⁵. Opublikowany w roku 2007 przez D. Szlagowską, B. Długońską, D. Popinigis i J. Woźniak katalog tych rękopisów⁶ zawiera m. in. spis utworów z D-B 4022, a także ich incipity, ale z założenia są one przemieszczane z incypitami kompozycji z innych manuskryptów, co utrudnia orientację w zawartości omawianej tabulatury. Mam zatem nadzieję, że katalog znajdujący się na końcu tego artykułu okaże się przydatny do lepszego poznania zawartości omawianego zbioru, od niedawna dostępnego w internecie na stronie: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN618787879>⁷.

Tabulatura D-B Danzig 4022 pisana była przez jedną osobę, w odróżnieniu od wielu innych rękopisów lutniowych, w których widać różne charakterystyki pisma. Nie wiemy, kim był autor lub autorka manuskryptu, natomiast można zaryzykować twierdzenie, że była to osoba raczej oszczędna, nie marnująca papieru: litery tabulatury rozmieszczone są czytelnie, ale bez rozmachu, i tylko czasem pojedyncze linie pozostają niezapisane.

STRÓJ LUTNI I CHARAKTERYSTYKA NOTACJI W D-B DANZIG 4022

Początek XVII wieku to w dziejach lutni okres niezwykle gwałtownego rozwoju. Zmianom ulegał nie tylko styl muzyki, repertuar oraz technika gry, ale także sam instrument: eksperymentowano zarówno z jego strojem, jak i ilością strun.

We Włoszech w omawianym okresie popularność zdobyły odmiany lutni: arcyłutnia (*arciliuto*) oraz chitarronne. Alessandro Piccinini we wstępie do *Intavolatura di Liuto* (Bologna 1623) twierdzi, że to on właśnie wynalazł arcyłutnię, zlecając lutnikowi zbudowanie instrumentu z wydłużoną szyjką, która pomieścić miała dodatkowe struny basowe. Ten rodzaj lutni zachował stary strój renesansowy (*vieil ton*) z 7 chórami skracanymi na gryfie i 6–8 pojedynczymi lub podwójnymi strunami bourdonów.

⁵ DANUTA SZLAGOWSKA, BARBARA DŁUGOŃSKA, DANUTA POPINIGIS, JOLANTA WOŹNIAK, *Thematic Catalogue of Music in Manuscript from the Former Stadtbibliothek Danzig Kept at the Staatsbibliothek zu Berlin*, Kraków/Gdańsk: Musica Iagellonica i Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku 2007, s. 12.

⁶ Jw.

⁷ Dzięki pomocy Jerzego Żaka miałam okazję poznać ten cenny rękopis wcześniej.

Inaczej potoczyła się historia lutni we Francji, Anglii, Niderlandach i Niemczech. Główne zmiany zapoczątkowali lutniści francuscy. Najpierw raczej sporadycznie i krótko, bo mniej więcej w przedziale lat 1600–1610⁸, stosowano strój zwany *cordes avalées*: (Es) F B f b d' g', w D-B Danzig 4022 wymagany dla utworu bez tytułu f. 46/3. Od około roku 1620 zaczęto eksperymenty z różnymi strojami przejściowymi. Pierwsza tabulatura zawierająca utwory na lutnie w nowych strojach, obecnie zaginiona, pojawiła się w 1623 roku⁹. Kolejna publikacja, z roku 1631¹⁰, zawiera już utwory w y ł a c z n i e na lutnie o strojach przejściowych (*accords nouveaux*). Jedne z ostatnich publikacji na lutnię 9- i 10-chórową o stroju renesansowym to raczej konserwatywne tabulatury Valeriusa (1626)¹¹ i de Moya (1631)¹², a także ostatnie z 27 tomów *air de cour* publikowanych we Francji w latach 1608–1632¹³. Wydaje się, że po roku 1630 w całej Europie północnej 11-chórowa lutnia o strojach przejściowych (w tym także strój zwany później barokowym) wyparła swą renesansową poprzedniczkę.

Utwory w D-B Danzig 4022 zapisane są notacją francuską, najbardziej wówczas powszechną, w której najwyższa linia (z sześciu) odpowiada najwyższej strunie. Dźwięki na linii oznaczano literami alfabetu, stosując „a” dla pustej struny, „b” dla pierwszego progu itd. Literę „j” pomijano, ponieważ „i” oraz „j” nie były jeszcze wówczas jednoznacznie zróżnicowane. Górną granicę rejestru utworów z Ms. Danzig 4022 wyznacza litera „l” odpowiadająca dźwiękowi a (10 próg). Nuty basowe zapisane są poniżej sześciolinii jako „a” (pusta struna) na dodanych liniach.

Wszystkie kompozycje (z wyjątkiem f. 46/3) z D-B Danzig 4022 zagrać można na lutni 10-chórowej o stroju zwanym dzisiaj renesansowym: G c f a d' g' ze strunami basowymi F E (lub Es) D C (lub B) lub na lutni 9-chórowej ze strunami basowymi F E (lub Es) C (D lub B)¹⁴. W fantazji s.n. f. 18v/2 w takcie 25, gdzie w basie prawdopodobnie wymagane są dźwięki: F Es D C, zamiast litery „a” stosowanej na oznaczenie pustych strun w tabulaturze występują dwa razy litery „c” (oznaczenie drugiego progu) na dwóch dodanych kreskach (jest to najwyraźniej błąd, powinno raczej być „a” na

⁸ MATTHEW SPRING, *The Lute in Britain: a History of the Instrument and its Music*, New York: Oxford University Press 2001, s. xxv.

⁹ PIERRE BALLARD, *Tablature de luth de différents auteurs sur l'accord ordinaire et extraordinaire*, Paris 1623.

¹⁰ PIERRE BALLARD, *Tablature de luth de différent auteurs, sur les accords nouveaux*, Paris 1631.

¹¹ ADRIAN VALERIUS, *Neder-landtsche gedenk-clanck*, Haarlem 1626.

¹² LOUYS DE MOY, *Le petit Boucquet de Frise orientale*, Paris 1631.

¹³ M. SPRING, *The Lute in Britain...*, op. cit, s. 302.

¹⁴ Przejście chórów najniższych było powszechną ówczesną praktyką.

dwóch dodanych kreskach i „c” na trzech dodanych kreskach dla dźwięków Es i D). Błąd ten sugeruje, że autor zbioru posiadał lutnię 9-chórową. Warto również przyjrzeć się [*Coura*]nt Bal[lard] f. 8v/1 i temu samemu courant z druku Ballarda (Ballard 1614, f. 16). W obu wersjach w taktach 13 pojawiają się litery odpowiadające dźwiękom C D Es, ale w tabulaturze gdańskiej są one zapisane oktawę wyżej. Wydaje się to potwierdzać, że autor dysponował lutnią 9-chórową; jest to jednocześnie dowód na to, że utwory przeznaczone oryginalnie na lutnię 10-chórową grano, w przypadku braku odpowiedniejszego instrumentu, na lutniach o mniejszej ilości chórów.

W D-B Danzig 4022 jest wiele błędów w zapisie dźwięków basowych. Często zdarza się, że ten sam znak odnosi się do różnych wysokości. I tak np. litera „a” na pierwszej linii dodanej stosowana jest najczęściej dla chóru 7 czyli dźwięku F, ale ten sam znak zapisany bywa także dla dźwięku D, E, Es lub C. Litera „a” na dwóch dodanych liniach oznacza najczęściej dźwięk C, ale także B lub Es, raz E i raz F. Litera „a” z trzema dodanymi liniami, choć pojawia się rzadko, stosowana jest dla dźwięków C lub B.

Z zapisu kompozycji zamieszczonych w prezentowanych zbiorze wynika, że do ich wykonania są potrzebne:

- Lutnia 6-chórowa: 29 utworów;
- Lutnia 7-chórowa: 116 utworów;
- Lutnia 8-chórowa: 52 utwory;
- Lutnia 9- chórowa lub 10-chórowa: 25 utworów.

Utwory przeznaczone na lutnię 9- lub 10-chórową bywają trudne i awangardowe jak na owe czasy, nie tylko poszerzają skalę instrumentu, ale także wykorzystują *style brisé*. Często jest wśród nich courante — ulubiona forma francuskich lutnistów. Pod względem stylu wiele z tych tańców zaliczyć możemy już do wczesnego baroku. Co ciekawe — utwory te znajdują się wyłącznie w pierwszej ćwierci gdańskiej tabulatury, do folio 19 (56. utwór).

Tylko dwa razy, w f. 10v/1 oraz f. 10v/2 pojawiają się oznaczenia palcowania prawej ręki: pojedyncza kropka pod literą odnosi się do palca wskazującego, dwie kropki — do palca środkowego. Przecinek pod literą zinterpretowałabym jako oznaczenie kciuka. Nie ma wskazówek dotyczących palcowania lewej ręki.

Unikatowe wydają mi się łuki na liniach tabulatury, nie znalazłam ich w żadnym ze znanych mi rękopisów. Wydaje się, że owe łuki) oznaczają zakończenia frazy. Można je również potraktować jako intrepreatacyjną przerwę „na oddech”. Występują nieczęsto: m.in. w *Galiardzie* f. 26/3, w *Englische Coy* f. 26v/2, w *B.P.* f. 26v/4.

Ornamenty pojawiają się tylko w dwóch utworach: f. 11v/1 i f. 11v/2. Stosowany tam znak „x”, stawiany bezpośrednio po literze oznaczającej dźwięk, może odnosić się do mordentu lub trylu, albo też appogiatury.

REPERTUAR

D-B Ms Danzig 4022 zawiera 222 utwory¹⁵: polskie, francuskie, angielskie, niemieckie, holenderskie, włoskie, węgierskie, hiszpańskie oraz ruskie (balletto rutteno). Balletti Polachi stanowią najliczniejszą grupę — bo 18,5% materiału muzycznego zawartego w zbiorze. Jeśli do liczby czterdziestu jeden Balletti Polachi¹⁶ dodamy osiem utworów, które prawdopodobnie zaliczyć można do polskich melodii i tańców, to udział polskiego repertuaru w tabulaturze wyniesie ok. 22%. Pozostałe utwory to repertuar „międzynarodowy”, przy czym tańce i melodie francuskie zajmują ok. 11%, angielskie ok. 12%, niemieckie ok. 13%¹⁷.

Tabulatura zawiera utwory typowe dla pierwszej połowy XVII wieku:

1. Tańce: allemandy (6), balletti polachi (41), inne balletti (17), bergamański (2), branles (2¹⁸), canaries (2), chi passy (2), couranty (25), dudę (1), galliardy (ok. 13¹⁹), mascaradę (1), wariacje passamezza i ich galliardy (12), pawany (3), sarabandy (3), spagnoletti (2), tubę (1), volte (1). Stanowi to ok. 77% całości materiału muzycznego.

¹⁵ Répertoire International des Sources Musicales (RISM) na stronie: <http://opac.rism.info/index.php> (w wyszukiwarce wpisujemy nazwę tabulatury) podaje 230 utworów. Różnice biorą się przede wszystkim z odmiennego potraktowania wariacji w passamezzi lub ich galliardach: f. 35v/1, f. 37v/1, f. 38v/1, f. 39/1, f. 39v/1. Wg RISM każde pojawienie się określenia *Variatio* sygnalizuje początek nowego utworu. Moim zdaniem wszystkie wariacje, czy to wyróżnione czy nie terminem *Variatio*, należy potraktować jako kontynuację passamezzo.

¹⁶ Zarówno Maria Szczepańska, jak i Hieronim Feicht przetranskrybowali z D-B 4022 tylko utwory sygnowane B.P., pomijając pierwsze Balletto Polacho, f. 16/2, zawierające pełną nazwę tańca.

¹⁷ Jest to zestawienie ilościowe, nie biorące pod uwagę objętości utworów; kompozycje pochodzenia niemieckiego są bowiem bardzo krótkie, objętościowo zajęłyby z pewnością mniej niż 13%.

¹⁸ Branles f. 17v składa się z wielu krótkich branli; jest to tzw. suita branli.

¹⁹ Nie licząc galliard występujących w parze z passamezzami.

2. Opracowania utworów wokalnych, zarówno świeckich jak i religijnych, w liczbie 47. Znajdujemy tu m. in. aranżacje H. L. Hasslera, G. G. Gastoldiego oraz wielu melodii angielskich. Najczęściej są to proste opracowania, których autorem mógł być muzyk amator, ale pojawiają się też opracowania kunsztowne, jak np. wariacje na temat znanej pieśni *Une jeune fillette* (Monýcha f. 1v/2). Jest to ok. 20% repertuaru.
3. Preludium (1), fantazje (2) i intrady (2) stanowią ok. 3% zawartości tabulatury.

Do utworów najbardziej kunsztownych i zarazem najdłuższych w tabulaturze D-B Danzig 4022 zaliczyć można wariacje, couranty oraz pary tańców passamezzo/galiarda (lub saltarello).

KOMPOZYTORZY POWIĄZANI Z TABULATURĄ D-B DANZIG 4022

W omawianym zbiorze pojawiają się nazwiska następujących kompozytorów:

- Robert Ballard (8 utworów),
- Ennemond (Vieux) lub/i Jacques Gaultier (2 utwory),
- Jan Barino, Mercure d'Orleans, nani di Milann [sic!], Jean Perichon, Alessandro Piccinini (po 1 utworze).

Ponadto znalazłam konkordancje dla około trzydziestu anonimowych utworów z tabulatury gdańskiej w spuściźnie takich kompozytorów jak: Robert Ballard (4–7 utworów), Nicolas Vallet (3 utwory), René Saman (3), Emmanuel Adriaenssen (2), John Dowland (2), Matthäus Weissel? (2), po jednym utworze: Diomedes Cato?, Gaultier?, Joachim van den Hove, Gregory Huwet, Robert Johnson, Charles Lespine?, Alessandro Piccinini, Jakub Polak, John Sturt, Jan Pieterse Sweelinck, Giovanni Antonio Terzi.

Oprócz tego w D-B Danzig 4022 zidentyfikowałam aranżacje utworów wokalnych następujących kompozytorów: Hans Leo Hassler (3), Valentin Haussmann (2), Giovanni Giacomo Gastoldi (3), Marcin Luter/ Johann Walter (1), Nicolaus Selnecker (1). Ponadto w gdańskiej tabulaturze umieszczono aranżacje ośmiu tańców²⁰, których cztero- lub pięciogłosowe

²⁰ Są to utwory: f. 11v/4, f. 23v/2, f. 32/3, f. 42v/4, f. 50/2 oraz f. 21v/1, f. 21/1, f. 27v/2. Zob. także f. 31/3.

opracowania znaleźć można w *Venusgarten* (Nürnberg 1602) i *Rest Von Polnischen und andern Tantz* (Nürnberg 1603) Haussmanna²¹. Osiem innych melodii²², opracowanych w omawianym zbiorze na lutnię²³, wykorzystał także Sweelinck w swoich kompozycjach organowych, najczęściej wariacjach. Odnotowuję to tutaj nie jako przykład konkordancji, ale świadectwo popularności tych melodii i kulturowej jedności Europy.

ROBERT BALLARD

Kompozytorem najliczniej reprezentowanym w tabulaturze D-B Danzig 4022 jest Robert Ballard — znajduje się tam 12–15 jego utworów, chociaż autorstwo niektórych może budzić wątpliwości. Dwa z nich to kompozycje unikatowe, do których nie udało mi się odnaleźć konkordancji²⁴.

Robert Ballard (ok. 1575 – po 1650) od roku 1612 zatrudniony był na dworze Marii Medycejskiej jako muzyk i nauczyciel młodego króla Ludwika XIII. W roku 1618 stał się *musicien ordinaire du roi*, biorąc udział w przedstawieniach *ballets de cour*. Lutnistą na dworze królewskim pozostał aż do śmierci. Opublikował dwa tomy tabulatur na lutnię: [*Premier Livre de tablature de luth*], 1611 i *Diverses Pièces mises sur le luth, Deuxieme livre*, 1614. W zbiorach tych jest nie tylko kompozytorem, ale — zgodnie z ówczesną praktyką — autorem aranżacji, m.in. opracował na lutnię melodie z *ballets de cour*.

Utworem z *ballet de cour* występującym w D-B Danzig 4022 jest *Balletto du Roij Mercurij* f. 11/3. Balleto to jest niemal identyczne z *Ballet de M. le Daufin* (Ballard 1611). Trudno powiedzieć, czy *Mercurij* w tytule oznaczać ma kompozytora Mercure'a d'Orleans czy odnosi się do boga Merkurego (w *ballets de cour* często występowały postaci z mitologii). Utwór posiada charakterystyczne cechy innych *ballets de cour* w opracowaniu Ballarda²⁵. Część pierwsza jest raczej wolna, część druga na $\frac{3}{4}$ ma lekki, taneczny charakter, część ostatnia to szybka sarabanda. Tego typu sarabandy nazywane były czasem „courante saraband”, np. inne opracowanie utworu *Balard* f. 9/2, znajdujące się w GB-Lbl 38539 (ML), f. 29v nosi właśnie nazwę *La co-*

²¹ ROBERT B. LYNN, *Valentin Haussmann. A Thematic-Documentary Catalogue of His works*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1977, s. 126–140, 155–166.

²² Tylko dwie melodie, *Fortune* i *Soll es sein* opracowane zostały i przez Haussmanna, i przez Sweelincka.

²³ f. 10v/1, f. 13/2/ f. 40/2, 25v/3/ f. 44/4, f. 43v/4, f. 47v/4, f. 50/2, f. 50/4.

²⁴ f. 8v/2 i f. 9v/2, ale f. 8v/2 jest po prostu innym opracowaniem courante Ballarda (Paris 1614).

²⁵ DAVID J. BUCH, *Robert Ballard Premier Livre de tablature de luth*, „The Journal of Seventeenth-Century Music” 3 (1997) nr 1, s. 2.

urante sarabande. Nazwy tej używa także m. in. Michael Praetorius w *Terpsichore*.

Ciekawe wydaje mi się porównanie dwóch courantów: [*Couran*]t *Bal[lard]* f. 8v/1 i *A Coranto* z rękopisu GB-Lbl 38539 (ML) f. 6. Oba oparte są na tym samym materiale melodycznym, ale jego opracowanie różni się znacznie. Aranżacja z ML w wariacyjnych powtórzeniach części A i B zawiera liczne dyminucje, ulubione przez lutnistów XVI wieku. Natomiast opracowanie Ballarda z D-B Danzig 4022 wykorzystuje *style brisé*, technikę wariacyjną stosowaną przez lutnistów francuskich wieku XVII, charakterystyczną dla epoki baroku. Oba utwory pochodzą z ok. 1620 roku.

BALLETTI POLACHI I INNE POLSKIE TAŃCE I MELODIE

Najliczniejszą grupę tańców w tabulaturze stanowią balletti polachi (41 tańców). Do grupy polskich utworów prawdopodobnie zaliczyć można również inne tańce i melodie: f. 22v/2 s.n., f. 23v/2 s.n., f. 29/3 *Jechal ch[ł]op do miasta*, f. 42v/5 *Jagt Tanz*, f. 46v/1 *Duda*, f. 50/2 *Soll es sein*. Polskimi tańcami mogą być także: f. 30/4 s.n. i f. 42v/2 *Balletto*.

Tańce f. 22v/2 s.n. oraz *Jagt Tanz* mają tę samą budowę formalną, co większość B.P. (o czym poniżej) i choćby z tego względu zaliczyłam je do tańców polskich; ponadto *Jagt Tanz* jest lutniową aranżacją tańca zwanego *Goniony* w rękopisie PL-Kj 10002, a w tabulaturze Stobaeusa, GB-Lbl Sloane 1021, ten sam utwór pojawia się jako *Doratka* w metrum trójdzielnym. Taniec f. 23v/2 s.n. występuje jako *Polnischer Tantz* w tabulaturze Waisella (Frankfurt 1592) oraz jako *Chorea polonica* w tabulaturze D-LEm II.6.15. Melodia *Soll es sein* (f. 50/2) jest, według edytorów dzieł zebranych Sweelincka, tańcem polskim²⁶.

Taniec f. 46v/1 *Duda* zaliczyłabym do polskich utworów głównie na podstawie tytułu, choć może być to również taniec węgierski. Słowa: „duda” w języku węgierskim i „dudy” w języku polskim oznaczają instrument ludowy. Jak jednak widać na przykładzie *Jagt Tanz* i np. *Rolandt lieber Rolandt* (f. 49v/2, melodia angielska) wybór języka w tytule nie determinuje przynależności narodowej czy etnicznej samego utworu.

Do polskiej melodii zanotowanej na f. 29/3, *Jechal ch[ł]op do miasta*, odnaleziono żartobliwe słowa w siedemnastowiecznym zbiorze *Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli* z roku 1614²⁷.

²⁶ JAN PIETERSZOOM SWEELINCK, *Opera Omnia*, t. 1: *The Instrumental Works*, wyd. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn, Frits Noske, Amsterdam: KVNMM 1968, s. XXXV.

²⁷ B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej...*, op. cit. s. 435–436.

Dwa z tańców polskich znajdujących się w D-B Danzig 4022: f. 20/3 i f. 21/4, opracował także jako *Autre Tanced spolski* i *Chanson a la Polonnoise Susannesco* francuski lutnista Nicolas Vallet (Amsterdam 1615).

W niektórych baletti polachi odnaleźć można fragmenty znanych melodii polskich: f. 26v/1, cz. B przypomina melodię ludową *Hej, górale, nie bijta się*, f. 28v/2 kolędę *Mędrcy świata monarchowie*²⁸, a B.P. f. 30/2 i f. 31/3 przypominają polskie i słowackie melodie: melodię podobną do B.P. f. 30/2 odnajdujemy m. in. w Vietoris Codex pt. *Moja pani matko* oraz w rękopisie PL-Kj 10002 pt. *Łod[zia]m[i] płynie na morze, wiosłami...* Melodia B.P. f. 31/3 przypomina zarówno tę z Vietoris Codex *Netakes mý mluwel*, jak i tę z rękopisu PL-Kj 10002 *Będę ia dawala, komu będę chciała*. B.P. f. 32/4 zawiera tę samą melodię co rękopis PL-Kj 10002 nr 18. Zatem melodie trzech B.P. odnajdujemy w rękopisie PL-Kj 10002²⁹.

Ciekawa jest budowa większości baletti polachi³⁰ oraz tańca bez tytułu f. 22v/2 i *Jagt Tanz* f. 42/5. Mają one formę AB lub ABA'B', po czym następuje u p r o s z c z o n e A " B ". Jest to niezwykle, ponieważ zazwyczaj właśnie na początku tańca umieszczano opracowanie najprostsze, przetwarzając je później wariacyjnie i raczej „komplikujać” fakturę, a nie upraszczając. Trudno zatem o definitywne wyrokowanie, czemu służyć miała taka budowa. Można pokusić się o wyjaśnienie tej zagadki:

1. Być może miały być to duety dla ucznia i nauczyciela, wersja prostsza naturalnie miałyby być dla ucznia. Zdarza się jednak, że obie wersje nie pokrywają się harmonicznymi. Czy świadczy to o błędach w zapisie czy może raczej jest to dowód na to, że teoria o duetach jest błędna?
2. Wersja uproszczona mogłaby być podstawą do opracowania wariacyjnego, otwartą na improwizację.
3. Uproszczone A"B" miało być grane w tempie szybszym niż pierwsze AB (lub ABA'B').

Ta trzecia hipoteza wydaje mi się najbardziej prawdopodobna. W wielu tańcach renesansowych mamy połączenia tańca wolniejszego z szybkim, przy czym szybkie tempo jest przeznaczone dla tańców w metrum $\frac{3}{4}$ (np.

²⁸ Kolęda ta, skomponowana przez Zygmunta Odelgiewicza w XIX wieku, wykorzystuje być może wątki muzyczne istniejące wcześniej. Możliwe jednak, że jej podobieństwo z baletto polacho jest przypadkowe.

²⁹ Opracowania odnalezione przez Ireneusza Trybulca.

³⁰ Z wyjątkiem pięciu: f. 16/2, f. 21/4, f. 22v/1, f. 32/3 i f. 32/4.

Tantz i Nachtantz, pawana i galiarda). Być może analogiczne połączenie tańców, chociaż bez zmiany metrum, spotykamy właśnie D-B Danzig 4022. Wydaje mi się, że od strony muzycznej brzmi to przekonująco.

PARY: PASSAMEZZO/GALIARDA (LUB SALTARELLO)

Passamezzo, popularne od połowy XVI do około połowy wieku XVII, było często podstawą do instrumentalnych wariacji. Tak dzieje się również w gdańskiej tabulaturze. Wyróżniamy dwa główne typy passamezzo:

1. passamezzo antico; schemat: i/ VII/ I/ V// III/ V/ i V/ i³¹ (w DB Ms. Danzig 4022 ostatni akord jest durowy),
2. passamezzo moderno: schemat: I/ IV/ I/ V// I/IV/ I V/ I.

W D-B Danzig 4022 występuje jedenaście par passamezzo/ galiarda i jedno passamezzo bez pary z galiardą (f. 39v *Passamezzo sine canto*). Połowa par passamezzo/ galiarda opartych jest na schemacie passamezzo moderno, a druga połowa — na passamezzo antico. Tabela 1 ukazuje zestawienie par passamezzo/ galiarda w dwóch wariantach schematu harmonicznego; uwzględniona została liczba wariacji.

Passamezza i galliardy z D-B Danzig 4022 są utworami rozbudowanymi, wariacyjnymi, z figuracyjnym traktowaniem głosu wyższego. Budowa jest regularna: niemal każda z wariacji passamezza posiada 32 takty (czyli jeden akord ze schematu dominuje przez cztery takty), galiardy i ich wariacje mają po 16 taktów (jeden akord na dwa takty). Passamezza/ galiardy zajmują pokaźne miejsce w gdańskiej tabulaturze nie tyle ze względu na ilość (12 passamezzi i 11 galiard), co na objętość, ponieważ są to przeważnie długie utwory. Przykładowo *Passamezzo in contra Tenor p.b.dur in alare* f. 32v/1 ma pięć wariacji po 32 takty, czyli 160 taktów, a jego *La Galiarda* 33v/1 — pięć wariacji po 16 taktów czyli razem 80, co w sumie daje nam utwór o długości 240 taktów. To passamezzo i jego galiarda mają swoje konkordancje w zbiorze Adriaenssena (Antwerpia 1584), z kolei *Passamezzo* f. 38/2 jest konkordancją z D-B 40141 f. 52.

REPERTUAR ANGIELSKI

W D-B Danzig 4022 znajdują się cztery tańce zidentyfikowanych kompozytorów angielskich: Johna Dowlanda (2)³², Roberta Johnsona (1)³³ i Johna

³¹ Małe litery (cyfry rzymskie) oznaczają akordy molowe.

³² [*Fortun* f.11v/4 i *Balletto la pace* f. 44v/3-45/1.

³³ *Courante [d]el Prince [d]e Angelterra* f. 12/2.

Passamezzo moderno	Passamezzo antico
<i>(Pas)sa (me)zo/ Saultarella</i> f. 7v/3-8/1 1 wariacja passamezzo 1 wariacja galliardy	<i>Passamezo in contra Tenor p.b.dur in alare/ La Galiarda</i> f. 32v/1-33v/1 5 wariacji passamezzo 5 wariacji galliardy
<i>Paßamezo/ La sua Gagliarda</i> f. 13v/1-14/1 3 wariacje passamezzo 1 wariacja galliardy	<i>Passamezo/La Galiarda</i> f. 34v/2-35v/1 4 wariacje passamezzo 3 wariacje galliardy
<i>Passamezo/ Saltarella</i> f. 24v/1-25v/1 4 wariacje passamezzo 3 wariacje galliardy	<i>Passamezo/La Galiarda</i> f. 36v/2-37v/1 4 wariacje passamezzo 3 wariacje galliardy
<i>Passamezo/ La Galiarda</i> f. 34-34v/1 2 wariacje passamezzo 1 wariacja galliardy	<i>Passamezo/ La Galiarda</i> f. 37v/2-38/1 1 wariacja passamezzo 1 wariacja galliardy
<i>Passamezo/La Galiarda</i> f. 35v/2-36v/1 4 wariacje passamezzo 1 wariacja galliardy	<i>Passamezo p b mōl inc.solfant/La Galiarda</i> f. 38v/3-39v/2 4 wariacje passamezzo 2 wariacje galliardy
<i>Passamezo/ La Galiarda</i> f.38/2-38v/2 3 wariacje passamezzo 1 wariacja galliardy	<i>Passamezo sine canto</i> f.39v/3-40/1 2 wariacje passamezzo

TABELA 1: Pary passamezzo/gagliarda w dwóch wariantach schematu harmonicznego

Sturta (1)³⁴. Dziewięć tańców z tego zbioru ma w tytule określenie „angielskie”, np. *Chorea Anglica* czy *Galiarda Englesse*. Wiele utworów to aranżacje popularnych melodii angielskich: *Grimstock*, *Packington Pound*, *Nutmegs and Ginger*, *Brave Lord Willoughby* (lub *Roland*), *Sellenger's Round*, *Mal sims*, *More palatino*, *Nowells Delighte* (znany także z późniejszej wersji jako *The British Grenadiers*) i in. Opracowania tych melodii na lutnię spotkać można niemal we wszystkich ówczesnych tabulaturach Europy północnej, wiele ich znajduje się zwłaszcza w rękopisach. Wydaje się, że do ich popularności przyczynić się mogła działalność teatrów angielskich na kontynencie.

W Gdańsku angielscy komedianci występowali niemal co roku w latach 1601–1619³⁵. Około 1610 roku zbudowano tam teatr zwany Szkołą Fechtunku bądź „publicum theatrum”. Był to budynek wielofunkcyjny (oprócz ćwiczeń szermierczych miały się tam odbywać rozmaite przedstawienia), architektonicznie stanowił kopię londyńskiego Fortune Theatre.

³⁴ *(B)allemto* f. 12v/2.

³⁵ JERZY LIMON, *Gdański teatr "elżbietański"*, Wrocław: Ossolineum, 1989, s. 27.

Pierwsze wzmianki o występach w nowym teatrze zachowały się z 1612 roku³⁶. Wiadomo, że muzyka odgrywała istotną rolę w przedstawieniach angielskich trup teatralnych. Grywano ją nie tylko przed rozpoczęciem i po zakończeniu spektaklu, wypełniała także przerwy pomiędzy aktami. Zespół Johna Spencera, wielokrotnie przebywający w Gdańsku, składał się z dziewiętnastu aktorów i aż *s z e s n a s t u m u z y k ó w*, niewątpliwie byli wśród nich lutniści³⁷. W gdańskiej suplice z 29 sierpnia 1611 roku Spencer podpisuje się jako „muzyk i komedian”, i podobnie: pod supliką z 26 lipca 1619 roku cały jego zespół figuruje jako „muzycy i komedianci”³⁸.

LUTNIŚCI W GDAŃSKU

W roku 1617 do Polski przyjechał lutnista William Corkine wraz z grupą angielskich muzyków i aktorów. Większość z tej grupy występowała wielokrotnie zarówno w Warszawie na dworze królewskim, jak i w Gdańsku³⁹; prawdopodobnie i William Corkine przebywał chwilowo w tym mieście, co wydaje mi się ciekawe w kontekście omawianej tabulatury.

Z Gdańskiem związany był Diomedes Cato, lutnista polski pochodzenia włoskiego. Urodził się ok. 1555 roku, prawdopodobnie w Wenecji⁴⁰, zmarł w Gdańsku w roku 1628, pogrzebany został 17 kwietnia 1628 w kościele św. Mikołaja lub na należącym do kościoła cmentarzu, dziś już nieistniejącym⁴¹. Zatrudniony na dworze Zygmunta III Wazy, w roku 1593 towarzyszył królowi jadącemu do Szwecji, ale dotarł tylko do Gdańska⁴²; być może już wówczas opuścił dwór królewski i przeszedł na służbę starosty ziem pruskich Stanisława Kostki, służąc mu do czasu jego śmierci w roku 1602. Nie można wykluczyć, że Diomedes ostatnie lata swego życia spędził w Gdańsku, ale w D-B Danzig 4022 zaskakuje znikoma ilość jego

³⁶ Jw., s. 93–95.

³⁷ Np. w kronice miasta Münster zanotowano: „26 listopada 1599 przybyło tu jedenastu Anglików [...]. Dawali przedstawienia przez pięć kolejnych dni pięciu różnych kome-dii [...]. Mieli ze sobą różne instrumenty muzyczne, takie jak lutnie, cytry, skrzypki, piszczałki i tym podobne”; J. LIMON, *Gdański teatr "elżbietański" ...*, op. cit., s. 46.

³⁸ Jw., s. 35.

³⁹ BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 2007, s. 50.

⁴⁰ Jw., s. 160.

⁴¹ DANUTA POPINIGIS, *Zur Biographie von Diomedes Cato*, w: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, red. Danuta Popinigis, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku 2000, s. 178.

⁴² B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyczne dwory...*, op. cit., s. 21.

utworów. Odnalazłam w tym rękopisie tylko jeden utwór, którego kompozytorem jest być może Diomedes Cato (f. 32/3), a inny, galliarda f. 20v/2, pokrewny jest dwóm utworom Diomedesa z tabulatury Hainhofera jedynie w początkowych czterech taktach. Być może w latach dwudziestych XVII wieku utwory Diomedesa nie były już modne?

Innym lutnistą, o którym wiemy, że przebywał w Gdańsku w omawianym okresie, jest Charles Lespine. W roku 1618 znalazł się w Nysie na Śląsku, na dworze arcyksięcia Karola, biskupa wrocławskiego, brata przyszłego cesarza Ferdynanda II i królowej Polski Konstancji⁴³. Uciekając przed zamieszkami w związku z wojną trzydziestoletnią, biskup i lutnista udali się do Warszawy, a stamtąd — już sam Lespine — wyjechał do Gdańska. Opuścił Gdańsk pod koniec roku 1619 lub na początku roku 1620⁴⁴. Wrażenia z podróży po Polsce opisał w pamiętnikach. Śladem jego pobytu w Gdańsku może być *Corente* f. 41/1, choć jest to atrybucja wątpliwa.

CZAS POWSTANIA TABULATURY D-B DANZIG 4022

Zofia Stęszewska podaje, że rękopis pochodzi z pierwszej połowy XVII wieku⁴⁵, natomiast Barbara Przybyszewska-Jarmińska - że prawdopodobnie z połowy XVII wieku⁴⁶, pisząc równocześnie:

Porównując kompozycje zapisane w dwóch gdańskich tabulaturach lutniowych [chodzi o rękopis Virginii Renaty von Gehema datowany na ok.1640 rok oraz D-B Danzig 4022, przyp. M.T.], zdecydowanie bardziej „zaawansowany” etap procesu wykształcania specyficznych cech „tańca polskiego” prezentują utwory zawarte w — zapewne nieco wcześniej spisany — zbiorze Virginii Renaty von Gehema⁴⁷.

Rzeczywiście — tańce polskie z rękopisu Virginii Renaty von Gehema wydają się być bardziej „zaawansowane” w stosunku do tańców polskich z tabulatury 4022, ponieważ prawdopodobnie spisane zostały około 20 lat później.

Wydaje się, że zbiór D-B Danzig 4022 powstał około 1620 roku, na co wskazują zarówno konkordancje i opracowania, jak i strój lutni. Niemal

⁴³ KENNETH SPARR, *Charles de Lespine, Lutenist and Composer*, Stockholm 1999, <http://www.tabulatura.com/Lespine.htm> [dostęp: grudzień 2012 r.].

⁴⁴ Jw.

⁴⁵ W: *Tańce polskie...*, op. cit., s. 1.

⁴⁶ B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej...*, op. cit., s. 482.

⁴⁷ Jw., s. 482.

wszystkie konkordacje pochodzą ze źródeł datowanych na lata 1584–1620, z wyjątkiem *Sarabandy* Alessandra Piccininiego, która została wydana w Bolonii w roku 1623. Sarabanda ta w gdańskim rękopisie zapisana jest w formie bardzo skróconej i wydaje mi się możliwe, że grano ją, zanim została wydana drukiem. Natomiast odnośnie do stroju lutni przypominę, że już od około roku 1620 w muzyce lutniowej stosowane były różne tzw. stroje przejściowe, które po roku ok. 1630 wyparły strój renesansowy. Jest zatem mało prawdopodobne, aby rękopis niezawierający żadnych utworów na lutnię o stroju przejściowym mógł powstać po roku 1630⁴⁸.

Argumentem pośrednim za ustaleniem daty powstania D-B Danzig 4022 na ok. 1620 rok mogą być wizyty angielskich komediantów w Gdańsku. Według Jerzego Limona

działalność angielskich komediantów w Gdańsku podzielić można na dwa główne okresy. Pierwszy z nich przypada na lata 1601–1619, drugi na 1636–1655⁴⁹.

Biorąc pod uwagę konkordancje, repertuar i strój lutni trudno przypuszczać, aby D-B Danzig 4022 mógł powstać w tym drugim okresie. Wydaje się, że wizyty aktorów angielskich w latach 1601–1619 zdają się dodatkowo potwierdzać tezę o powstaniu gdańskiej tabulatury ok. 1620 roku: być może właśnie dzięki ich występom w D-B 4022 znajdujemy stosunkowo dużą liczbę kompozycji angielskich.

PODSUMOWANIE

Pod pewnymi względami D-B Danzig 4022 jest tabulaturą charakterystyczną dla początku XVII wieku: np. zapisana jest notacją francuską i zawiera głównie tańce i aranżacje popularnych melodii. Na tle innych rękopisów lutniowych tego okresu wyróżnia ją m.in. stosowanie technik wariacyjnych charakterystycznych zarówno dla epoki renesansu (dyminucje), jak i baroku (*style brisé*), duża ilość polskich utworów oraz wyjątkowo „międzynarodowe” pochodzenie innych tańców, z różnych stron Europy. Czytając tabulaturę ma się istotnie wrażenie, że Gdańsk położony jest w samym środku kontynentu. Od strony muzycznej omawiana tabulatura zawiera wiele pięknych, wartych poznania utworów.

⁴⁸ Niewątpliwie dla lepszego poznania tego aspektu warto byłoby porównać D-B 4022 z tabulatarami GB-Cfm 689 z lat ok. 1624–40 oraz z GB-Lbl Sloane 1021, z ok. 1640 roku, których nie miałam jeszcze okazji zbadać.

⁴⁹ J. LIMON, *Gdański teatr „elżbietański”...*, op. cit., s. 26–27.

Jestem przekonana, że niniejszy artykuł z katalogiem zawierającym konkordancje doczeka się uzupełnień i poprawek w przyszłości, ale też i mam nadzieję, że już w obecnej postaci przyczyni się do lepszego poznania życia muzycznego Gdańska i muzyki lutniowej na ziemiach polskich w pierwszej połowie wieku XVII.

SUMMARY

The Gdańsk lute tablature D-B 4022 is a collection of music from the early seventeenth century. Before the Second World War, it was the property of the Stadtbibliothek in Gdańsk. After the war, it was thought to be lost. The manuscript resurfaced during the nineties in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin.

The music is written in French lute tablature for a 6- to 9-course lute in standard Renaissance tuning, with the lower three courses tuned F, E (or Eb), and D (or C, or Bb). One piece (s.n. f. 46/3) was written for a 7-course lute in the tuning called *cordes avalées*: g', d', b flat, f, Bb, G, F. The majority, 116 pieces, require a 7-course lute, 52 pieces require an 8-course lute, 29 pieces — 6-course lute, 25 pieces — 9-course lute.

D-B 4022 contains 222 pieces. 77% of the musical content is Polish, French, English, Italian, German, Spanish, Netherlandish, Hungarian, and Ruthenian dance music. Other pieces include arrangements of songs and chorales, a prelude, fantasias, and intradas. Polish repertoire, including balletti polachi and other Polish pieces, comprise 22% of the whole content of the tablature.

Composers whose names are given in the tablature include R. Ballard, Gaultier (Ennemond or Jacques?), J. Barino, M. d'Orleans, nani di Milan, J. Perrichon and A. Piccinini. For unattributed pieces, many concordances are found with other tablatures enabling one to further identify multiple compositions by the composers R. Ballard, N. Vallet, R. Saman, E. Adriaenssen, J. Dowland, M. Waissel?, and one piece each by D. Cato?, Gaultier?, J. van den Hove, G. Huwet, R. Johnson, Ch. Lespine?, A. Piccinini, J. Polak, J. Sturt, J. P. Sweelinck, and G. A. Terzi.

Also identified are arrangements of vocal pieces of the following composers: H. L. Hassler, V. Haussmann, G. G. Gastoldi, M. Luther/J. Walter, and N. Selnecker. Furthermore, in D-B 4022 there are arrangements of eight Polish dances, which can be found in Haussmann's 4-5 part instrumental versions in *Venusgarten* (Nürnberg 1602) and *Rest Von Polnischen und andern Tantz* (Nürnberg 1603). Among other pieces, simple arrangements of popular songs and dances are

identifiable: Grimstock, Packington's Pound, Nutmegs and Ginger, Brave Lord Willoughby, Sellenger's Round, Mal sims, More palatino, and Nowells Delighte. Sophisticated arrangements include a long set of variations on the famous tune *Une jeune fillette* (Monycha f. 1v/2).

Judging by concordances, musical style, and lute tuning, it seems that the D-B 4022 was compiled probably around 1620. It is representative of the transitional period between Renaissance and Baroque in its variety of dances and its use of diminution and style brisé. The music is charming, demanding (especially in the first quarter of the tablature), and can be a valuable part of the repertoire of any lute player.

KATALOG GDAŃSKIEJ TABULATORY LUTNIOWEJ D-B DANZIG 4022, Z KONKORDANCJAMI I UTWORAMI POKREWNymi

Odnośnie konkordancji: dla muzyki lutniowej charakterystyczna jest ogromna różnorodność opracowań, stąd nawet odnalezione konkordancje na ogół nie są idealne. Przy utworach, których pokrewne opracowania znaleźć można w różnych tonacjach, dla ułatwienia podaję tonację oryginału w D-B Danzig 4022, zdając sobie sprawę z tego, że system dur-moll nie był jeszcze wykształcony. Uwagi odnośnie RISM dotyczą katalogu znajdującego się na stronie: http://opac.rism.info/index.php?id=6&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=danzig+4022 [dostęp: grudzień 2012]

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
1	1	Prèludium nani [sic] di Milann				
2	1v/1	Ballardus	Robert Ballard [lub Mercure d'Orleans]	D-D1 M 297, s. 113 s.n. ⁵⁰ ; D-Hs ND VI 3238, f. 48/2 Corante Mercurý i f. 87/3 Courante; GB-Lam 603, f. 43v/1 s.n.; GB-Lbl 38539, f. 17v/2 A volte; GB-Cu Nn.6.36, f. 25v/1 Currante; Moy 1631, s. 17–18, Courante par de Moy;	RUS-Span O.No. 124, f. 40 ⁵¹ ;	
3	1v/2 – 4/1	Monõcha [wariacje, w f-moll]			Opracowania w formie wariacji (w f-moll): Besard 1603, f. 131v–132 Alemande Une ieune filette; D-Hs ND VI 3238, f. 25–8/1 Del Exellentissimo Musico Jano Dulando (...)Une Jeune Filette; GB-Cfm 689, f. 23v–25 La ieune fillette mr Daniel [Bachelier] = GB-Lbl Eg.2046, f. 30v31/1 s.n.; Hove 1612, f. 55v–56v/1–7, Une ieune Filette/ Mr Iacques Pollonis; Vallet 1615, s. 96 (nr 34) Une Jeune filette; Inne opracowania: D-B Danzig 4022, f. 4/2 oraz f. 47/4, s.n.; J.H. Robinson i R. aus dem Spring wymieniają ponad 80 opracowań na lutnię ⁵² .	Wzór: melodia La Monica, znana także jako Une jeune filette, Allemande Nnette, Gar lustig ist spazieren. W Polsce wariację tej pieśni odnajdujemy w kolędach: <i>Pašli pasterze woły i Z rajju pięknego miasta</i> ⁵³ . Najdłuższy utwór w D-B Danzig 4022 (265 taktów); sześć wariacji.

⁵⁰ Jako Courante w: John H. Robinson, *114 Early to Intermediate Pieces for Renaissance Lute*, Albury: The Lute Society 2010, s. 27.

⁵¹ Podaję za: Julia Craig-McFeely, *English Lute Manuscripts and Scribes 1530–1630: A WWW publication based on her doctoral dissertation, University of Oxford 1993, copyright 2000*; <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/associated/Craig-McFeely/index.html>: Appendix 1: Inventories of sources of English solo lute music, s. [40] [dostęp: grudzień 2012].

⁵² *The Welde Lute Book*, wyd. Ian Harwood, Martin Shepherd, Stewart McCoy, konkordancje John H. Robinson i Rainer aus dem Spring, Albury: The Lute Society 2004, s. xx.

⁵³ Michał Marcin Mioduszewski, *Pastorałki i kolędy z melodyjami*, Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego 1843, s. 123 i 220.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
4	4/2 – 4v/1	<i>Coùrrante Sophta Monjcha V.B.</i>			Opracowania w formie courante: Besard 1603, f. 153 <i>Courante</i> ; Piccinini 1623, f. 84–85 <i>Corrente XII Fatta sopra l'aria Francese à carte 104</i> i f. 107 <i>Corrente VI Sopra L'Alemana</i> (na chitarro); Phalèse 1568, f. 88 <i>Reprinse</i> ; PL-Kj 40143, f. 35 ⁵⁴ ;	Wzór: courante oparte na melodii <i>Une Jeune Filette</i> .
5	4v/2 – 5/1	<i>Bologüia []lesz []cènto []rnia</i>	[Robert Ballard]	Ballard 1614, s. 54/2–55 <i>Quatresme [Branles de village]</i> ;	Besard 1617, s. 28 <i>Branles de village</i> (du-et);	
6	5/2	<i>Sarabanda</i>	[Alessandro Piccinini]	Piccinini 1623, f. 44–45 <i>Aria 2 di Sarabanda in varie partite</i> , konkordancja 4 wariacji (w Piccinini 1623 – 14 wariacji).		Cztery krótkie wariacje.
7	5v – 6/1	<i>Tambarina [G]aliarda [A]less Pilccni]in[i]</i>	A.Piccinini?	CZ-Pnm IV.G.18, ff. 172v–173v <i>Galliarda Tambourina</i> ; = GB-HAdolmetsch II.B.1, ff. 102v–104 <i>Galliarda Tambourina</i> ;	D-W Guelf 18.8 VII/ f. 3 <i>Balli Padovani -la maggior parte di Nicolao/ Tambarino</i> ; I-TRc 1947, f. 23 <i>la tamburina</i> ; PL-Kj 40032, f. 387 <i>La Tamburina</i> ⁵⁵ ;	Utwór przypisany Piccininiemu, ale nie ma go w żadnym z dwóch zbiorów Picciniego (z 1623 i 1639).
8	6/2	<i>Balleto del Nani alla Vennta della Regina di Spagna</i>				
9	6/3	s.n. [courante]	[Jan Pieterszoon Sweelinck lub R.Ballard?]	D-Ngm 33748, s. 110 <i>Corändt NB</i> ; GB-Cfm 689, f. 66 <i>Courante: Pietreson</i> ; GB-Hadolmetsch II.B.1, f. 212v–213 <i>Courante Balard</i> ⁵⁶ ; Furhmann 1615, s. 162/1 <i>Courante I</i> ;		
10	6v/1	[Ba]llet				
11	6v/2	[V]olti				
12	7/1	<i>Sarabanda fasten novelli (?)</i>				trzy wariacje.
13	7/2	<i>Plaisant piece</i>				
14	7v/1	s.n.				<i>style brisé</i>
15	7v/2	s.n.				<i>style brisé</i>
16	7v/3	[Pas]sa [me]zo				Passamezzo moderno.
17	8/1	<i>Saultarella</i>				Para z powyższym passamezo.

⁵⁴ Podają za: J. Craig-McFeely, *English Lute Manuscripts...*, op. cit.: Appendix 4: Index of music titles, s. [13].

⁵⁵ Konkordancje wg Johna H. Robinsona (informacja prywatna).

⁵⁶ Andreas Schlegel, *On Lute Sources and Their Music*, „Journal of the Lute Society of America”, Vol. XLII-XLII 2009–2010, s. 126.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
18	8/2	s.n. [galiarda?]				W tabulaturze wpisano ♩ , ale taniec jest na $\frac{3}{2}$.
19	8/3	<i>English Galiard</i>				
20	8v/1	[Coura]nt Bal[lard]	Robert Ballard	Ballard 1614, f. 16 <i>Courante Seconde</i> ; D-Hs ND VI 3238, f. 86/2-87/1 <i>Courante</i> ; D-Ngm 33748, (z. 24) s. 80 <i>Cour:lante</i> ;	D-Hs ND VI 3238, f. 85/2-86/1 <i>Corante</i> ; D-Ngm 33748, (z. 24) s. 52 <i>Coranta</i> i <i>Variatio A'B'</i> ; D-Kl 4 ^{Mus.108/I} , f. 78v <i>Courante</i> ; GB-Cfm 689, f. 41 <i>Courante Saman</i> ; GB-Lbl 38539, f. 6 <i>A Corant</i> ; Moy 1631, s. 15-17 (nr 21 i 22) <i>Courante par de Moy</i> i <i>Courante sur le mesme air par de Moy</i> ;	style brisé
21	8v/2-9/1	[Cour]ant Bal[lard]	R. Ballard		Ballard 1614, s.18 <i>Troisieme [Courante]</i> ; Praetorius 1612, s. 85 <i>Courante CXXXII à 4</i> ;	style brisé
22	9/2	<i>Balard</i> [courante]	R. Ballard	Ballard 1614, <i>Siezieme [Courante]</i> f. 37/2-39/1;	Ballard 1611, s. 55 <i>Dixiesme [Courante]</i> ; D-Hs ND VI 3238, f. 63/1 <i>Sarabande</i> ; GB-Lbl Eg.2046, f. 42 s.n.; GB-Lbl 38539, f. 29v s.n., pierwsze 4 takty; Moy 1631, f. 29 (nr 38) <i>La sarabanda</i> ; Vallet 1615, f. 177 (nr 74) <i>La Courante Sarabande</i> ;	
23	9v/1	s.n. [courante]	[R. Ballard]	Ballard 1614, s. 19/2-21/1 <i>La Princesse</i> ;	We wszystkich opracowaniach konkordancje części A: D-Kl 4 ^{Mus.108/I} , f. 58/1 <i>Courante de madame la prinssce de conde</i> ; Fuhrmann 1615, f. 163/2-164/1 <i>Courante 4</i> ; PL-Kj 40641, f. 13/2 <i>La Princesse</i> ; Moy 1631, f. 31 nr 42 <i>La Princesse</i> ; Vallet 1615, f. 173 (nr 72) <i>La Princesse</i> ;	style brisé
24	9v/2-10/1	[B]alardt	R. Ballard			style brisé
25	10v/1	[Ba]llet [Ba]lardtus	R. Ballard	GB-Lbl 38539, f. 16/3 s.n.;	Opracowania w metrum parzystym: GB-Lam 603, f. 25/1 <i>The French Tune</i> ; S-SC PB.fil.172, f. 10v, <i>Balletto francovis</i> ; w formie courante: PL-Kj 40641, f. 12v/1, <i>La Duchesse</i> ; Vallet 1615, f. 137-138 nr 51 <i>Courante de Mars</i> oraz f. 152 nr 59 <i>Courante de Mars</i> ;	Wzór: air de cour Guédrona (Bataille 1613) ⁵⁷ . Jeden z dwóch utworów gdańskiej tabulatury zawierający palcowanie prawej ręki.

57

Bataille 1613, f. 6v-7: Ballet pour madame.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
26	10v/2 – 11/1	[B]allet				Pokazuje palcowanie prawej ręki.
27	11/2	Coürante			Por. D-B Danzig 4022, f. 1v/1 <i>Balardus</i> cz. B	
28	11/3	Balletto dú Roÿ Mercurÿ	[R. Ballard lub M. d'Orleans]	Ballard 1611, s. 10–11, <i>Ballet de M. le Daufin</i> .		Aranżacja <i>ballet de cour</i> .
29	11v/1	[Ba]lletto				Ozdobnik: „x”.
30	11v/2	[Bo]ÿtade Bal.[lard] [de]	R. Ballard [lub Gaultier?]	Ballard 1611, s. 44–45 <i>Courante de la Reÿne</i> ; Fuhrmann 1615, <i>Courante</i> 3 f. 163; GB-Lbl 38539, f. 25v/1 <i>Courante</i> ; Moy 1631, f. 16 <i>Courante par gautie</i> ;	A-KR L81, f. 151; D-Mbs 21646, f. 74r, <i>Couranta</i> 69; GB-HAdolmetsch II.B.1, ff. 189v–190, <i>La Bontade de Ballard</i> oraz ff. 60v–61 <i>Courante</i> ⁵⁸ ;	Dwa ozdobniki oznaczone: „x”.
31	11v/3	[Cou]rant	[René Saman lub Mercure d'Orleans?]	CH-Bu F.IX.53, f.11–12: <i>Courante</i> ; D-Hs ND VI 3238, f. 64/1 <i>Corante Mercurÿ A[nn]Jo</i> 1615 oraz f. 87/2 <i>Courante</i> , konkordancje części AB); D-KNa Best.7020 Nr.328, f. 4 <i>Courant</i> ; Dowland 1610, s. 64 <i>Mounsier Saman Coranto</i> ; Fuhmann 1615, f. 162/2 <i>Courante</i> 2; GB-Cfm 689, f. 65r/1 <i>Courante Saman</i> ; GB-Lbl 38539, f. 25/2 <i>Corant</i> ; Moy 1631, s. 38 nr 53 <i>Courante</i> .	CZ-Pnm IV.G.18, f. 99 <i>Courante</i> oraz f. 122v–123 <i>Courante</i> ; D-Ngm 33748, (z. 24) s. 76 <i>Corandt</i> ; I-Tn IV 23/2, f. 5v–6: <i>Courente</i> ⁵⁹ ;	W RISM <i>courante</i> przypisane zostało Johnowi Mercure (?).
32	11v/4 – 12/1	[For]tún [w d-moll]	[John Dowland]	Konkordancja części ABB' m. in: GB-WPforester <i>welde</i> f. 2/2 (Poulton&Lam nr 62) <i>Fortune my foe</i> ; Barley 1596, f. 3–3v <i>Fortune by I D</i> ; GB-Cu Dd.4.22, f. 11v <i>fortune by Jo:Dowland</i> ; Konkordancja części B: LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 7v/1 <i>Fortuna Duland</i> ;	W d-moll: D-Lr 2000, f. 3 <i>Von der Fortuna</i> ; w f-moll: D-Hs ND VI 3238, f.20–24/1 s.n.; Hove 1601, f. 106v <i>Fortuna Englesae</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 60/1 s.n.; w g-moll: D-B Hove 1, f. 159 <i>Fortune Anglese</i> ; D-Hbusch, f. 18v/2–21/1 <i>Fortuna di Joachimo van den Hovo</i> ; w c-moll: LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 20v/2 <i>Fortuna</i> i f. 27v <i>Fortune Angloise</i> ; Vallet 1616, f. 214 nr 14 <i>Fortune Anglois</i> ⁶⁰ ;	Wzór: melodia angielska <i>Fortune my foe</i> (Simpson s. 225–31). Melodię opracował także Corkine na lyra viol, Byrd na wirginał, Sweelinck na organy, Sumarte na violę da gamba, Haussmann á 4/5.

⁵⁸ Podają za: John H. Robinson, *Music by „Gautier” in vieil ton*, Newcastle University, April 1997, <http://www.cs.dartmouth.edu/~wbc/indices/Gautier.html>, s.3 [dostęp: grudzień 2012].

⁵⁹ Podają za: *Lute Music by René Saman*, wyd. John H. Robinson, „Music Supplement to Lute News” 102, July 2012, s. 1.

⁶⁰ Pełna lista opracowań w: *The Welde Lute Book*, op. cit., s. xviii.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
33	12/2	<i>Coúrante [d]el Prince [d]e Angeltierra [allemande]</i>	[Robert Johnson]	D-LEM Ms.II.6.15, s. 348 <i>Nägel blum</i> ; GB-Lam 603, f. 16/2 <i>The Prince his Almayne</i> ; GB-Lbl 38539, f. 17/2, <i>Almayne by Mr Robert Johnson</i> ; PL-Kj 40641, f. 3/1 <i>Ballet</i> ;	GB-Cu Dd.4.22 f. 10/2; GB-Cfm 689, f. 70v/2; GB-Cu Nn.6.36, f. 15v/3; GB-Ctc 0.16.2, f. 115/2; Valerius 1626, f. 213 ⁶¹ ;	Pomimo tytułu — jest to allemande, a nie courante. W RISM utwór został przypisany Jacquesowi Gaultier.
34	12/3	<i>[Mon]sieur de [Ga]ultier [Co]úrante</i>	Gaultier	GB-Lbl 38539, f. 22 <i>Corant</i> ;	CH Bu F.IX.53, ff. 53v–54 s.n.; GB-Cfm 689, f. 46v <i>Courante Gauthier</i> ; GB-En Dep.314 Wemyss, ff. 35v–36 <i>almond goutie flat</i> (na strój francuski obniżony); RUS-SPan O.No.124 ff. 73v–74, s.n. ⁶² ;	
35	12v/1	<i>[Couran]te [...]turm</i>	[R. Saman]	GB-Cfm 689, f. 47r <i>Courante / Saman</i> ⁶³ .		
36	12v/2 – 13/1	<i>[B]alletto</i>	[John Sturt]	GB-Lbl 38539, f. 2v <i>Allmayne p[er] John Sturt</i> ; PL-Kj 40641, f.1v <i>Ballet</i> ;	GB-Cu Dd.4.22, f. 10v, s.n.; Valerius 1626, s. 267–8 ⁶⁴ .	
37	13/2	<i>Balletto de fiorenza</i>			M. in.: Gardano 1611, <i>Aria del gran duca</i> s. 21–23; D-B Danzig 4022 f. 40/2 <i>Curanto</i> ; D-W Guelf 18.8, IX/ f. 3 <i>Ballo del granduco di Fiorenza</i> i IX/ f. 3v <i>Il medesimo ballo pi facilmente</i> ; Kapsberger 1604, s. 28 <i>Aria de Fiorenza</i> ; PL-Kj 40153 f. 7–8 <i>Ballo del Gran Duca (...) di Santino Garsi</i> ; Calvi 1646, <i>Aria di Fiorenza and sua corrente</i> ; Caroso 1600, f. 116 <i>Laura soave</i> ; Corbetta 1639, s. 52–55 <i>Aria di Fiorenza sopra l'A</i> i s. 56–57 <i>Aria di Fiorenza sopra G</i> (na gitarę barokową).	Wzór: taniec znany m.in. jako: <i>Ballo</i> [lub <i>Aria</i>] <i>de Gran Duca</i> lub <i>Aria di Fiorenza</i> . Oryginalnie kompozycja Emilia de Cavalieri z 1589, napisana na ślub Wielkiego Księcia Ferdynanda I de Medici i Krystyny Lotaryńskiej we Florencji; opracowana także przez Sweelincka na organy.
38	13v – 14/1	<i>Passamezo</i>				Trzy wariacje.
39	14/2	<i>La sua Gagliarda</i>				Para z passamezzo.

⁶¹ Podaję za: J. Craig-McFeely, *English Lute Manuscripts...*, op. cit.: Appendix 4, s. [21].

⁶² Podaję za: J.H. Robinson, *Music by „Gautier”...*, op. cit., s. 2.

⁶³ Podaję za *Lute Music by René Saman*, op. cit., s. 1.

⁶⁴ Podaję za: J. Craig-McFeely, *English Lute Manuscripts...*, op. cit.: Appendix 1, s. [22].

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
40	14/3	<i>Bergomasco</i> [w C-dur]			Opracowania w C-dur m. in. ⁶⁵ : D-B Hove 1 f.166 <i>Bargamasca</i> i f. 166–165v <i>Bargama[sca]</i> ; D-Lr 2000, f. 17 <i>Bargomasco</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 64 s.n. i f.68v <i>Bargemasco</i> ; w G-dur: D-LEm II.6.15, s. 389 <i>Pergamasc 43</i> ; Opracowania w F-dur patrz: D-B Danzig 4022 f. 45v/3 <i>Bergamasco</i> ;	
41	14/4	<i>Alietta Vita</i>			D-LEm II.6.15, s. 470-471 <i>Alitta vita</i> ; D-B 4022, f. 42/2 <i>Alitta vitta</i> ; Gardano 1611, s. 4 <i>Lavinia gagliarda</i> ;	Wzór: Gastoldi 1591, <i>L'innamorate</i> (à 5), z incipitem słownym „A liéta vita”.
42	14v/1	<i>Balletto Ruttano</i> [w F-dur]			D-B Danzig 4022, f. 42/1 <i>Alio modo</i> [w G-dur];	Taniec ruski.
43	14v/2	<i>B.P.</i>				<i>B.P.</i> – skrót od Balletto Polacho ⁶⁶ .
44	14v/3	<i>La Spagnoletta</i> [w c-moll]			Opracowania w metrum trójdzielnym w c-moll m. in.: Caroso 1581, s. 163v–164 <i>Spagnoletta</i> ; D-W Guelf 18.7-8, IV/ f. 7v <i>Alio modo</i> ; w d-moll: D-W Guelf 18.7-8, IV/ f. 7/2 <i>Eadem alio modo</i> ; I-BDGchilesotti, s.103, tytuł nieczytelny; w f-moll: D-B Danzig 4022, f. 24/4 <i>Spagnoletta</i> ; Fuhrmann 1615, s. 55/2 <i>Pavana Spagnolet.I</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 71v <i>Spanioletta</i> ; w g-moll: D-W Guelf 18.7-8, IV/ f. 7/1 <i>Il ballo che si chiama La Spagnoletta</i> ; D-W Guelf 18.7-8, X/ f. 3 <i>Spagnoletta</i> . Opracowania w metrum parzystym: Adriaenssen 1584, f. 87 <i>Alemande Fortune helas</i> ; Gardano 1611, f. 2 <i>Il Spagnoletto</i> ; Negri 1604, f. 117 <i>Balletto detto la Spagnoletto</i> ;	Błędy rytmiczne. Wydaje się, że <i>La Spagnoletta</i> powinna być grana w metrum trójdzielnym.
45	14v/4	<i>Gagliarda Englesse</i>				
46	15/1	<i>Galliarda</i>				

⁶⁵ Więcej opracowań w: 114 *Early to Intermediate Pieces...*, op. cit., s. xiv.

⁶⁶ *Tańce polskie z Tabulatury gdańskiej*, op.cit., s. 3.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
47	15/2	s.n. [courante]	[René Saman]	GB – Cfm 689, f. 63v <i>Courante Saman</i> ⁶⁷ ;	D-Hs ND VI 3238, f. 59/1 <i>Corante</i> oraz f. 61/1 <i>Corante</i> ; D-Ngm 33748, (z. 25) s. 120 <i>Cour:[ante]</i> (konkordancja cz. A);	
48	15v/1	[Gau]ltier [...]len-dzon [courante]	Gaultier			style brisé
49	15v/2 – 16/1	<i>Perichon misse</i> D.B. [courante, w c-moll]	Jean Perrichon [lub R. Ballard]	Ballard 1614, s. 33 <i>Quatorsiesme</i> (wariacyjne różnice); LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 4v/2 s.n., część A jest konkordancją.	W c-moll: Besard 1617, s. 26/2 <i>Courante</i> - duet; D-Ngm 33748, (z. 24) f. 58 <i>Co-ur</i> ; w f-moll: Besard 1603, f. 156/2 <i>Co-urante</i> ; D-KNa Best.7020 Nr 328, f. 6 <i>Co-urant</i> ; D-Ngm 33748, (z. 24) f. 50 <i>Corran-ta</i> i f. 70 <i>Cour</i> ; GB-Cu Dd.9.33, f. 56v/1 <i>Curran</i> ; GB-Lbl 38539, f. 26v/2 <i>Corant</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 4v/1 s.n.; Moy 1631, s. 10 <i>Courante par Ballart</i> ; na zespół instr.: Praetorius 1612, s. 54-55 i 102, <i>Co-urant de Perichou</i> , à 4 ⁶⁸ .	style brisé
50	16/2	<i>Balletto Polacho</i>				
51	16v/1 – 17/1	[An]gelica Baliard	R. Ballard	Ballard 1611, s. 62 <i>Angelica Seconde</i> , konkordancja części A; D-Hs ND VI 3238, f. 94/2 <i>Volte</i> , konkordancja części A.	GB-Cfm 689, f. 43/2 <i>Angelica de Ballard</i> , (konkordancja?); CZ-Pnm IV.G.18, f. 30v-32 <i>Courante</i> ⁶⁹ ;	style brisé
52	17/2	<i>Caúallant a S.Nicola Chanson</i> [w B-dur]	[Jakub Polak]	Fuhrmann 1615, f. 141/1 <i>Branle de St. Nicolas p. Sig. Jacobum</i> ; (dłuższe o osiem taktów).	W F-dur: D-B Danzig 4022, f. 47v/4 <i>Chorea Anglica</i> ; D-Lr 2000, f. 10 <i>Ballett</i> ; Fuhrmann 1615, s. 158–159 <i>Ballet 20 En me revenant</i> ; GB-Cu Add. 3056, f. 43–44 s.n.; GB-Lbl 38539, f. 8v/2–9 <i>Allmayne</i> ; GB-Lbl Eg.2046, f. 28v/1 <i>A Carran-ta</i> ; GB-Lam 603, f. 25v/3 <i>Almayne</i> ; Hove 1601, f. 109/2 <i>Almande Gratie</i> ; Besard 1617, f. 9/1 <i>En Revenant de Saint Nicolas</i> (trio lutniowe oraz melodia zapisana notacją mensuralną) ⁷⁰ ;	Wzór: Melodia znana pod różnymi tytułami np: <i>Branle de St. Nicolas i Ballet En Me Revenant</i> (Fuhrmann 1615), <i>En revenant de Saint Nicolas</i> (Besard 1617), <i>More Palatino</i> (m.in. Sweelinck, na organy).
53	17v/1	[Sara]ban				Pięć krótkich wariacji.

⁶⁷ Konkordancję podają za: *Lute Music by René Saman*, op. cit., s. 1.

⁶⁸ Podają za: Ballard 1614, s.xi. Więcej opracowań tamże.

⁶⁹ Podają za: *Ernst Schele Tabulatur Buch*, wyd. Ralf Jarchow, Glinde: Jarchow Verlag 2009, s. 33.

⁷⁰ Więcej opracowań w: *114 Early to Intermediate Pieces...*, op. cit., s. xii.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
54	17v/2 - 18v/1	[B]ransle				Suita siedmiu bransle.
55	18v/2 - 19/1	s.n. [fantazja]		CZ-Pnm IV.G.18, f. 84v-85 i f. 146v-147; GB-HAdolmetsch II.B.1, f. 260v-261v ⁷¹ ; GB-Lbl Sloane 1021, f. 4 <i>Phantasia fuga- te</i> ⁷² ;		
56	19/2 - 19v/1	s.n. [courante]	[R. Ballard?]		Ballard 1614, s. 29 <i>Unsieme</i> (courant);	
57	19v/2	<i>Anglicium</i>				
58	19v/3	<i>Danket dem Herrn</i>		D-B 40141, f. 17/1 <i>Danckett dem herren</i> ;	D-B 40141, f. 99/2 <i>Danckett dem Herren.</i> ; D-W Guelf 18.7-8, I/f. 68 <i>Dancket dem Hern Contr.Neusidler</i> ; GB-Lbl Sloane 1021, f. 113/2 <i>Dancket dem heren denn er ist freundlich</i> ; D-Ngm 33748, f. 5/4 <i>Danckedt denn Herren.9.</i>	Wzór: Senfl 1534, nr 23, <i>Vitam que faciant beatiorem à 4</i> ⁷³ ?
59	19v/4 -20/1	<i>Da dat Súsanken für sach</i> [w f-moll]	[Joachim van den Hove]	Hove 1601, f. 108 <i>Susanneken.</i>	w f-moll: D-Ngm 33748, (z. 24) s. 56 <i>Cour:{ante}</i> ; w g-moll: GB-Lb M.1353, f. 10v s.n. ⁷⁴ ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 25 <i>Currant</i> i f. 56v <i>Courant</i> ; US-Ws V.b.280, f. 21v/2 <i>Corranto</i> ;	
60	20/2	s.n. [<i>Sellenger's Round</i>]		D-Hs ND VI 3238, f. 59/2 <i>Courant der Meÿ der Meÿ</i> (konkordancja dotyczy części A);	Opracowania w C-dur ⁷⁵ : D-Kl 4 ^o Mus. 108/1, f. 2 <i>Branle</i> ; GB-Lam 603, f. 12r/2, <i>Sellengers Round</i> ; IRL-Dm Z.3.2.13 f. 42-43 s.n.; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 58/3 <i>Brand</i> ; i f. 68/3 <i>Brandle Agletere</i> ;	Wzór: melodia <i>Sellenger's Round</i> , w Niemczech znana jako pieśń <i>Wie schön blüht uns der Maien</i> . Patrz też: Simpson s. 643-47.
61	20/3	<i>B.P.</i>	[Nicolas Vallet?]	D-LEM II.6.15, s. 378 <i>Chorea pulchra</i> ; Vallet 1615, f. 198 nr 90 <i>Autre Taned spolski</i> ;		
62	20/4	<i>Mein jünges Leben</i>			Inną melodię <i>Mein junges Leben hat ein End</i> opracował J.P. Sweelinck.	Aranżacja pieśni?

⁷¹ Podają za: J. Craig-McFeely, *English Lute Manuscripts...*, op. cit.: Appendix 2: Inventories of Foreign Sources, part two, s. [38].

⁷² Konkordancja odnaleziona przez Ireneusza Trybulca (informacja prywatna).

⁷³ Podają za: *Johannes Nauclerus Lautenbuch*, wyd. Ralf Jarchow, Glinde: Jarchow Verlag 2010, s. 29.

⁷⁴ Podają za: *The Folger „Dowland“ Manuscript*, wyd. Ian Harwood, John H. Robinson, Christopher Goodwin, Albury: The Lute Society 2003, s. xvi.

⁷⁵ Więcej opracowań: jw., s. xxv.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
63	20v/1	<i>B.P.</i>			PL-Kj 40153, f. 14v <i>Ballo Polaco</i> ; Amoenitatum 1622, <i>Chorea Polonica</i> nr 4 (à 4) ⁷⁶ .	
64	20v/2	<i>Jan Barino Gagliarda [Tamburino]</i>	Jan Barino? [lub Giovanni Antonio Terzi]	Wszystkie konkordancje zawierają wariacyjne zmiany. D-SI 1.G.4 III, f. 59r <i>Tamburino</i> ; I-BDGchilesotti, f. 24 nr 11 <i>Ein gut Stück</i> ; I-TRc 1947, f. 13 <i>Il tamburino</i> ; PL-Kj 40032, f. 332-3 <i>Gagliarda</i> ; Terzi 1599, f. 4-5 <i>Gagliarda detta Tamburin</i> ; US-BEm 757, f. 18v <i>La Tanburina</i> ⁷⁷ ;	B-Br II.275, f. 69v <i>La Tamburina gagliarda musichale</i> ; D-W Guelf 18.8, VI/ f. 12 <i>Gagliarda Diomedes</i> , VI/ f. 12v <i>Eadem gagliarda alio modo</i> oraz VI/ f. 13 <i>La medesima gagliarda di un'altro maestro Hort:Perla</i> – podobieństwo pierwszych czterech taktów; D-Ngm 33748, s. 158 <i>Gagliart</i> – konkordancja pierwszych czterech taktów; US-BEm 760, f. 24 <i>il tanburino</i> ; por. też Hove 1612, f. 66 <i>Galliarde</i> ;	Konkordancje nie potwierdzają Jana Barino jako kompozytora. Najwcześniejszym źródłem galiardy wydaje się być <i>Gagliarda detta Tamburin</i> (Terzi 1599).
65	21/1	<i>Balletto Dantichano</i>			GB-WPforester Welde, f. 7/2 <i>Nowells Delighte</i> ; GB-Cfm Ms.168 FVB, s. 28-30, <i>Nancie Thomas Morley</i> (na wirginał); LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 14v/2 <i>Mit Lust von weniges Tages</i> ; Por.też: Haussmann 1603, nr 74 s.n. à 5;	Wzór: melodia znana m. in. jako <i>All you that love good fellows</i> (Simpson s. 13-16).
66	21/2	<i>Balletto Inglese</i>				
67	21/3	<i>La Pavaniglia</i>				
68	21/4	<i>B.P.</i>	[N.Vallet?]	Vallet 1615, f. 197 nr 89 <i>Chanson a la Polonoise Susannesco</i> ;	D-B 40141, f. 38v/2 <i>Ein polnischer Tantz</i> ; D-Lr 2000, f. 32 <i>Alemand</i> ;	
69	21v/1	<i>B.P.</i>			Haussmann 1603, nr 54 s.n. à 5;	
70	21v/2	<i>B.P.</i>				
71	22/1	<i>B.P.</i>				
72	22/2	<i>B.P.</i>				
73	22v/1	<i>B.P.</i>				
74	22v/2	s.n. [B.P.]			Por. D-B Danzig 4022, <i>B.P.</i> f. 27/3 oraz 28v/3.	Taniec polski? Forma jak w większości B.P.
75	22v/3	<i>B.P.</i>				
76	23/1	<i>B.P.</i>				
77	23/2	<i>B.P.</i>				
78	23v/1	<i>B.P.</i>				

⁷⁶ Opracowanie podają za Ireneuszem Trybulcem (informacja prywatna).

⁷⁷ Większość konkordancji i innych opracowań wg Johna H. Robinsona (informacja prywatna).

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
79	23v/2	s.n. [B.P.]	[Matthäus Wais- sel?]	D-B 40141, f. 75 <i>Tantz</i> ⁷⁸ ; D-LEm II.6.15 s. 404/2 <i>Chorea polonica</i> ; Waissel 1592, <i>Polnischer Tantz</i> nr 10;	Hausmann 1602, nr 36 <i>Durch Lieb</i> (à 5); por. też: D-W Guelf 18.7-8, IV/f. 14 <i>Paulus Schweigers dantz</i> oraz G. Picchi <i>Ballo alla polacha</i> .	Taniec polski.
80	23v/3 – 24/1	<i>B.P.</i>				
81	24/2	s.n.				
82	24/3	s.n.		D-B Danzig 4022, f. 49/4 <i>Jungfraudein schön gestalt erfreut mich sehr</i> ;	D-W Guelf 18.7, II/f. 19 <i>Jungfrau, dein schöne</i> ; Gorzani 1563, f. 52 <i>Bal Todesco & La sua padoana</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 16/2 <i>Jungfrau euewr schoen Gestalt/Courante Ende auch ein Tantz</i> ;	Wzór: Hassler 1596, <i>Jungfrau, dein schöne Gestalt</i> , no. 3, à 4.
83	24/4	<i>Spagnoletta</i> [w f-moll]			W f-moll: Fuhrmann 1615, s. 55/2 <i>Pavanna Spagnolet.I</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 71v <i>Spanioletta</i> ; Inne opracowania patrz: D-B Danzig 4022 f. 14v/3 <i>La Spagnoletta</i> .	
84	24v/1 – 25/1	<i>Passamezo</i>				Passamezzo moderno; cztery wariacje.
85	25/2 – 25v/1	<i>Saltarella</i>				Para z passamezo; trzy wariacje.
86	25v/2	<i>B.P.</i>				
87	25v/3 – 26/1	<i>Pavan despagne</i> [w f-moll]			M. in. w f-moll ⁷⁹ : Besard 1603, s. 105–106 <i>Pauana Hispanica I. B.B./oerte ad aliam variationem</i> ; D-B Danzig 4022, f. 44/4 <i>Pavan despagna</i> ; D-Lr 2000, f. 58 <i>Pavan</i> ; Francisque 1600, s. 9v–10 <i>Pauane Espagnolle</i> ; Fuhrmann 1615, s. 55/3 <i>Pavanna Spagnolet.</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 27 <i>Pavanne despagne</i> ; PL-Kj 40159, f. 1 <i>Pavanna Hispanica</i> ;	Wzór: melodia pochodzenia włoskiego (Simpson s. 678–681).
88	26/2	<i>Chipassa</i> [w F-dur]			W F-dur: IRL-Dm Z.3.2.13, f. 380/1 s.n. i f. 380/2 s.n.; w G-dur: patrz D-B Danzig 4022, f. 43/1 <i>Chipassa</i> ;	Wzór: taniec włoski <i>Chi passa</i> , opracowany jako pieśń przez Filippa Azzaiola, à 4 (Venezia, 1557); Simpson s. 101–103.
89	26/3	<i>Galiarda</i>				

⁷⁸ Opracowania odnalezione przez Ireneusza Trybulca (informacja prywatna).

⁷⁹ Pełna lista ogromnej ilości opracowań w: *The Folger „Dowland“ Manuscript*, op. cit., s. xvii–xviii oraz w: *114 early to Intermediate Pieces...*, op. cit., s. x.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
90	26v/1	<i>B.P.</i>				Część B przypomina polską melodię ludową <i>Hej, górale, nie bijta się</i> .
91	26v/2	<i>Englische Coy [Muscadin]</i>			D-B 40141, f. 46/2 Tantz/ Proportio; D-Kl 4 ^o Mus.108/I, f. 2v/1 s.n.; D-LEm II.6.15, f. 369 Klapper Tantz; GB-Cfm Mus.168 FVB, nr 14 <i>Muscadin</i> (na wirginalu); GB-Cu Dd.9.33, f. 83v/1 s.n.; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 57v <i>Comedien Tantz</i> ; Playford 1651, s. 26 <i>The Chirping of the Larke</i> (na skrzypce); Robinson 1603, nr 20 <i>A Toy</i> ;	Wzór: melodia angielska.
92	26v/3	s.n.			Podobieństwo pierwszych czterech taktów: D-LEm II.6.15, s. 401 <i>Saltarello</i> ; D-B Danzig 4022, f. 44/2 s.n.; Robinson 1603, nr 15 <i>A Toy</i> ;	
93	26v/4 – 27/1	<i>B.P.</i>				
94	27/2	<i>Balletto</i>	[N.Vallet?]	Vallet 1616, s. 202 nr 3 <i>Ballet</i> (części A i B bliskie wersji z D-B Danzig 4022);	Fuhrmann 1615, f. 148/2 <i>Ballet de madame Socur de Roy</i> ;	Arpeggiowana część C i D nie ma odpowiednika u Fuhrmanna i Valletta.
95	27/3 – 27v/1	<i>B.P.</i>			Por. D-B Danzig 4022, <i>B.P.</i> f. 22v/2 i f. 28v/3, a także: Denss 1594, f. 95v <i>Branle</i> , takty 39–46.	
96	27v/2	<i>B.P.</i>			Hausmann 1603, nr 78 s.n. à 5;	
97	27v/3 – 28/1	<i>B.P.</i>				
98	28/2	<i>B.P.</i>				
99	28v/1	<i>B.P.</i>				
100	28v/2	<i>B.P.</i>				Początek jak w kołędzie <i>Mędrzy świata monarchowie</i> .
101	28v/3 – 29/1	<i>B.P.</i>			Por. D-B Danzig 4022, <i>B.P.</i> f. 22v/2 i f. 27/3;	
102	2 29/2	<i>B.P.</i>				
103	29/3	<i>Jechal ch[ł]op do miasta</i>				Prosta aranżacja polskiej melodii. Tekst w: <i>Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli</i> (1614) ⁸⁰ .
104	29v/1	<i>B.P.</i>				

⁸⁰ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej...*, op. cit., s. 435–436.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
105	29v/2	<i>B.P.</i>			D-LEm II.6.15, s. 409 <i>Alia</i> [chorea]; Por. także: D-Hbusch, f. 43v <i>Balletto</i> ;	
106	29v/3 – 30/1	<i>B.P.</i>				
107	30/2	<i>B.P.</i>			Vietoris Codex, nr 49 <i>Alia. Moja pani matka</i> (à 2); PL-Kj 10002, <i>Lod[zia]ml[i] płynie na morze, wiosłami...</i> nr 113 (à 2) ⁸¹ . Por. też: D-B Danzig 4022, f. 22v/2 s.n. oraz B.P. f. 28v/3.	Wzór: pieśń polska ⁸² ;
108	30/3	<i>B.P.</i>			LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 18v/2 <i>Polnisch Tantz</i> ⁸³ .	
109	30/4	s.n.				
110	30v/1	<i>B.P.</i>				
111	30v/2	<i>B.P.</i>				
112	30v/3 – 31/1	<i>B.P.</i>				
113	31/2	<i>B.P.</i>				
114	31/3	<i>B.P.</i>			Por: D-LEm II.6.15, s. 400 <i>Chorea</i> ; PL-Kj 10002 s. 16 nr 46 <i>Będę ia dawala, komu będę chciała</i> (à 2); Vietoris Codex: nr 23 <i>Alia [chorea] Netakes mý mluwel</i> (à 2) ⁸⁴ ; Hausmann 1602, nr 19 i nr 95 (à 4/5);	Wzór: słowacka/polska pieśń; odmianę tej melodii wykorzystał H.F. Biber w drugiej części swojej <i>Battaglii</i> á 10 (1673).
115	31v/1	<i>B.P.</i>				
116	31v/2 – 32/1	<i>B.P.</i>				
117	32/2	<i>B.P.</i>				

⁸¹ Opracowanie wskazane przez Ireneusza Trybulca (informacja prywatna).

⁸² *Tańce polskie* z Vietoris Kodex, wyd. Zofia i Jan Sześzewscy, Kraków: PWM 1960, s. VI, VIII, 14.

⁸³ Opracowanie wskazane przez Ireneusza Trybulca (informacja prywatna).

⁸⁴ *Tańce polskie* z Vietoris Kodex, op. cit., s. 7.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
118	32/3	<i>B.P.K in Po-log.[ne]</i> [w F-dur]	[Diomedes Cato?]	D-Hbusch, f. 41v <i>Balletto Diomed[is]</i> (ze zmianami wariacyjnymi);	D-B 40141, f. 61v/1 Tantz (w C-dur); GB-WPforester Welde, f. 6v/1 <i>Almaine Mr Holborn</i> ; Waissel 1591, nr 34 <i>Polnischer Tantz</i> ; na zespoły instrumentalne: Holborne 1599, nr 55 <i>The Night Watch</i> , à 5; Haussmann 1602, nr 94 s.n. (à 4/5) ⁸⁵ .	Istnieją opracowania Holborna na bandorę i cytrę. W rękopisie z Genui ⁸⁶ z ok. 1605 roku taniec ten określony jest jako <i>Chorea Polonica</i> .
119	32/4	<i>B.P.</i>			PL-Kj 10002, s.n. s. 8 nr 18 (à 2) ⁸⁷ ; por. też PL-Kj 10002, s.n. s. 59 nr 170 (à 2).	
120	32v/1-33	<i>Passamezo in contra Tenor p.[er]b.dúr in alare</i>	[Emanuel Adriaenssen]	Adriaenssen 1584, f.68v–69v <i>Passomezo in Contratenore</i> ;		Passamezo antico; pięć wariacji.
121	33v/1	<i>La Galiarda</i>	[Emanuel Adriaenssen]	Adriaenssen 1584, f. 70–70v/1, <i>Gaillarda in Contratenore</i> ;		Para z passamezzo; pięć wariacji.
122	34	<i>Passamezo</i>				Passamezzo moderno; dwie wariacje.
123	34v/1	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; jedna wariacja.
124	34v/2 – 35/1	<i>Passamezo</i>				Passamezzo antico; cztery wariacje.
125	35/2 – 35v/1	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; trzy wariacje; druga wariacja, f. 35v/1, z określeniem: <i>Varia-tio</i> .
126	35v/2 – 36	<i>Passamezo</i>				Passamezo moderno; cztery wariacje.
127	36v/1	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; jedna wariacja.
128	36v/2 – 37/1	<i>Passamezo</i>				<i>Passamezo</i> antico; cztery wariacje.
129	37/2 – 37v/1	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; trzy wariacje; druga wariacja, f. 37v/1, z określeniem: <i>Varia-tio</i> .
130	37v/2	<i>Passamezo</i>				Passamezzo antico; jedna wariacja.
131	37v/3 – 38/1	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; jedna wariacja.

⁸⁵ Podaję za: *The Welde Lute Book*, op. cit., s. xx.

⁸⁶ Genoa, Biblioteca Universitaria, M.VIII.24, rękopiśmienny dodatek do *Thesaurus Harmonicus* Besarda z 1603 roku. Podaję za: *Johannes Naclerus Lautenbuch*, op. cit., s. 36.

⁸⁷ *Muzyczne silwa rerum z XVII wieku*, wyd. Jerzy Gotos i Jan Sześzewski, konkordancje Zofia Sześzewska, Kraków: PWM 1970, Tablica III.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
132	38/2 – 38v/1	<i>Passamezo</i>		D-B 40141, f. 52 <i>Passamezo</i> , (konkordancja z trzecią wariacją z D-B Danzig 4022 na f. 38v/1).		Passamezzo moderno; trzy wariacje; trzecia wariacja, f. 38v/1, z określeniem: <i>Variatio</i> .
133	38v/2	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; jedna wariacja.
134	38v/3 – 39v/1	<i>Passamezo p b mōl inc. solfant</i>			D-B 40141, f. 59v/1 <i>Passamezzo</i> , konkordancja początkowych sześciu taktów trzeciej wariacji (f. 39/2);	<i>Passamezo</i> antico; cztery wariacje; druga i czwarta wariacja (f. 39/1 i f. 39v/1) z określeniem: <i>Variatio</i> .
135	39v/2	<i>La Galiarda</i>				Para z <i>Passamezo</i> ; dwie wariacje.
136	39v/3 – 40/1	<i>Passamezo sine cantio</i>				Passamezzo antico; dwie wariacje.
137	40/2	<i>Cúrante</i>			Opracowania w metrum dwudzielnym, p: D-B Danzig 4022 f. 13/2 <i>Balletto de florenza</i> .	Courante oparte na <i>Balletto de florenza</i> .
138	40v/1	<i>Cúrrente [Brettes Corante]</i>		GB-Cu Dd.9.33, f. 42v/1 <i>Curranta</i> ;	Besard 1603, f. 153v/2 <i>Courante</i> ; D-B 40141 f. 256v/1 <i>Currant</i> ; D-Kl 4 ^e Mus. 108/l, f. 25v/1 s.n.; D-LEm II.6.15, f. 259 <i>Current</i> ; Fuhrmann 1615, s. 174/1 <i>Courante</i> 19; GB- Lbl 38539, f. 3v/1 <i>Brettes Corante</i> ; PL-Kj 40153, f. 4v <i>Corenta di Santino Garsi da Parma</i> ⁸⁸ ;	
139	40v/2	<i>Cúrrente</i>		GB-Lam 603, f. 43/3 <i>Corant</i> (konkordancją jest część A);	GB-Cu Dd.9.33, f. 54v/1 <i>Curranta</i> ; I-BDGchilesotti, s. 66 nr 39 <i>Corrente francese</i> ;	
140	40v/3	s.n.				
141	40v/4	s.n. [<i>Packington's Pound</i>]			Barley 1596, f. 69 <i>Bockingtons Pound by Fr.C.</i> (na orpharion); D-Lr 2000, f. 9 <i>Bransle</i> ; GB-Cu Nn 6.36, f. 21/3 <i>Pack. Pound</i> ;	Wzór: melodia angielska <i>Packington's Pound</i> (Simpson s. 564–570).
142	41/1	<i>Corente</i>	[R.Ballard] lub Charles Lespine]	LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 7v/2–8/1 <i>Corurant</i> ; D-Hs ND VI 3238, f.43/2 <i>Corante Ballard a Paris A[m]os 1615</i> ;	D-BAU Druck 13.4 ^e 85, p. 12–13 s.n.; GB-HAdolmetsch II.B.1, ff. 50v-51 s.n.; GB-Ctc O.16.2, s.125–124 s.n. S-Sk S 253, f. 112v–113, <i>Lespine</i> ⁸⁹ ;	
143	41/2	s.n.				

⁸⁸ Więcej opracowań w: *Johannes Nauclerus Lautenbuch*, op. cit., s. 46–47.

⁸⁹ K.Sparr, *Charles de Lespine*, op.cit.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
144	41/3	s.n.				
145	41v/1	<i>Cúrrente</i>				
146	41v/2	s.n. [courante, w F-dur]		Konkordancje części B: D-D1 M 297, s. 86-87 <i>Wo solstu doch mein liebtes seijn</i> ; D-Kl 4 ^e Mus.108/I, f. 12v <i>Courrente M.L.H.</i> ; D-LEm II.6.15, s. 246-247 <i>Courrent 15</i> ;	CZ-Pnm IV.G.18, ff. 140-142; D-LEm II.6.15, s. 240 <i>Currant</i> (w G); D-Lr 2000, f. 18-19 <i>Currant</i> (cz.B); GB-Lbl Sloane 1021, f. 51/2; PL-Kj 40159 f. 7v-8 (tytuł nieczytelny), cz.B; Playford 1651, s. 71 <i>Sedany or Dargason</i> (na skrzypce); Praetorius 1612, nr 183 (cz. B) (na zespół instrumentalny) ⁹⁰ .	Wzór: melodia angielska? Część B przypomina pieśń <i>Dargason</i> znaną także jako <i>Be merry</i> . ⁹¹ (Simpson s. 165-166).
147	41v/3	s.n.				
148	41v/4	<i>Balletto Rútteno</i>				Taniec ruski.
149	42/1	<i>Alio modo</i> [w G-dur]			D-B Danzig 4022, f. 14v/1 <i>Balletto Rútteno</i> [w F-dur];	Taniec ruski.
150	42/2	<i>Alitta vitta</i>			Patr: D-B Danzig 4022, f. 14/4 <i>Alietta Vitta</i> ;	Wzór: Gastoldi 1591, <i>L'innamorate</i> (à 5).
151	42/3	s.n. [canario]			W F-dur m.in.: Caroso 1581, f. 180 <i>Il Canario</i> ; Gardano 1611, s. 29 <i>Canario</i> ; Negri 1604, f. 202 <i>Il Canario</i> ;	Canario na $\frac{3}{4}$; istnieje wiele innych opracowań w różnych tonacjach.
152	42/4	<i>Canario</i>				Canario na $\frac{4}{4}$
153	42/5	<i>Túba</i>				
154	42/6	<i>Mascarada</i>				
155	42v/1	<i>Hajdücken Tanz</i>			D-LEm II.6.15, s. 370 <i>Heyducken Tantz</i> ; D-Dlb J.307 <i>Heiducken Dantz</i> (na cytarę); D-Lr 2000, f. 73 <i>Heyducken dantz</i> ; Inna melodia zwana Hajducki: A-Ms 18688 Craus, s. 100/3 <i>Tantz</i> ; Jan z Lublina, f. 220v <i>Hayduczky</i> (na organy);	Taniec pochodzenia węgierskiego, popularny w Polsce. H.F. Biber cytuje tę melodię w nieco zmienionej wersji w swojej <i>Battaglii</i> z 1673 roku.
156	42v/2	<i>B[aliletto] Ungaro</i>			D-W Guelf 18.7-8, IV/ f. 37/1 <i>Trab trab schimmel trab</i> i IV/ f. 37/2 <i>Nachdantz</i> ; D-LEm II.6.15, s. 371 <i>Pauren Tantz</i> ; Jan z Lublina, f. 220v <i>Hayduczky</i> , pierwsze cztery takty części na $\frac{3}{4}$ (na organy);	Taniec węgierski.
157	42v/3	<i>Balletto</i>				

⁹⁰ Podają za: *Lautenbuch des Wolff Christian von Harling*, ca. 1618, wyd. Joachim Lüdtke, Lübeck: Tree Edition 2005, s. 104.

⁹¹ *Shakespeare's Songbook*, wyd. Ross W. Duffin, New York/London: W.W. Norton & Company 2004, s. 63.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
158	42v/4	<i>Seindt dir den die Hossenband</i>				Wzór: Haussmann 1602, nr 50 <i>Sind dir den die Hossenbänder</i> , à 4?
159	42v/5	<i>Jagt Tanz [Goniony]</i>			GB-Lbl Sloane 1021, nr 56 <i>Doratka</i> (metrum trójdzielne) ⁹² ; PL-Kj 10002, nr 55 ⁹³ <i>Goniony</i> , à 2;	
160	42v/6	<i>Anglicúm</i>			Dd.9.33, f. 81v/2 <i>Grimstock</i> (na bandorę); Playford 1651, s. 14 <i>Grimstock</i> (na skrzypce);	Wzór: melodia angielska <i>Grimstock</i> .
161	43/1	<i>Chipassa [w G-dur]</i>			W G-dur: Adriaenssen 1584, f. 82v/2–83, <i>Chi passa per questa strada</i> ; IRL-Dm Ms. Z3.2.13, f. 30/1 s.n., f. 73 s.n., f. 151/3–153 s.n., oraz f. 419/3 s.n.; Gorzaniś 1563, f. 53 <i>Padoana detta chi Passa per questa strada</i> ; I-BDGchilesotti, s. 54 nr 34 <i>Chi passa per questa strada</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 57/2 <i>Chipass</i> oraz f. 65/2 <i>Chipass</i> ; Phalèse 1571, f. 120v <i>Chipassa</i> ; Waissel 1573, nr 38 <i>Chi passa Gagliarda</i> ; Waissel 1592, nr 26 <i>Galliarda Chi passa</i> ; Patrz też: D-B Danzig 4022 f. 26/2.	Melodia <i>Chi passa</i> , znana m.in. z opracowania Filippa Azzaiola, à 4 (Venezia, 1557); (Simpson s.101–103).
162	43/2	s.n. [courante]			LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 1v/2 <i>Courat</i> ;	
163	43/3	s.n. [fantasia]		PL-Kj 40641, <i>Fantasia</i> f. 4v–5		
164	43v/1	<i>Alman de amouir [w F-dur]</i>			D-B 40141, f. 67 <i>Allemandemor</i> (bez oznaczeń rytmu, w Es); por.także: D-B Danzig 4022 f. 45/3 <i>Almande amouir</i> ; Denss 1594, f. 90v/1 <i>Allemande d'amour</i> ;	
165	43v/2	s.n.			Dwa pierwsze takty: J. Dowland <i>Sir John Smith, His Almáin</i> (Poulton&Lam: nr 47); por.także część trzecią z PL-Kj 10002, nr 151 <i>Fatalia blazeriska</i> ;	
166	43v/3	s.n. [courante]		GB-Cu Dd.9.33, f. 10/2 <i>Currante</i> i f. 56v/2 <i>Currant</i> (z małymi zmianami wariacyjnymi);	D-B 40141, f. 257 <i>Currant</i> RB; D-Kl 4 ^o Mus.108/I, f. 81 <i>Courente</i> ; GB-Cfm Mus.689, f. 29 <i>Courant</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 67/1 <i>Courant</i> ; US-Ws V.b.280, f. 14 <i>A french Coranto</i> ;	

⁹² *Muzyczne silva rerum z XVII wieku*, op. cit., Tablica VII.

⁹³ Opracowanie znalezione przez Ireneusza Trybulca (informacja prywatna).

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
167	43v/4	<i>Mal sims</i> [w g-moll]			W g-moll: D-LEm II.6.15, f. 168 <i>Intrada Angelica</i> ; f. 483/2 <i>Matrigalia.17</i> ; D-Kl 4 ^{Mus.} 108/1, f. 4/2 <i>Paduana</i> ; GB-Cu Dd.9.33, f. 62v/2–63 <i>Mall Sims</i> ; GB-Cu Add. 3056, f. 43/2 <i>Mall Symms</i> ; GB-Lam 601, f. 11v <i>Mall Symes</i> ; GB-Lbl Eg.2046, f. 26v–27 <i>Mall Symes</i> ; GB-Lbl 38539, f. 9v/2–10/1 <i>Mall Simmes</i> ; GB-Lbl Sloane 1021, f. 76v–77 <i>Labellana Fran</i> : Hove 1612 f. 59/1 <i>Ballet Inglese</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 6/1 s.n.= f.54v <i>Paduana Franciscina Bass</i> ; f. 35 <i>Intrada Hass</i> ; NB; f. 41v s.n.; f. 54 <i>Alia ejusdem Basis</i> ; Vallet 1615, f. 92 <i>Mal Simmes Bal[letto]Anglois</i> ; US-Ws V.b.280, f. 15v <i>Mall:Symes</i> ⁹⁴ ;	Aranżacja melodii angielskiej. John H. Robinson podaje 28 opracowań na lutnię solo i ponad 20 opracowań na inne instrumenty, duety i zespoły instrumentalne ⁹⁵ .
168	44/1	<i>Balletto</i>			D-LEm II.6.15, s. 294 <i>Ballet</i> , pierwsze takty; Fuhrmann 1615, f. 147 <i>Ballet</i> (na trzy), pierwsza fraza.	
169	44/2	s.n. [galliarda?]			D-LEm II.6.15, s. 401 <i>Saltarello</i> ; por. także: D-B Danzig 4022, f. 26v/3 s.n.; Robinson 1603, s. 15, <i>A Toy</i> nr 15 (pierwsze cztery takty).	
170	44/3	<i>The Parliament of Engellât</i>			Dd.2.11, f. 99v/2 <i>Kemps Jigge</i> ; D-LEm II.6.15, s. 389 <i>Der Jumngen Herren tantz</i> ; PL-Kj 40143, f. 63v/1; US-Ws V.b.280, f. 4v/4 <i>The Parlement</i> ;	Wzór: angielska pieśń <i>Nutmegs and Ginger</i> i jej odmiana <i>Kemp's Jig</i> (Simpson s. 529–530).
171	44/4	<i>Pavan despagna</i>			PL-Kj 40159, f. 1 <i>Pavana Hispanica</i> , konkordancja pierwszych siedmiu taktów. Patrz też: D-B Danzig 4022 f. 25v/3–26/1.	Wzór: melodia pochodzenia włoskiego (Simpson s. 678–681)
172	44v/1	s.n.				
173	44v/2	<i>Almande amoúr</i>				

⁹⁴ Inne opracowania patrz: *The Folger „Dowland” Manuscript*, op. cit., s. xxi–xxii.

⁹⁵ Jw., s. xxi–xxii.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
174	44v/3 – 45/1	<i>Balletto la pace</i>	[John Dowland]	GB-Cu Dd.9.33, f. 38/1 <i>J Dowla[nde]</i> ; GB-Cu Dd.5.78.3, f. 7 s.n.; GB-Lbl 6402, f. 1v/2 <i>My lady hunssdons puff Dowl-land</i> ⁹⁶ ; US-Ws V.b.280, f. 22v <i>My Lady Hunsdons Allmande Jo: dowlande Bachelor of musick</i> ;		
175	45/2	<i>Tütte venite armati</i>			D-W Guelf 18.7, II/ f. 29v <i>Tutti venite armati</i> ;	Wzór: Gastoldi 1591, <i>Amor Vittorioso</i> .
176	45/3	<i>Almande amoúr</i>		Denss 1594, f. 90v/1 <i>Allemande d'amour</i> (ze zmianami wariacyjnymi);	Por. D-B Danzig 4022 f. 43v/1 <i>Alman de amoúr</i> ;	
177	45/4	s.n.				
178	45v/1	<i>Galliarda</i>			A-Lla 475, f. 66v–67 <i>Galliard</i> ; D-W Guelf 18.8, VI/ f. 7/2-8 <i>Gagliarda</i> ; I-PESc Rari b.10, f. 11v <i>Gagliarda dell' Cavaliero del leuto</i> ⁹⁷	
179	45v/1	<i>Galliarda</i>				
180	45v/3 – 46/1	<i>Bergomasco</i> [w F-dur]			Opracowania w F-dur: Barbetta 1585, s. 14 <i>Moresca Quarta, Deta la Bergamasca</i> ; D-Hbusch, f. 28/2–31v/1; D-B Hove 1 f. 167 <i>Bargamasca</i> ; D-Hs ND VI 3238, f. 10/2–16 <i>Bargamasco di Gioan. Battista Domenico</i> ; D-LEm II.6.15, f. 172–173 <i>Pargamasco</i> i f. 367 <i>Pamarasken Tantz</i> ; D-W Guelf 18.7-8, VIII/ f. 9v/2 <i>Bergamasca</i> oraz VIII/ f. 10 <i>Alio modo Hortensij Perla</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 4 s.n.; Fuhrmann 1615, s. 182/2–184/1 <i>Pergamasco</i> ; Hove 1612 s. 54v–55 <i>Bargamasca/ Giovan Battista Domenico</i> ; Vallet 1615 s. 41–42 <i>Les pantalons A.9</i> . Inne opracowania patrz: D-B Danzig 4022, f. 14/3.	

⁹⁶ Podają za: jw., s. xvi. Inne opracowania: tamże, s. xxiii.

⁹⁷ Podają za: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers 1578–1647*, wyd. Joachim Lüdtke, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht Verlag 1999, http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fontsiz.1/object/display/bsb00046906_00301.html?subjectSWD_f=%7BHainhofer%2C+Philipp%7D&qt=dismax&hl=false&valueA=Englisch&mode=comfort, s. 286 [dostęp: grudzień 2012].

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
181	46/2	<i>Galiarda</i>			D-LEm II.6.15, s. 196 <i>Galiarda Anglica</i> ; s. 236 <i>Galiarda</i> ; Hove 1612, f. 66 <i>Galiarde Englese</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 22 <i>Galiarda Anglosa. Disc.</i> oraz f. 57v/3 <i>Galiarda</i> ; Valerius 1626, s. 142-43 <i>Gallarade Suit Margriet</i> ⁹⁸ ; Vallet 1615, s. 35 <i>Caillarde Angloise</i> ;	
182	46/3	s.n.				Na lutnię o stroju: g' d' b f B G F (B)
183	46v/1	<i>Duda</i>			Utwory ze słowem „duda” w tytule, ale niepokrewne: Barbeta 1585, f. 25 <i>Baletto de Ruscia deto Duda</i> ; D-Hbusch, f. 44–45 <i>Baletto de Riesdia (Rusdia?) deto Duda</i> ;	Słowa „duda” w języku węgierskim i „dudy” w języku polskim oznaczają instrument ludowy.
184	46v/2	<i>English Almande</i>				
185	46v/3	s.n. [galiarda?]				
186	46v/4 – 47/1	s.n.				
187	47/2	s.n.				
188	47/3	s.n. [galiarda, w d-moll]	[Gregory Huwet]		W d-moll: D-LEm II.6.15, f. 187 <i>Galiarda Tobiae Kühlmen</i> ; D-Ngm 33748 s. 8 <i>Galiarda Gregorij</i> ; Fuhrmann 1615, s. 110–11 <i>Galiarda 3.T K</i> ; por. też: Rude 1600, 93a i b (index: <i>Galiardae Gregorij Huberti variatio prima</i> i <i>Variatio secunda</i>); w f-moll: D-B 40141, f. 61 <i>Galiarda Gregorij</i> ; identyczna z D-Ngm 33748, s. 174 <i>Galiarta Zasj</i> ; D-Ngm 33748, s. 176 <i>Galiarta secundus modus</i> oraz w g-moll: D-Ngm 33748, s. 178 <i>Tertius modus</i> ⁹⁹ ;	Początek galiardy przypomina melodię angielską <i>Walsingham</i> (Simpson s. 741–43). J.H. Robinson rozróżnia pięć odmiennych utworów z początkiem przypominającym tę melodię i podaje konkordancje do wszystkich wersji ¹⁰⁰ .

⁹⁸ Pełna lista opracowań lutniowych w: *Lautenbuch des Albert Dlugorai*, t. II, wyd. Herbert Speck, konkordancje John H. Robinson, Lübeck: Tree Edition 2004, s. 345.

⁹⁹ 29 wersji tej galiardy (jako Galiarda Gregory Huweta) podaje John H. Robinson w „Lutezine to Lute News” 104 (grudzień 2012).

¹⁰⁰ Jw., s. 1.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
189	47/4	s.n. [<i>La Monica/ Une jeune fillette</i>] [w f-moll]			m.in. ¹⁰¹ : Adriaenssen 1584, f. 88/2 <i>Allemande Nonette</i> ; Besard 1617, f. 4/1-6/3 (trio); D-Kl 4 ^o Mus.108/I, f. 11v-12 <i>Ballet</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f.2v-3/1 (nr 8 NB, nr 9 s.n., nr 10 s.n.); PL-Kj 40143, f. 35v-37v/1; PL-Kj 40153, f. 20 <i>La Monicha</i> ; Phalèse 1568, f. 88, <i>Allemande Nonette/ Reprinse</i> ; Por. też: D-B Danzig 4022, f. 1v/2-4/1 i f. 4/2-4v/1;	Opracowanie <i>La Monica/ Une jeune fillette</i> .
190	47v/1	<i>Intrada</i>				
191	47v/2	<i>Chorea Anglica</i>			Por. D-B Danzig 4022 f. 42v/6 <i>Anglicum</i> ;	Przypomina melodię angielską <i>Grimstock</i> .
192	47v/3	2. <i>Pars</i>				Część druga <i>Chorea Anglica</i> ?
193	47v/4	<i>Chorea Anglica</i> [<i>More palatino</i> w F-dur]			Opracowania w F-dur ¹⁰² : D-Lr 2000, f. 10 <i>Ballet</i> ; Fuhrmann 1615, f. 158-159 <i>Ballet 20 En me revenant</i> ; GB-Cu Add. 3056, f. 43-44 s.n.; GB-Lbl 38539, f. 8v/2-9 <i>Allmayne</i> ; GB-Lbl Eg.2046, f. 28v/1 <i>A Carranta</i> ; GB-Lam 603, f. 25v/3 <i>Allmayne</i> ; Hove 1601, f. 109/2 <i>Almande Gratie</i> ; por.też: D-B Danzig 4022 f. 21/1 <i>Balletto Dantichano</i> oraz f. 17/2 <i>Caualant a S.Nicola Chanson</i> .	Prosta aranżacja melodii <i>En me revenant/ More palatino</i> .
194	47v/5	<i>Intrada</i>				
195	48/1	<i>Ach Amor wie ganz widerwertig</i> [w d-moll]			D-B 40141, f. 99/1 <i>Ach Amor wie Gantz widerwertig sein</i> ; PL-Kj 40159, f. 17v/1 <i>Ach Amor</i> ;	Aranżacja pieśni. Zachowały się również opracowania organowe oraz na głos i lutnię ¹⁰³
196	48/2	<i>Begierd reizt mich zúe dier</i>				
197	48/3	<i>Kalt gebratens zúr witttemberg</i>			CH-Bu F.IX.70, s. 259, <i>Herzog Augusti Dantz</i> ;	
198	48/4	<i>Müss den mein</i> ♡ [<i>Herz</i>] <i>in traüren</i>				Melodia ludowa?

¹⁰¹ Pełny spis opracowań w: *The Welde Lute Book*, op. cit., s. xx.

¹⁰² Pełny spis opracowań w: *114 Early to Intermediate Pieces*, op. cit., s. xii.

¹⁰³ Więcej w: *Johannes Nauclerus Lautenbuch*, op. cit., s. 41.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
199	48/5	<i>Ach trawriges</i> ♡ [Herz]				
200	48/6	<i>Kehr ūmb meine Seel</i>				W roku 1677, z okazji urodzin w Gdańsku syna króla Jana III, nieznanemu autorowi napisał słowa przeznaczone do śpiewania na melodię: (...) <i>Kehr umb, mein Seel</i> ¹⁰⁴
201	48v/1	<i>Das main Herz en- dzündt in mir</i>				
202	48v/2	<i>Lieb thūet alles über- winden</i>				
203	48v/3	<i>Zūr dir steht all mein Sinn</i>				
204	48v/4 – 49/1	<i>Ach wieviel unmen- schlicher Trawrigkeit</i>				
205	49/2	<i>Sag mir Cúpido du göttliches Bildt</i>				
206	49/3	<i>Dz ♡[Herz] thūt mir aúfspringen</i>				Wzór: Hassler 1596, <i>Das Herz tut mir aufspringen</i> , à 4, nr 5.
207	49/4	<i>Júngfraw dein schögestalt erfrewt mich sehr</i>		D-B Danzig 4022, f. 24/3 s.n.;	D-W Guelf 18.7, II/f. 19 <i>Jungfrau, dein schöne</i> ; Gorzaniś 1563, f. 52 <i>Bal Todesco & La sua padoana</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 16/2 <i>Jungfraw euewr schoen Gestalt/Courante Ende auch ein Tantz</i> ;	Wzór: Hassler 1596, <i>Jungfrau, dein schöne Gestalt</i> , nr 3.
208	49v/1	<i>Kein Mensch auff Er- den [w C-dur]</i>			D-B 40141, f. 78/2 <i>Kein Mensch Auff Erden soll Mich liber werden (w B)</i> ¹⁰⁵ ;	Wzór: Haussmann 1598, nr 15 <i>Kein Mensch Auff Erden</i> (à 4).

¹⁰⁴ Magdalena Madeja-Grzyb, Radość obywateli gdańskich z okazji narodzin królewicza Aleksandra Benedykta, http://www.wilanow-palac.pl/radosc-obywateli-gdanskich_z-okazji-narodzin-królewicza-aleksandra-benedykta.html. [dostęp: grudzień 2012].

¹⁰⁵ Dwa inne opracowania w: *Johannes Nauclerus Lautenbuch*, op. cit., s. 38.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
209	49v/2	<i>Rolandt lieber Rolandt</i> [w d-moll]			Opracowania w d m. in.: GB-Cu Dd. 5.78.3, f. 28v; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 14v/1 <i>Rolandt</i> i f. 57/3 <i>Rolandt</i> ; NL-Lu 1666, f. 389/1 s.n.; w c, m.in. ¹⁰⁶ : Besard 1603 f. 134v/2 <i>Allmande</i> ; D-LEm II.6.15, s. 372 <i>Der Rolandt</i> ; GB-Cu Dd.2.11, f. 14v/1 s.n. (na bandore) i f. 58v/2 <i>my L Willoughby Tune. J. D.</i> ; GB-Lbl Eg.2046, f. 25/3 i f. 33v/1; Hove 1601 f. 107v/3 <i>Soet Robert</i> ; PL-Kj 40143, f. 24; Robinson 1603, <i>My Lord Willoughby's Welcome Home</i> ; US-Ws V.b.280, f. 9v/1 <i>Jo:Dowlande</i> (Poulton&Lam, nr 66a); Vallet 1615, s. 105 <i>Soet Robbert</i> ;	Opracowanie melodii <i>Lord Willoughby/Rowland</i> (Simpson s. 467–471). Zachowały się również opracowania na duet lutniowy, bandorę, klawesyn, zespół instr., a także na głos, lutnię i cytare (Valerius 1626 s. 83 <i>Soet soet Robbertgen</i>);
210	49v/3	<i>O Venus hör was für beschwer</i>				
211	49v/4	<i>Chorea bey dir mein</i> ♡[Hertz]			D-B 40141, f. 76/3 <i>Bey dir mein hertz</i> ; D-LEm II.6.15, s. 410 <i>Bey dir mein hertz</i> ; LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 12v/4 <i>Bey mir mein hertz V.H.</i> ; Inne opracowania lutniowe ¹⁰⁷ : DK-Kk Thott 841,4°, nr 7 <i>Ein schon neuwes Liedt.Husmanni.</i> ; GB- Lbl Sloane 1021, f. 81/1 <i>Bey dir mein [hertz]</i> ;	Wzór: Haussmann 1598b, nr 6 <i>Bey dir mein hertz</i> , à 4.
212	49v/5	<i>Wie wird mir das</i> [w C-dur]			LT-Va 285-MF-LXXIX, f. 15v/3 <i>Wie werdt mir das gesch'n</i> (w F-dur);	
213	49v/6	<i>Englische Weimann ist nächten spät heimge</i> [?]				
214	49v/7 – 50/1	<i>Gott behüt dich herchen</i>			Por. też: Rude 1600, nr 74, <i>Gott behute dich à 4</i> . Leonhadre Lechners oraz Leonhard Lechner 1582, <i>Gott b'hiute dich</i> , à 4;	

106

Pełna lista opracowań w: *The Folger „Dowland” Manuscript*, op. cit., s. xiii, xix–xx.

107

Podaję za: *The Königsberg Manuscript he Königsberg manuscript: a facsimile of Manuscript 285-MF-LXXIX (olim Preussisches Staatsarchiv, Königsberg, Msc. A 116. fol.)*, Central Library of the Lithuanian Academy of Science, Vilnius, wyd. Arthur J. Ness i John M. Ward, Columbus: Editions Orphée 1989, s. 21.

Nr	Folio	Tytuł	Kompozytor	Konkordancje	Utwory pokrewne	Uwagi
215	50/2	<i>Soll es sein</i>			Sweelinck D-B <i>LyA</i> 1 <i>Soll es sein/ Poolsche dans</i> (na organy); Haussmann 1602, nr 26 <i>Soll es sein</i> , à 4 ¹⁰⁸ .	Wzór: melodia polska ¹⁰⁹ .
216	50/3	<i>Allein Gott in der Höh sey her</i>			D-B 40141, f. 100v/2 <i>Allein Gott Inn der Hoge sey Erhr</i> ; D-Lr 2000, f. 79 <i>Allein Gott in der hohe</i> ; DK-Kk Thott 841,4°, f. 147/3 ¹¹⁰ ; PL-Kj 40159, f. 3v <i>Allein Godt in der Höhe sey Her</i> ;	Wzór: jeden z najstarszych luterzańskich hymnów, aranżowany m.in. przez Hasslera, Sweelincka, Bacha.
217	50/4	<i>Erbarm dich mein o Herre Gott</i>				Wzór: melodia chorałowa, opracowana także przez Sweelincka na organy i Hasslera à 4.
218	50v/1	<i>Nún lasst uns Gott dem Heren</i>				Wzór: Nicolaus Selnecker (Lipsk, 1587) ¹¹¹ .
219	50v/2	<i>Herr Jesú Christ warrer Mensch</i>			Por. opracowania organowe w <i>Thematic Catalogue..</i> , s. 145) ¹¹² .	Wzór: melodia chorałowa.
220	50v/3	<i>Zwey dingk Herr bitt Ich von dir</i>				
221	50v/4	<i>Nachdem die Sonne</i>				
222	50v/5	<i>Christ lag in Todes banden</i>			D-Lr 2000, f. 76 <i>Christ lag in Todes banden</i> ; DK-Kk Thott 841,4°, f. 148 ¹¹³ ;	Wzór: melodia chorałowa; kompozycja lub adaptacja Marcina Lutra we współpracy z Johannem Walterem (Wittenberg, 1524) ¹¹⁴ .

¹⁰⁸ J.P. Sweelinck, *Opera omnia*, op. cit., s. XXXV.

¹⁰⁹ Jw.

¹¹⁰ Podaję za: *Lautenbuch des Wolff Christian von Harling*, op. cit., s. 108.

¹¹¹ Nikolaus Selnecker, *Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge* (Leipzig, 1587).

¹¹² *Thematic Catalogue of Music in Manuscript...*, op. cit., s. 145.

¹¹³ Podaję za: *Lautenbuch des Wolff Christian von Harling*, op. cit., s. 108

¹¹⁴ *Johann Walter Geystliches gesangk Buchleyn, a 4-5* (Wittenberg, 1524).

WYKAZ SKRÓTÓW

Druki: źródła (lutniowe, z wyjątkiem miejsc, w których zaznaczono inaczej) i edycje współczesne

- Adriaenssen 1584** – Emanuel Adriaenssen, *Pratum musicum*, Antwerpen: Pierre Phalèse 1584. Facsimile: wstęp Kwee Him Young, Utrecht: Frits Knuf 1977.
- Adriaenssen 1592** – Emanuel Adriaenssen, *Novum pratum musicum*, Antwerpen: Pierre Phalèse & Jean Bellère 1592. Facsimile: Genève: Minkoff 1977.
- Amoenitatum 1622** – *Amoenitatum musicalium hortulus*, Leipzig: Caspar Klosemann 1622.
- Ballard 1611** – Robert Ballard, *Premier Livre de Tablature de Luth*, Paris: Pierre Ballard 1611. Facsimile: wstęp Pascale Boquet i François-Pierre Goy; Courlay: Jean-Marc Fuzeau 1995.
- Ballard 1614** – Robert Ballard, *Diverses pieces mises sur le luth par R[obert] Ballard*, Paris, Pierre Ballard 1614. Edycja współczesna: R. Ballard, *Deuxieme livre (1614) et pieces diverses*, wyd. André Souris, Sylvie Spycket, Jacques Veyrier, konkordancje: Monique Rollin, Paris: CNRS 1976.
- Barbetta 1585** – Giulio Cesare Barbetta, *Intavolatura de liuto*, Venezia: Angelo Gardano 1585.
- Barley 1596** – William Barley, *The new booke of Tabliture*, London: William Barley 1596. Facsimile: [http://imslp.org/wiki/A_New_Book_of_Tabliture_\(Barley,_William\)](http://imslp.org/wiki/A_New_Book_of_Tabliture_(Barley,_William)), grudzień 2012.
- Bataille 1613** – Gabriel Bataille, *Airs de différents Autheurs mis en tablature de Luth. Quatriesme Livre*, Paris: Pierre Ballard 1613. Facsimile: <http://fr.scribd.com/doc/4638959/Airs-de-differents-auteurs-Vol-4-Gabriel-Bataille>, grudzień 2012.
- Besard 1603** – Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, Köln: Gerard Grevenbruch 1603. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/thesaurus_harmonicus_1603, grudzień 2012.
- Besard 1617** – Jean Baptiste Bésard, *Novus Partus*, Augsburg, David Francus 1617. Facsimile: Genève: Minkoff 1983.
- Calvi 1646** – Carlo Calvi, *Intavolatura di chitarra e chitarriglia*, Bologna: Giacomo Monti 1646.
- Caroso 1581** – Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, Venezia: Francesco Ziletti 1581. Facsimile: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/facsimile>, grudzień 2012.

- Caroso 1600** – Fabritio Caroso da Sermoneta, *Nobilta di Dame*, Venezia: Andrea Muschio 1600. Facsimile: http://books.google.ca/books?id=tps8AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, grudzień 2012.
- Corbetta 1639** – Francesco Corbetta, *De gli scherzi armonici*, Bologna: Giacomo Monti & Carlo Zenero 1639, na gitarę barokową.
- Denss 1594** – Adrian Denss, *Florilegium omnis fere generis cantionum*, Köln: Gerard Grevenbruch 1594. Facsimile: [http://imslp.org/wiki/Florilegium_\(Denss,_Adrian\)](http://imslp.org/wiki/Florilegium_(Denss,_Adrian)), grudzień 2012.
- Dowland 1610** – Robert Dowland, *Varietie of Lute-lessons*, London: Thomas Adams 1610. Facsimile: London: Schott and Co. Ltd 1958.
- Fuhrmann 1615** – Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, Nürnberg, Georg Leopold Fuhrmann 1615. Facsimile: Institutio pro arte testudinis A / 2, Neuss: Junghänel, Päßgen, Schäffer 1975.
- Gastoldi 1591** – Giovanni Giacomo Gastoldi, *Balletti a cinque voci*, Venezia: Ricciardo Amadino 1591, na 5 głosów.
- Gardano 1611** – Angelo Gardano, *Balletti Moderni Facili*, Venezia: Angelo Gardano 1611. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/gardano/balletti_moderni_facilii_1611, grudzień 2012.
- Gorzanis 1563** – Giacomo Gorzanis, *Secondo Libro de Intabolutura di Liuto*, Venezia: Girolamo Scotto 1563. Facsimile: *Intabolutura di Liuto I-III*, Genéve, Minkoff 1981.
- Hausmann 1598** – Valentin Hausmann, *Neue artige und liebliche Tántze*, Nürnberg: Paulus Kaufmann 1598, na 4 głosy.
- Hausmann 1598b** – Valentin Hausmann, *Neue liebliche Melodien*, Nürnberg: Paulus Kauffmann 1598, na 4-5 głosów.
- Hausmann 1602** – Valentin Hausmann, *Venusgarten*, Nürnberg: Paulus Kauffmann 1602, na 4-5 głosów.
- Hausmann 1603** – Valentin Hausmann, *Rest von polnischen und andern Tántzen*, Nürnberg: Paulus Kauffmann 1603, na 5 głosów.
- Hassler 1596** – Hans Leo Hassler, *Neüe teüsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, Augsburg: Valentin Schönißg 1596.
- Holborne 1599** – Anthony Holborne, *Pavans, Galliards, Almains and other short Aeirs in five parts, for Viols, Violins, recorders or other Musicall Winde Instruments*, London: William Barley 1599, na pięć instrumentów smyczkowych lub dętych. Edycja współczesna: wyd. Bernard Thomas, London: London Pro Musica Edition 1980.

- Hove 1601** – Joachim van den Hove, *Florida sive cantiones*, Utrecht: Salomon de Roy & Joannes Guilielmus de Rhenen 1601. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/van_den_hove/florida_1601, grudzień 2012.
- Hove 1612** – Joachim van den Hove, *Delitiae Musicae*, Utrecht: Salomon de Roy & Joannes Guilielmus de Rhenen 1612. Facsimile: Stuttgart: Cornetto 2002.
- Jan z Lublina** – *36 tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina (ca 1540): na klawesyn lub fortepian*, wyd. Adolf Chybiński, Kraków: PWM 1948.
- Kapsberger 1604** – Girolamo Kapsberger, *Libro primo d'intavolatura di chitarrone*, Venezia: Giacomo Antonio Pfender 1604. Edycja współczesna: Budapest: Editio Musica Budapest 1983.
- Mioduszewski 1843** – *Pastorałki i kołędy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane a przez X.M.M.M.[ioduszewskiego] zebrane*, Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego 1843, na jeden głos.
- Moy 1631** – Louys de Moy, *Le petit Boucquet de Frise orientale* (s.l., Louys de Moy 1631); edycja współczesna: wyd. Richard Civioli, s.l., R.C.Luthprod 2002: <http://paulduif.home.xs4all.nl/luth-librairie>, grudzień 2012.
- Negri 1604** – Cesare Negri, *Nuove Inventioni di Balli*, Milano: Girolamo Bordone 1604. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/Negri_nuove_inventioni_1604, grudzień 2012.
- Picchi 1621** – Giovanni Picchi, *Intavolatura di balli d'arpicordo*, Venezia: Alessandro Vincenti 1621, na klawesyn.
- Piccinini 1623** – Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto, et di chitarrone, libro primo*, Bologna: Giovanni Paolo Moscatelli (spadkobiercy) 1623. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/piccinini/book_1_1623, grudzień 2012.
- Phalèse 1568** – *Luculentum theatrum musicum*, Louvain: Pierre Phalèse 1568. Facsimile: Genève: Minkoff 1983.
- Phalèse & Bellère 1571** – *Theatrum musicum longe amplissimum*, Louvain: Pierre Phalèse & Jean Bellère 1571. Facsimile: Genève: Minkoff 2002.
- Poulton & Lam** – Diana Poulton and Basil Lam, *The Collected Lute Music of John Dowland*, London: Faber 1974.
- Playford 1651** – John Playford, *The English Dancing Master*, London: Thomas Harper 1651, na skrzypce. Facsimile: http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651, grudzień 2012.

- Praetorius 1612** – Michael Praetorius, *Terpsichore, musarum noniarum quinta, darumin allerley frantzösischen dântze und lieder ... mit 4, 5, und 6 Stimmen*, Wolfenbüttel: Fürstlicher Druckerey 1612, na 4–5 głosów.
- Robinson 1603** – Thomas Robinson, *The Schoole of Musicke*, London: Thomas Este 1603. Facsimile: Paris: CNRS 1976.
- Rude 1600** – Johann Rude, *Flores musicae, Liber Secundus*, Heidelberg: Voegelin 1600. Facsimile: Stuttgart: Cornetto 2005.
- Simpson** – Claude M. Simpson, *The British Broadside Ballad and Its Music*, New Brunswick: Rutgers University Press 1966.
- Sweelinck** – Jan Pieterszoon Sweelinck *Opera Omnia*, t. 1 *The Instrumental Works*, wyd. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn, Frits Noske, Amsterdam: KVNMM 1968.
- Thematic Catalogue** – *Thematic Catalogue of Music in Manuscript from the Former Stadtbibliothek Danzig Kept at the Staatsbibliothek zu Berlin*, red. Danuta Szlagowska, Barbara Długońska, Danuta Popinigis, Jolanta Woźniak, Kraków – Gdańsk: Musica Iagellonica, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, 2007.
- Terzi 1599** – Giovanni Antonio Terzi, *Il secondo libro de intavolatura di liuto*, Venezia: Giacomo Vincenti 1593.
- Valerius 1626** – Adrian Valerius, *Neder-landtsche gedenk-clanck*, Haarlem 1626. Facsimile: New York: Broude Brothers 1974.
- Vallet 1615** – Nicolas Vallet, *Le Secret des Muses, Premier Livre*, Amsterdam 1615. Edycja współczesna: (Corpus des luthistes françaises) Paris: CNRS 1970.
- Vallet 1616** – Nicolas Vallet, *Le Secret des Muses, Second Livre*, Amsterdam 1616. Edycja współczesna: (Corpus des luthistes françaises), Paris: CNRS 1970.
- Vietoris Codex** – *Tańce polskie z Vietoris Kodex*, wyd. Zofia i Jan Stęszewscy, Kraków: PWM 1960, na 2 głosy.
- Waisel 1573** – Matthäus Waisel, *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque cantiones*, Frankfurt: Johan Eichorn 1573. Edycja współczesna: Budapest: Editio Musica Budapest, 1980.
- Waisel 1591** – Matthäus Waisel, *Tabulatura Allerley künstlicher Preambulen*, Frankfurt: Johann Eichorn 1591.
- Waisel 1592** – Matthäus Waisel, *Lautenbuch Darinn von der Tabulatur und Application der Lauten gründlicher und voller Unterricht: Sampt ausserlesenen Deudtschen und Polnischen Tentzen, Passamezen, Gaillardten*, Frankfurt: Andreas Eichorn 1592. Facsimile: <http://www.gerbode.net/ft2/sources/waisel/>

1592, styczeń 2013. Edycja współczesna: wyd.Sarge Gerbode http://www.lute.ru/library_eng/lutetab.htm, grudzień 2012.

Rękopisy (lutniowe, z wyjątkiem miejsc, gdzie zaznaczono inaczej)¹¹⁵

A-KR L 81 – Kremsmünster, Benediktinerstift, MS L81: tabulatura Johanna Sebastiana Halwihla z Innsbrucka, ok. 1640–1650.

A-Lla 475 – Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, MS hs. 475, ok. 1610. Współczesna edycja: *70 Easy to Intermediate Pieces for Renaissance Lute*, wyd. John H. Robinson, Albury: The Lute Society 2009.

A-Ms 18688 Craus – Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. MS 18688: tabulatura Stephana Crausa z Ebenfurtu, w: *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, wyd. Adolf Koczirz, Wien: Artaria&Co, Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1911. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=25628>, grudzień 2012.

B-Br II.275 – Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, MS II 275, tabulatura Cavalcantiego.

CH-Bu F.IX.53 – Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Musiksammlung, MS F.IX.53, ok.1620–1645. Facsimile: http://www.accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/CH-Bu_F_IX_53.pdf, grudzień 2012.

CH-Bu F.IX.70 – Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Musiksammlung, MS F.IX.70, datowany 1591 i 1594. Współczesna edycja: *70 Easy to Intermediate Pieces for Renaissance Lute*, wyd. John H. Robinson, Albury: The Lute Society 2009.

CZ-Pnm IV.G.18 [Rettenwert lub Aegidius] – Praha, Národní Muzeum, Hudební Oddelení, MS G.IV.18: tabulatura Joannesa Aegidiusa Bernera von Rettenwert, ok. 1623–1627.

D-BAU Druck 13.4°85 [Bautzen] – Bautzen, Kreis- und Stadtbibliothek Bautzen, Altbestand und Regionalkunde, MS 13.4°85, rękopiśmienny dodatek do wydania Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus*, 1603–1620.

D-B 40141 [Nauclerus] – Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Mus. MS 4014: tabulatura Joannesa Nauclerusa, ok. 1607. Facsimile: Glinde: Jarchow Verlag 2010.

¹¹⁵ W nawiasach kwadratowych podano występujące w literaturze alternatywne nazwy rękopisów.

- D-B Danzig 4022 [Gdansk 4022]** – Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Mus. MS Danzig 4022. Facsimile: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht>, grudzień 2012.
- D-B Hove 1** – Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Hove 1, ok. 1615. Facsimile: Glinde: Jarchow Verlag, 2006.
- D-D1 M 297 [Dresden 297]** – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Handschriften-Abteilung, MS M 297, tabulatura studencka z Jeny, 1603. Współczesna edycja: *114 Early to Intermediate Pieces for Renaissance Lute from Student's Lute Book of 1603 and other manuscripts*, wyd. John H. Robinson, Albury: The Lute Society 2010.
- D-D1b J.307** – dawniej: Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. MS J.307: *Tabulatur Buch auff der Cythar*, Johannes Georgius Hertzog zu Sachsen, ok. 1592–1605, na cytarę, spłonęła w 1944.
- D-Hbusch [Herold]** – Hamburg, prywatna biblioteka Hansa von Buscha, MS Herold, Padua, z datą 1602. Facsimile: München: Tree Edition 1991.
- D-Hs ND VI 3238 [Schele]** – Hamburg, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. ND VI 3238, tabulatura Ernsta Schelego, ok. 1619. Facsimile: Glinde: Jarchow Verlag 2009.
- D-K1 4° Mus.108/I [Montbuysson]** – Kassel, Murhard'sche Landesbibliothek, MS 4 Mus.108 I, tabulatura Elizabeth von Hessen, spisana częściowo przez Victora Montbuyssona, ok. 1611. Facsimile: Kassel: Bärenreiter 2005.
- D-KNa Best.7020 Nr. 328** – Köln, Historische Archiv Köln, Best.7020 Nr 328, ok. 1600.
- D-LEm II.6.15 [Dlugoraj]** – Leipzig, Musikbibliothek der Stadt, MS II.6.15, zwana tabulaturną Dlugoraja, z datą 1619. Edycja współczesna (cz. II i cz. III): Lübeck: Tree Edition 2004.
- D-Lr 2000** – Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv, MS Mus. ant. pract. 2000: tabulatura Wolffa Christiana von Harling, ok. 1618, skopiowana przez nauczyciela Christiana, Jacquesa Metznera. Facsimile: Lübeck: Tree Edition 2005.
- D-Mbs 21646 [Werl]** – München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus MS 21646: tabulatura Albrechta Werla, ok. 1625-1655. Facsimile: Genève: Minkoff 1990.
- D-Ngm 33748 [Nürnberg]** – Nürnberg, Germanisches National-Museum, MS 33748, ok. 1618. Edycja współczesna: wyd. Helmut Mönkemeyer, Hofheim am Taunus: Friedrich Hofmeister 1979.

- D-W Guelf 18.7-8 [Hainhofer]** – Wolffenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung, MS Codex Guelferbytanus 18.7 and 18.8 Augusteus 2°: tabulatury lutniowe Philipa Hainhofera, ok.1603, dziesięcioczęściowy rękopis zespolony w dwóch tomach. Facsimile: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=mss%2F18-7-aug-2f&pointer=0>, grudzień 2012.
- DK-Kk Thott 841,4° [Fabritius]** – København, Det Kongelige Bibliotek, MS Thott 841,4°: tabulatura Petrusa Fabritiusa, ok. 1604–8.
- GB-Cfm 168** – Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus. MS. 168, Fitzwilliam Virginal Book, na wirginał.
- GB-Cfm 689 [Herbert]** – Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.MS.689: tabulatura lorda Herberta of Cherbury, ok. 1624–40.
- GB-Ctc O.16.2** – Cambridge, Trinity College, MS O.16.2, ok. 1630.
- GB-Cu Add.3056 [Cosens]** – Cambridge University Library, MS Add 3056, zwana tabulaturą Cosensa, ok. 1610. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/cambridge_university_library/MS_Add_3056_cosens_lute_book, grudzień 2012.
- GB-Cu Dd.2.11** – Cambridge University Library, Ms Dd.2.11, ok. 1590–1595. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/cambridge_university_library/Dd.2.11, grudzień 2012.
- GB-Cu Dd.4.22** – Cambridge University Library, Ms Dd.4.22, ok. 1610.
- GB-Cu Dd.5.78.3** – Cambridge University Library, Ms Dd.5.78.3, ok. 1595.
- GB-Cu Dd.9.33** – Cambridge University Library, Ms Dd.9.33, ok. 1600. Facsimile: http://gerbode.net/sources/cambridge_university_library/Dd.9.33_c/pdf, grudzień 2012.
- GB-Cu Nn.6.36** – Cambridge University Library, Ms Nn.6.36, ok. 1610–1616. Facsimile: http://www.lute.guitaron.ru/manuscript_eng/index.php?get=CUL_MS_Nn.6.36_b/jpg_orig, grudzień 2012.
- GB-HAdolmetsch II.B.1 [Dolmetsch]** – Haslemere, Dolmetsch Library, MS II.B.1, proveniencja bawarska, ok. 1620.
- GB-Lam 601 [Mynshall]** – London, Royal Academy of Music, The Robert Spencer Collection, MS 601: tabulatura Richarda Mynshalla, ok. 1597–1599. Facsimile: Leeds: Boethius Press 1974.
- GB-Lam 602 [Sampson]** – London, Royal Academy of Music, The Robert Spencer Collection, MS 602: tabulatura Henry’ego Sampsona, ok. 1609. Facsimile: Leeds: Boethius Press 1974.

- GB-Lam 603 [Board]** – London, Royal Academy of Music, The Robert Spencer Collection, MS 603: tabulatura Margaret Board, ok. 1620–1630. Facsimile: Leeds, Boethius Press 1976.
- GB-Lbl 38539 [ML]** – London, British Library, Add. MS 38539: zwana także tabulaturą Johna Sturta, ok. 1610–1640. Facismile: <http://pl.scribd.com/doc/64658034/John-Sturt-M-L-Lute-Book>, grudzień 2012.
- GB-Lbl 6402** – London, British Library, Add. MS 6402, ok. 1600.
- GB-Lbl Eg.2046 [Pickeringe]** – London, British Library, Egerton MS. 2046: tabulatura Jane Pickeringe, ok.1616–1650. Facsimile: http://www.gerbode.net/ft2/facsimiles/pickering_1600, grudzień 2012.
- GB-Lb M.1353 [Hirsch]** – London, British Library, MS M.1353, tabulatura Hirscha, ok. 1595.
- GB-Lbl Sloane 1021** – London, British Library, MS Sloane 1021, zwana tabulaturą Stobaeusa, ok. 1640.
- GB-En Dep.314 [Wemyss]** – Edinburgh, National Library of Scotland, Dep. 314 no. 23, tabulatura Lady Margaret Wemyss, ok. 1643.
- GB-WPforester [Welde]** – Willey Park, Shropshire, private library of Lord Forester: tabulatura Johna Welde, ok. 1600. Facsimile: Albury, The Lute Society 2003.
- I-BDGchilesotti [Chilesotti]** – Bassano del Grappa, prywatna biblioteka Oscara Chilesottiego do 1916, obecnie rkp. zaginiony, spisany w Bawarii ok. 1590. Edycja współczesna opracowana na podstawie transkrypcji gitarowych z 1890 roku: *Oscar Chilesotti's Da un Codice Lauten-buch*, transkr. na tabulaturę francuską Dick Hoban, Fort Worth: Lyre Music Publications 1994.
- I-PESc Rari b.10 [Pesaro b.10]** – Pesaro, Biblioteca Musicale Statale del Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini, Rari MS b.10, ok. 1616–1630.
- I-Tn IV 23/2** – Torino, Biblioteca Nazionale, MS Riserva musica IV 23/2, ok. 1620.
- I-TRc 1947** – Trento, Biblioteca Comunale, MS 1947, n°5, ok. 1610–1630.
- IRL-Dm Z.3.2.13 [Marsh]** – Dublin, Library of Archbishop Narcissus Marsh, Ms. Z3.2.13, tabulatura Marsha, ok. 1595.
- LT-Va 285-MF-LXXIX [Königsberg]** – Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, rkp. 285-MF-LXXIX: Królewiec, ok. 1605–1625. Facsimile: Columbus, Editions Orphée, 1989.
- NL-Lu 1666 [Thysius]** – Leiden, Rijksuniversiteitsbibliotheek, Bibliotheca Thysiana, MS 1666: tabulatura Johana Thysiusa, ok. 1590–1646.

- PL-Kj 10002** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 10002, na 2–3 instrumenty. Edycja współczesna: *Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej*, wyd. Jerzy Gołos i Jan Stęszewski, konkordancje: Zofia Stęszewska, Kraków: PWM 1970.
- PL-Kj 40032** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 40032, tabulatura Barbarina (tabulatura włoska), ok. 1580–1611.
- PL-Kj 40143** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 40143, datowany 1594 i 1601.
- PL-Kj 40153 [Dusiacki]** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 40153: tabulatura Stanisława Kazimierza Rudomina-Dusiackiego, ok. 1621.
- PL-Kj 40159** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 40159, ok. 1600?
- PL-Kj 40641** – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. MS 40641. Facsimile: Biddles: Kings Lynn Guildford 2000.
- RUS-Span O. No. 124 [Swan]** – St. Petersburg, Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk, MS O N° 124, ok. 1600–1650. Facsimile: Columbus: Editions Orphée 1994.
- S-SC PB.fil.172 [Per Brahe]** – Skokloster, Slottsbiblioteket, PB fil. 172: tabulatura Pera Brahe, ok. 1620.
- S-Sk S 253** – Stockholm, Kungliga Biblioteket, MS S 253, ok. 1614–1619.
- Sweelinck D-B LyA 1** – Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lübbenauer Orgeltabulaturen, MS Lynar A 1, tabulatura organowa.
- US-BEm 757** – Berkeley, University of California Music Library, Ms 757, ok. 1615–1630.
- US-BEm 760** – Berkeley, University of California Music Library, Ms 760, ok. 1615–1630.
- US-Ws V.b.280 [Folger 280]** – Washington, D.C., Folger – Shakespeare Library, MS V. b. 280, ok. 1594. Facsimile: Albany: The Lute Society 2003.

IMPROWIZACJA I RYTMICZNA INEGALIZACJA A ZAPIS MUZYCZNY BAROKU

Magdalena Oliferko

WARSZAWA – BAZYLEA

Doświadczenia XX wieku zmierzające do wykształcenia możliwie najbardziej precyzyjnego sposobu notacji mierzalnych komponentów dzieła muzycznego zmieniły nasze podejście do muzycznego tekstu i ukształtowały specyficzny sposób jego czytania, mianowicie: potrzebę jak najbardziej dokładnego, wręcz matematycznego oddania zapisu podczas wykonania. W odniesieniu do historycznego wykonawstwa tendencje te pogłębiły się za sprawą nieopatrznie pojętej idei wierności źródłowej, która wykluczała jakąkolwiek ingerencję w zanotowany w partyturze tekst. W owej obsesji literalnego podążania za notacją zapomniano jednak, że zapis muzyczny baroku był jedynie punktem wyjścia do rozlicznych zabiegów improwizacyjnych i odzwierciedlał to, co działo się w praktyce wykonawczej tylko w pewnym stopniu. Reguły, rządzące sposobem muzycznego kształtowania nie dawały się bowiem ująć w normy notacji. Nawet najbardziej obiektywne aspekty, takie jak melodia, rytm, czy tempo nie były nigdy w pełni dookreślone. Melodie, notowane w dużym stopniu w zarysie, zwłaszcza w powtórzeniach, stawały się przedmiotem inwencji wykonawców. Tempa odczytywano subiektywnie, za punkt odniesienia biorąc zapisane w partyturze najszybsze wartości rytmiczne oraz ogólne wskazówki nie wyznaczające ściśle miary metronomicznej, sam zaś rytm rządził się wewnętrznymi prawami taktu oraz formy. W niniejszym referacie skupiam swą uwagę na aspektach rytmicznych, bowiem sposób interpretacji rytmu miał w baroku kluczowe znaczenie dla całości kształtu muzycznej interpretacji.

Problemem inegalizacji zajmowano się dotąd dość wnikliwie w kontekście muzyki francuskiego baroku oraz stylu francuskiego w twórczo-

ści kompozytorów europejskich. Szczegółowej analizie poddawano przede wszystkim zagadnienie interpretacji punktowanych rytmów w uwerturnie francuskiej¹, rozprzestrzenionej w całej Europie oraz zwracano uwagę na problem odczytywania „gładko” zanotowanych rytmów w formach uprawianych na dworze i w czasach Ludwika XIV². Podejmowano także ciekawe próby odtworzenia nieregularności dawnej praktyki wykonawczej poprzez analizę zapisów tzw. pozytywek zegarowych (Orgeluhr, Flötenuhr), mechanicznie odtwarzających zarejestrowane w nich melodie³. Nie poszukiwano jednak dotąd odpowiedzi na pytanie o pochodzenie francuskiej inégalité, ani też nie analizowano inegalizacji jako szeroko pojętego i złożonego zagadnienia w muzyce dawnej, będącej niczym innym jak odzwierciedleniem struktury dzieła. Zdziwiał także fakt, że nie podejmowano próby spojrzenia na rytmiczną inegalizację jako konsekwencję podejścia do muzyki poprzez analogię do biologicznego skurczu i rozkurczu⁴, tak immanentnego dla myśli barokowej. Niniejsze ujęcie jest próbą oceny inegalizacji w tym właśnie kontekście, poprzez drogowskaz analizy najważniejszych muzycznych traktatów oraz źródeł epoki.

W epoce baroku istniały obok siebie dwa rodzaje rytmicznego kształtowania stojące na antypodach, oba związane bezpośrednio z rytmiczną inegalizacją: kształtowanie ściśle — rządzące się prawami taktu (mesuré) oraz swobodne — polegające na łączeniu w logiczne ciągi szeregu gestów muzycznych, a więc wypełnionych dyminucjami harmonicznymi trzonów, pozostających ponad podziałami taktu, nawet jeśli dla celów porządkujących były weń wpisane (non mesuré). O owej praktyce, mającej swą prowe-

¹ M.in. JEAN SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française 1661–1789*, t. 1, Paryż 1983; DAVID R. FULLER, *Dotting, the 'French Style' and Frederick Neumann's Counter-Reformation*, „Early Music” t. 5 nr 4 (październik 1977), s. 517–543; FREDERICK NEUMANN, *Essays in Performance Practice*, Michigan 1982; tegoż: *The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion*, „The Musical Quarterly”, t. 67 nr 3 (lipiec 1981), s. 305–347; GRAHAM PONT, *Rhythmic Alteration and the Majestic*, „Studies in Music” 12 (1978), s. 68–100; tegoż: *French Overtures at the Keyboard: the Handel Tradition*, „Early Music” 2007, Vol. XXXV nr 2 (maj 2007), s. 271–288.

² LUDGER LOHMANN, *Inégalité in der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Concerto” 3 (marzec 1984), s. 55–62; EWALD KOOIMANN, *Die Inégalité in der französischen Barockmusik*, w: *Zur Interpretation der Französischen Barockmusik*, red. Hermann J. Busch, Kassel 1986, s. 53–68.

³ D.R. FULLER, *Mechanical Musical Instruments as a Source for the Study of Notes Inégales*, Cleveland Heights 1974.

⁴ Wyróżniającym się na tym tle jest ujęcie JONA LAUKVIKA, (*Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen*, t. 1-2, Stuttgart 2000), w którym autor zwraca uwagę na zależność rytmu i artykulacji od dynamiki frazowej.

nieniecę w odległych epokach, pisał Girolamo Frescobaldi we wstępie do II Księgi Toccat (Rzym 1627) następującymi słowami:

Ten sposób grania, nie powinien być podporządkowany miarom taktu, podobnie jak w nowoczesnych madrygałach. Choć są one trudne, staną się prostsze, gdy takt prowadzi się raz wolniej, raz szybciej, czy wręcz zawiesza, zależnie od ekspresji czy sensu słów⁵.

Wyrazistym przykładem swobodnego sposobu rytmicznego kształtowania w epoce baroku były tworzone przez klawesynistów francuskich od lat trzydziestych XVII wieku *préludes non mesurés* (por. przykład 1) — formy w pełni aleatoryczne pod względem rytmicznym, których jedynym czynnikiem formotwórczym była harmonia. Znakomitą egzemplifikacją wzajemnej zależności harmonii i rytmu były także swobodne formy szkoły północnoniemieckiej, reprezentujące tzw. *stylus phantasticus*. W *Der vollkommene Capellmeister* Johann Mattheson tak przedstawił jego charakterystykę:

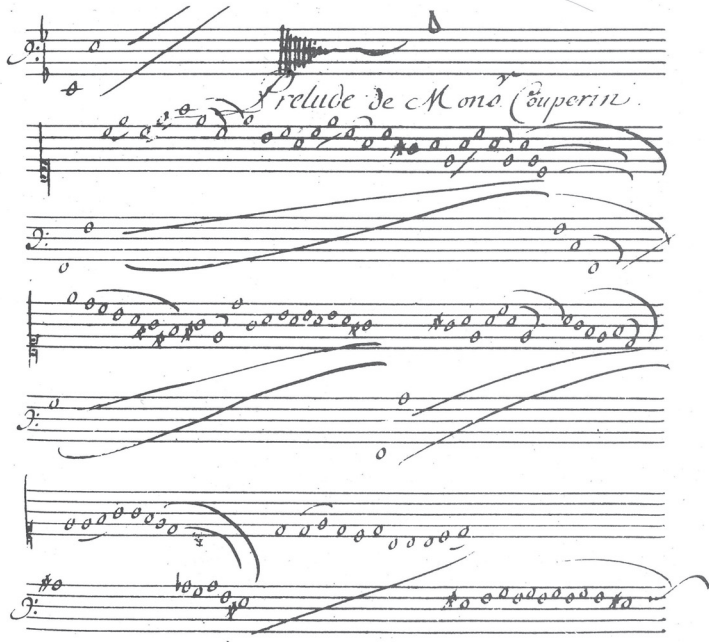
Styl ten jest najbardziej swobodnym, nieskrępowanym rodzajem techniki kompozytorskiej, śpiewu oraz gry, jaki tylko można wymyślić, realizując pomysł raz w taki, a raz w inny sposób; tam ani słowo, ani melodia, nie są wiążące, lecz harmonia [...]; tu pojawia się wiele niespotykanych gdzie indziej biegników, ukrytych titat, wyrazowych zwrotów i zdobień, bez zważania na takt i miejsce, jakie dźwięki zajmują w zapisie [...], raz przyspieszając raz zwalniając, raz jedno- raz wielogłosowo, to znów przez chwilę trzymając się taktu; [to znów] bez miarowego pulsu – a wszystko to w intencji wzbudzenia zachwytu i zdumienia⁶.

⁵ „[...] che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.” GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il Libro secondo di toccate*, Rzym 1627, *Al Lettore*, ustęp 1.

⁶ „Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet [...]; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen [...]; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen.” JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, rozdz.10: *Vor der musikalischen Schreib-Art*, § 93, reprint: Bärenreiter, Kassel, Basel 1954, s. 88.



Premier prélude dans le manuscrit Parville



La même page dans le manuscrit Bauyn

PRZYKŁAD 1: Louis Couperin, *Préludés non mesures*, ca. 1650. *Pièces de clavecin*, Le pupitre edition, Paryż 1970

Obok form, rządzących się prawami swobodnego kształtowania rytmu, istniały inne, bogato reprezentowane – związane z taktem i ściśle podporządkowane jego regułom (*mesuré*). Reguły te zostały skodyfikowane w rozlicznych traktatach, które dziś stanowią nieocenioną wskazówkę dotyczącą praktyki wykonawczej. Przeanalizujemy zatem spojrzenie XVIII-wiecznych teoretyków na zagadnienie taktu.

Friedrich Wilhelm Marpurg w swym *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin 1765) pisał:

Každy rodzaj taktu ma swoje dobre i złe części; dobre — znaczy wewnątrznie dłuższe, złe zaś — wewnątrznie krótsze od pozostałych [podkreślenie M.O.]⁷.

Dająca do myślenia opinia Marpurga stanowi kwintesencję XVIII-wiecznego spojrzenia na kompozycję muzyczną. Mowa jest tu o inegalizacji rytmicznych wartości wewnątrz taktu: wydłużaniu jego mocnych wartości i skracaniu słabych, tak aby powstawało dynamiczne falowanie, osiągnięte *de facto* poprzez rytmiczną ingerencję. Oddaleni od idei organicznego pojmowania muzycznych przebiegów, wartości mocne – postrzegamy i często wykonujemy dziś jako „akcentowane”, słabe zaś — „nieakcentowane”. W takiej interpretacji zanika jednak istota taktu — staje się on konglomeratem nut „wybitych” i pozostających bez żadnego związku z nimi nut przejściowych. Warto w tym miejscu z zalem wspomnieć, że język polski nie wykształcił dotąd odpowiedniej nomenklatury, pozwalającej oddać istniejący stan rzeczy. To, co w języku niemieckim określane jest jako „*Betonung*” (uwypuklenie, podkreślenie), czy „*Taktgewicht*” (ciężar taktu = a więc uwydatnienie jego mocnych części) nie znajduje odzwierciedlenia w naszym słowniku muzycznym. Aby oddać cechy wspomnianych terminów należałoby w języku polskim sięgać do niewygodnych sformułowań opisowych. Jednakże, powszechnie stosuje się kompletnie nieprzystające określenie zastępcze, o jakże odmiennej konotacji – „akcent”, co znajduje również odzwierciedlenie w sposobie gry.

Aby wyjaśnić zasadę organicznego ruchu, należałoby odpowiedzieć na pytanie czym był takt w epoce baroku i jak jego miara wpływała bezpośrednio na jego rytmiczną zawartość. Johann Mattheson w *Kleine General-*

⁷ „[Daß es] in jeder Tactart gute und schlimme Tacttheile giebt; gut heißt jeder innerlich langer [...], schlimm heißt ein jeder innerlich kurzer [Betonung M.O.]” FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1765, rozdz. 5: *Vom dem Tact*, § 7, ustęp 5, reprint: Georg Olms Verlag, Hildesheim, Nowy York 1970, s. 18.

Johann Mattheson's,
Hoch-Fürstl. Schleswig-Holsteinischen Capell-Meisters, und Königl. Groß-Britan-
nischen Gesandten-Secretars im Nieder-Sächsischen Keyse,

**Kleine
General-Baß-Schule.**

Worin
Nicht nur Lernende, sondern vornehmlich Lehrende,
Aus
Den allerersten Anfangs-Gründen des Clavier-Spielens,
überhaupt und besonders,
Durch
Verschiedene Classen u. Ordnungen der Accorde
Stufen-weise,
Mittelt
Gewisser Lectionen oder stündlicher Aufgaben,
Zu
Mehrer Vollkommenheit in dieser Wissenschaft,
Nichtig, getreulich, und auf die deutlichste Lehr-Art,
fürzlich angeführet werden.

Utilia, non subtilia.

Hamburg, bey Job. Christoph Rißner. 1735.

baß-Schule (Hamburg 1735, por. przykład 2) stwierdza: „Takt nie jest niczym innym niż podnoszenie i opadanie ręki [...]”⁸, wyjaśniając dalej:

[...] takt jest rodzajem miary czasu, wewnątrz której wszystkie melodie, pozostające w odpowiadającym im rodzaju głównego ruchu [Haupt-Bewegung] oraz w jednakowym biegu [jednakowej wartości], otrzymują swe części odpowiednio szybkie i wolne [...]. Najlepszym porównaniem, za pomocą którego można pojąć, dostrzec, usłyszeć oraz poczuć naturę taktu, jest zegar mechaniczny, którego wahadło prowadzi klarownie prosty takt, przez co minuty, sekundy i tercje uzyskują właściwą miarę czasową [Zeit-Maasse]. Należy jednak zwrócić uwagę, że zegar wahadłowy odmierza czas wyłącznie w sposób równomierny, zaś takt muzyczny jest nierówny [ungleich] nie tylko względem siebie samego⁹, ale też [jego części] wchodzi między sobą w rozmaite powiązania i zależności¹⁰.

W *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) Mattheson opisuje wnikliwie złożoność reguł rządzących taktem:

Porządek wewnątrz tej miary czasu [taktu] jest dwojakiej natury: z jednej strony dotyczy zwykłych matematycznych podziałów, z drugiej zaś rządzi się wyznaczanymi przez słuch specjalnymi prawami, podążającymi za zasadą organiczności ruchu [Gemüths-Bewegungen] — ich podstawą jest w większym stopniu dobry gust [wykonawcy], niż matematyczna precyzja [podziału].

Pierwszy rodzaj nazywany jest po francusku miarą — *la Mesure* [die Maaß] i oznacza czas, drugi zaś: *le Mouvement* [die Bewegung] — ruch. Włosi nazywają pierwszy rodzaj uderzeniem taktu — *la Battuta*

⁸ „Der Tact sey nichts anders, als ein Aufheben und Niederschlagen der Hand.” J. MATTHESON, *Kleine Generalbaß-Schule*, Hamburg 1735, *Fünfte Aufgabe: Vom Tact*, § 1, reprint: Laaber Verlag, Laaber 2003, s. 92.

⁹ Mowa o zależności przedtaktu (*Aufschlag*) oraz części przypadającej na jego pierwszą miarę (*Niederschlag*), co rozwinę dalej.

¹⁰ „[Daß] der Tact eine richtige Abmessung der Zeit sey, mittelst welcher alle und jede Melodien in der erfordernten Haupt-Bewegung und in einem allgemein-gleichem Gange, nach der Langsamkeit und Geschwindigkeit ihrer Theile, erhalten werden [...]. Das beste Gleichniß, wobey die Natur und Bedeutung des Tacts begriffen, gesehen, gehöret und gefühlet werden mag, ist ein grosses Schlag-Uhrwerck, dessen Bley-Wage einen ordentlichen geraden Tact führet, und dadurch die Minuten, Secunden und Terzen richtig, nach der Zeit-Maasse, eintheilet. Doch ist hiebey zu merken, daß alle Abmessungen in Uhrwercken nur einen gleichen Verhalt zum Grunde legen; da hingegen der musicalische Tact nicht nur an ihm selbst ungleich seyn, sondern auch ganz verschiedene Glieder und Gelencke haben kann.” J. MATTHESON, *Kleine Generalbaß-Schule*, op. cit., *Fünfte Aufgabe: Vom Tact* § 3, reprint: s. 92–93.

[*der Tactschlag*], drugi zaś określeniami zastępczymi, jak *affettuoso, con discrezione, col spirito* etc¹¹.

Do sedna problemu dochodzi Mattheson w innym miejscu, stwierdzając dobitnie:

Istotę taktu stanowi fakt, że każda menzura [...] posiada nie więcej niż *d w i e c z ę ś c i* [podkr. M.O.]. Mają one swe pochodzenie lub też przyczynę w [pulsacji] tętnicy, gdzie medyczne odpowiedniki terminów *Aufschlag* [przedtakt] oraz *Niederschlag* [pierwsza miara taktu] noszą miano *systole* [skurcz] oraz *diastole* [rozskurcz]¹².

Struktura taktu według Matthesona przedstawia się więc następująco:

Aufschlag —————> Niederschlag
[przedtakt] —————> [pierwsza miara taktu]

Systole —————> Diastole
[skurcz] —————> [rozskurcz]

Mattheson wyróżnia 9 rodzajów taktów parzystych oraz 6 nieparzystych. Opisując poszczególne rodzaje taktów z osobna, tłumaczy reguły praktyki wykonawczej (por. przykład 3).

Częstki główne taktu (w takcie *c* — ćwierćnuty, w *♩* — półnuty etc.), wyznaczające zasadniczy rodzaj ruchu są podzielne i otrzymują swe zdyminowane wartości w formie nut przejściowych; nuty przejściowe zaś —

¹¹ „[§ 6] Die Ordnung aber dieser Zeitmaasse ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen. [§ 7] Die erste Art nennet man auf Französisch: *la Mesure*, die Maaß, nemlich der Zeit; das andre Wesen aber: *le Mouvement*, die Bewegung. Die Italiener heissen das erste: *la Battuta*, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeinlich nur mit einigen Beiwörtern an, als da sind: *affettuoso, con discrezione, col spirito* u.d.g“. J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, rozdz. 7: *Von der Zeitmaasse*, § 6–7, reprint: s. 171.

¹² „Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine iede Mensur [...] nur *z w e e n T h e i l e* [M.O.] und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen *Systole* und *Diastole* genennet werden“. Jw., § 9, reprint: s. 171.

(a) Takty parzyste – zawierające 2, 4, 6 lub 12 podzielnych części głównych — *Aufschlag* i *Niederschlag* jednakowej długości

Takt von zwey halben. zwey viertel Tact. vier viertel Tact. i) sechs viertel Tact.
 sechs achtel Tact. zwölff viertel Tact. zwölff achtel Tact. zwölff sechszehntel Tact. zwölff zweytel Tact.

(b) Takty nieparzyste — zawierające 3 lub 9 podzielnych części, wyznaczających główny ruch — *Niederschlag* dwukrotnie dłuższy niż *Aufschlag*

Tact von drey gangen. Tact von drey halben. drey viertel Tact. drey achtel Tact. neun achtel Tact. k) neun sechszehntel Tact.

PRZYKŁAD 3: Johannes Mattheson, *Kleine Generalbaß-Schule* (Hamburg 1735).
Rodzaje taktów

choć w zapisie wydawać by się mogły tak samo długie jak ich odpowiedniki przypadające na mocne części taktu — w wykonaniu są od nich relatywnie krótsze (por. cytata Marpurga). Chcąc zatem odzwierciedlić praktykę wykonawczą, jednolicie zapisane ciągi ósemek w takcie czterodzielnym należałoby ująć w następujący, niezwykle uproszczony schemat inegalizacji:

(a) Zapis


(b) Wykonanie

PRZYKŁAD 4: Inegalizowane ósemki w takcie czterodzielnym — schemat uproszczony

Mattheson podkreśla fakt, że w parzystych taktach proporcja długości przedtaktu (*Aufschlag*) oraz całościowo pojętej mocnej miary taktu (*Niederschlag*) jest równa, natomiast w taktach nieparzystych przedtakt jest dwukrotnie krótszy od tzw. części „mocnej”. Fakt ten ma także bezpośredni wpływ na kształtowanie rytmu. Raz jeszcze, innymi słowami, opowiada Mattheson: „takt muzyczny jest nierówny [ungleich] nie tylko względem siebie samego” (zob. wyżej).

Przyjrzyjmy się, jak na problem taktu spogląda Saint Lambert w swym *Les principes du clavecin* (Paryż 1702).

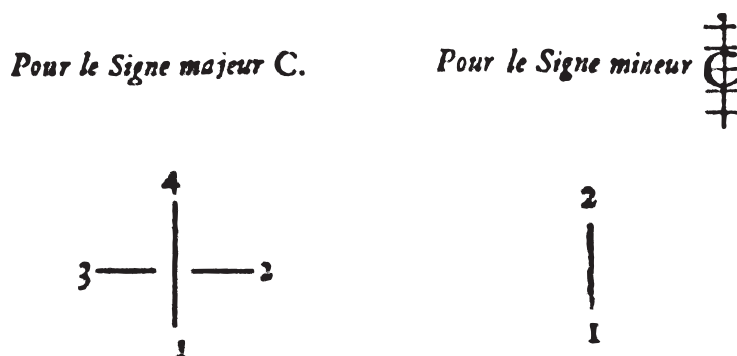
Noms & Démonstration des Signes.

C		2	4 8
Majeur.	Mineur.	Binaire.	Quatre pour huit.
$\frac{3}{2}$		3	$\frac{3}{8}$
Trois pour deux		Trinaire.	Trois pour huit.
<i>ou</i>		<i>ou</i>	
Double triple.		Triple simple.	
6			6
4			8
Six pour quatre.			Six pour huit.

PRZYKŁAD 5: Saint Lambert, *Les principes du clavecin* (Paryż 1702). Rodzaje taktów

Wyróżnia on zasadniczo te same rodzaje taktów, co Mattheson (uwzględniając podział binarny taktów trójdzielnych w przypadku hemioli). Wnikliwie analizuje także różnicę taktu czterodzielnego i dwudzielnego (*alla breve*), ilustrując je schematem przedstawiającym ruch dłoni (analogia definicji Matthesona) (por. przykład 6).

Na przykładzie St. Lamberta staje się dobitnie widoczne, co miał na myśli Mattheson, mówiąc z jednej strony o podzielności wartości pozostających w głównym ruchu, z drugiej zaś o istnieniu szerszego podziału — na *Aufschlag* i *Niederschlag*. Wyjaśnię to na przykładzie zestawienia taktu C oraz C (alla breve). W takcie C jednostkami podzielnymi są ćwierćnuty, inegalizowanymi wartościami zaś ósemki. Jednocześnie ćwierćnuty układają



PRZYKŁAD 6: Saint Lambert, *Les principes du clavecin* (Paryż 1702). Takt czterodzielny i dwudzielny

się ze sobą w pary w taki sposób, że trzecia i czwarta ćwiartka stanowią gest otwierający — przedtakt [*Aufschlag*], pierwsza i druga zaś — mocną część taktu [*Niederschlag*]. W spojrzeniu mikro inegalizowane są tam więc ósemki w obrębie ćwierćnut, w spojrzeniu makro zaś — druga połowa taktu stanowi szeroki gest przedtaktowy, który także podlega swoistej inegalizacji. W takcie \mathfrak{C} mikro-inegalizacja dotyczy natomiast ćwierćnut, a makro-inegalizacja — tak samo jak w \mathfrak{C} — półnut.

Dyminucje, będące konsekwencją podziału nut głównych, tworzyły w obrębie taktu szeregi nut przejściowych. Ich zależność względem nut głównych była podkreślana poprzez oddawanie im części czasu swego trwania. Nuty główne (zwane u nas nieszczęśliwie „akcentowanymi”) były więc nieco dłuższe, zaś przejściowe nieco krótsze, przez co powstawał efekt dynamicznego falowania (następstwa *crescenda* i *diminuenda*). Zasadę tę przedstawiano już w najstarszych traktatach dotyczących muzyki klawiszowej. Poprzez zastosowanie tzw. „dawnego palcowania” (w prawej ręce w ruchu wstępującym 3–4 i w opadającym 3–2, zaś w lewej zaś 2–1 w ruchu wstępującym i 3–4 w opadającym¹³) — a więc poprzez łączenie nut „po dwie” — w naturalny sposób tworzyły się ciągi inegalizowanych wartości rytmicznych. Interesującym przykładem praktyki zestawiania *nota buona* (dobrych) oraz *nota cattiva* (złych) jest m.in. traktat Girolamo Diruty *Il transilvano* (Wenecja 1593).

¹³ Istniały też inne modele dawnego palcowania, związane z lokalnymi ośrodkami. Na ten powstały liczne prace, wśród których szczególnie pouczający wydaje się podręcznik autorstwa Marka Lindley’a i Marii Boxall, *Early Keyboard Fingerings. A Comprehensive Guide*, Schott, London 1992.

Primo esempio delle note buone.

Secondo esempio delle note puntate.

Terzo esempio con li sospiri dell'istesso valor delle note.

Quarto esempio con li sospiri.

Quinto esempio delle note variate.

PRZYKŁAD 7: Girolamo Diruta, *Il transilvano*. Ciągi nota buona oraz nota cattiva.

W analogiczny sposób wskazówki tego typu przedstawiane są we francuskich traktatach, jak choćby w *Principes de la flûte traversière* Jacquesa-Martina Hotteterre'a (Paryż 1707), który wprowadza sylaby „tu” i „ru” dla odróżnienia artykulacji nut głównych i przejściowych (por. przykład 8).

O następstwie nut „dobrych” i „złych” wymownie wypowiada się także J.J. Quantz w swym *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752). Tłumaczy:

Trzeba odróżniać n u t y g ł ó w n e — nazywane także u d e r z a n y m i [ansschlagende]¹⁴ czy też na sposób włoski nutami d o b r y m i [nota buona] — od nut p r z e j ś c i o w y c h, które obco-krajowcy nazywają złymi [nota cattiva]. Nuty główne [...] muszą być zawsze bardziej wyeksponowane niż nuty przejściowe. W związku z tym najszybsze wartości¹⁵ [...], mimo że w zapisie mają takie same

¹⁴ Celowo unikam tu sformułowania „akcentowane”.

¹⁵ Mowa o dyminucjach głównych wartości w takcie. J.J. Quantz precyzuje, że chodzi o ćwierćnuty w takcie $\frac{2}{2}$, ósemki — w takcie $\frac{3}{4}$ oraz szesnastki w takcie $\frac{3}{8}$.

Premier Exemple.

Mesuré à Deux temps.

Deuxième Exemple.

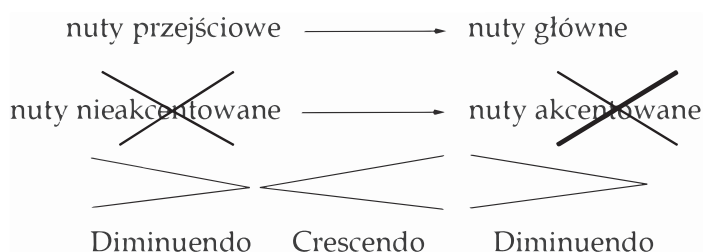
Autre Mesure à Deux temps.

PRZYKŁAD 8: Jacques-Martin Hotteterre, *Principes de la flûte traversière* (Paryż 1707). Szeregi sylab „tu” i „ru”

wartości, muszą być zagrane nieco n i e r ó w n o [podkr. M.O.], tak by uwypuklane nuty w każdej figurze — mianowicie pierwsza, trzecia, piąta i siódma — były przetrzymywane nieco dłużej niż przejściowe — mianowicie druga, czwarta, szósta i ósma: owe przetrzymywanie nie może jednak być tak długie jak gdyby w zapisie istniały punktowania¹⁶.

Wniosek, który nasuwa się po zestawieniu opinii z powyższych traktatów, jest jeden: nuty główne i przejściowe (mocne i słabe) nie były wykonywane na zasadzie kontrastu „nuta akcentowana” — „nuta nieakcentowana”. Rozgrywało się między nimi dynamiczne falowanie, nieustanne następstwo *crescendo* i *diminuendo*, przejawiające się w dynamice, artykulacji, a przede wszystkim w rytmice. Struktura dynamiczna taktu przedstawiała się więc następująco:

¹⁶ „Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch: an schlagende, oder, Nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pfliget, und unter den durchgehenden, welche bey einigen Ausländern schlime heißen, einen Unterschied im Vortrage zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit [...] mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten [...] ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich [Betonung M.O.] gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, und achte: doch muß dieses Anhalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden.” (tłumaczenie własne) JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere*



Zdyminuowane wartości wewnątrz nut stałych przyjmowały zawsze inegalizowany kształt, same zaś nuty stałe odmierzały miarowo główny puls odpowiadający danemu metrum. Szczególny rodzaj inegalizacji wytworzyli Francuzi, którzy z konsekwencją zbliżali się do wykonywania rytmów punktowanych, notując je równomiernie w postaci jednakowych wartości ósemkowych lub szesnastkowych, rytmy zanotowane jako punktowane zaś wyostrzali, „przepunktowując” je podczas wykonania. Na ten temat jednoznacznie wypowiedział się François Couperin w *L'art de toucher le clavecin* (Paryż 1716):

W mojej opinii nasz [Francuzów] sposób muzycznej notacji jest wadliwy, co ma związek z zapisem naszego języka. N o t u j e m y mianowicie i n a c z e j [podkr. M.O.] niż wykonujemy; dlatego obcokrajowcy wykonują naszą muzykę gorzej niż my sami¹⁷.

W muzyce francuskiej, zwłaszcza zaś w rozprzestrzenionej za sprawą J.-B. Lully'ego uwerturze francuskiej, spotykały się ze sobą dwa rodzaje inegalizacji o całkiem różnej proveniencji: z jednej strony szerokie gesty auftaktowe (tiraty), wywodzące się z improwizacyjnych recytatywów, a więc z muzyki niemenzurowanej, z drugiej zaś regularne figury ósemkowe, notowane w formie punktowanych rytmów o podniosłym charakterze. Oba typy figur czerpały z *tempo rubato*, jednak w całkiem inny sposób: tiraty wykonywane były z największą swobodą, asymilując *accelerandem* początki taktów, do których zmierzały, ósemkowe figury zaś były realizowane

zu spielen, Berlin 1752, rozdz. XI: *Vom guten Vortrage im singen und spielen überhaupt*, § 12, reprint: Breitkopf & Härtel, Berlin 1988, s. 105.

¹⁷ „Il y a selon moi dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous é c r i v o n s d i f f é r e m e n t [acc. M.O.] de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur.” FRANÇOIS COUPERIN, *L'art de toucher le clavecin*, Paryż 1716, reprint: Fuzeau-France 1996, s. 39

w pełni tego słowa znaczeniu *inégal*, lecz z pewną dyscypliną rytmiczną, związaną bezpośrednio z eksponowaniem nut głównych. Znakomitych przykładów tej improwizowanej praktyki wykonawczej dostarczają unikatowe i nie dość znane notatki ucznia Händla, Jonathana Battishilla (1738–1801), pozostawione na egzemplarzu uwertur do wszystkich jego oper (*Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsichord or Organ*, Londyn ok. 1785)¹⁸, sygnowanym przez ich późniejszego sukcesora, Roberta Glenna, w 1795 roku¹⁹. Zawierają one bardzo cenne i pouczające informacje na temat praktyki rytmicznej inegalizacji w baroku, stanowiąc praktyczny przykład interpretacji zanotowanych rytmów (por. przykład 9).

Przyjrzyjmy się uwagom Battishilla odnoszącym się do wykonania rytmów w otwierających *entrées*. W najogólniejszym sensie dotyczą one wyostżenia schematycznie i „gładko” zanotowanych drukowanych wersji. Battishill przekształca rytmy proste na punktowane, punktowane — na przepunktowane, tiraty przyspiesza *accelerandem*, by emancypowały początek taktu, do którego zmierzają. W tomie z Hamburga występują przykłady pojedynczego i podwójnego przepunktowania ćwierćnut oraz podwójnego i potrójnego przepunktowania wartości ósemkowych. Praktyka wyostżenia rytmów odnosiła się bowiem zarówno do krótkich jak i długich wartości rytmicznych, nie tylko — jak się dziś powszechnie uważa — do *notes inégales* (por. przykład 10).

Choć obecnie przeważa opinia, że maniera grania *inégal* była wysoce znormalizowana, uwagi Battishilla oraz inne źródła epoki wskazują, że realizacja rytmów w uwerturach francuskich była daleka od schematyzmu²⁰. Wyostżenia były za każdym razem nieregularne, biorąc za swój punkt wyjścia improwizacyjny idiom (por. przykład 11).

Podobne wnioski odnośnie improwizacyjności odnoszą się do figur asymilujących początki taktów (tirat). Battishill zapisuje je z największą swobodą, podobnie jak Händel w swoich autografach (wersje z manuskryptów

¹⁸ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MB/1657.

¹⁹ Karta tytułowa tomu MB/1657 zawiera odręczną notatkę afiliacyjną „Rob[er]t Glenn 19. April 1795”, wykonaną być może ręką Battishilla. Robert Glenn (1776–1844), najzdolniejszy uczeń Battishilla, wszedł w posiadanie zbioru swego mistrza nie później niż w tym czasie. Jak wykazały szczegółowe analizy duktu pisma dokonane przez G. PONTA (*French Overtures...*, op. cit.), muzyczne notatki w tomie były sporządzone dwiema rękoma: J. Battishilla oraz R. Glenna, który stał się jego późniejszym sukcesorem. Choć ów hamburski tom był w latach 1980-tych przedmiotem kilku bardzo wartościowych artykułów G. PONTA (*Handel's Overtures for Harpsichord or Organ. An unrecognised genre*, „Early Music” 1983, t. XXXI nr 3 (Juli 1983), s. 309–322; *Arrangements of Handel's Keyboard Overtures*, w: *Göttinger Händel-Beiträge*, t. 3 (1987), Kassel,

I
OVERTURE
III
Parthenope

PRZYKŁAD 9: *Handel's Overtures from All of His Operas and Oratorios Set for the Harpsicord or Organ*, Londyn ok. 1785. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, MB/1657.
Uwertura do *Parthenope*

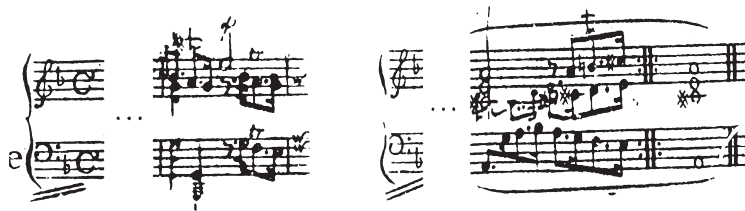
(a) Hamburg MB/1657, k. 1. Wyostrzone rytmy punktowane w obrębie ćwierćnut (dwukrotnie przepunktowane) oraz ósemek (trzykrotnie przepunktowane)



(b) Wersja oryginalna



PRZYKŁAD 10: Uwertura do *Parthenope*, cz. I, t. 13–15

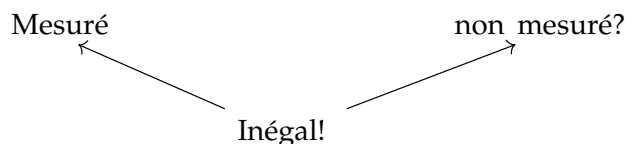


PRZYKŁAD 11: Niejednolicie notowane rytmy punktowane w obrębie ósemek (przepunktowane lub nie). Uwertura do *Parthenope*, cz. I, Hamburg MB/1657, k. 1, a) t. 4, b) t. 18–19.

różnią się niekiedy od drukowanych przez Walsh'a i Wrighta)²¹. Te i inne źródła potwierdzają, że nieregularne przedtakty stanowiły cechę immanentną stylu uwertury francuskiej w ogóle.

Współcześni wykonawcy stoją dziś często przed radykalną alternatywą interpretacji rytmów francuskiego baroku: regularnego i konsekwentnego wyostrzenia albo unikania ingerencji w kształt zanotowanych w druku wartości²². Notatki z hamburskiego tomu potwierdzają jednak istnienie czegoś pomiędzy — improwizacyjnej praktyki, pozbawionej schematycznych cech. Wnioski z notatek Battishilla można sprowadzić do następujących formuł: 1) przepunktowania były charakterystyczne, ale nie immanentne, ponadto rzadko konsekwentnie przeprowadzane; 2) emancypujące początki taktów figury (tiraty) były wyostrzane, lecz nie zawsze do najszybszych wartości i nie zawsze regularnie; 3) szerokie zastosowanie miało *tempo rubato*, sformułowanych przez G. Ponta²³.

Uwertura francuska była miejscem spotkania się dwóch idei rytmicznego kształtowania: zgodnej z regułami taktu (*mesuré*) oraz umiejscawiającej w takcie gesty przedtaktowe pierwotnie związane z praktyką improwizowaną (*non mesuré*) — a więc tirat. W obu nich, jak w całej muzyce baroku, spotykała się idea dynamicznego falowania — *crescendowego* zmierzania do nut głównych (początku taktu) oraz związana z tym bezpośrednio inegalizacja rytmu. W baroku nie istniało bowiem granie „równe”, istniała natomiast filozofia muzycznych gestów i organicznego ruchu, będącego analogią do ludzkiego pulsu.



Basel, London 1989, s. 139–153), jego zawartość nie spotkała się dotąd z szerszym zainteresowaniem.

²⁰ Opublikowane przez GRAHAM'A PONTA (*French Overtures...*, op. cit.) wnioski z rewizji reprezentatywnych wersji uwertur Händla, drukowanych w Anglii w XVIII i XIX wieku pokazują, że interpretacja rytmów w otwierających ustępach uwertur francuskich pozbawiona była jakiegokolwiek konsekwencji.

²¹ Por. wersje autografów Händla wydane przez TERENCE'A BESTA (red.) w: *Twenty Overtures in Authentic Keyboard Arrangements*, t. 1–3, Londyn 1985–86, t. 3: *George Frideric Handel*, Londyn 1986.

²² Por. stanowisko FREDERICKA NEUMANNA: *The Overdotting Syndrome*, op. cit.

²³ Zob. G. PONT *French Overtures...*, op. cit., s. 272.

SUMMARY

The attempts made in the 20th century to precisely specify in a score all the measurable aspects of a musical work, which accompanied the wrongly understood idea of fidelity to the source, where any interference in the text written was ruled out, have resulted in contemporary musicians to harbour an established conviction that the musical notation remains objective with respect to primary aspects of a musical work, such as melody and rhythm. However, the Baroque notation did not claim the right nor did it have adequate tools to render a musical work in a strictly measurable way, which musical work rather tended to exist in its numerous variations and was realised anew with each performance. Therefore, musical notation reflected the performance practice to some extent only, whereas a lot of information remained hidden for the 'naked eye', functioning as a code of performance practice. Special rights governed the execution of the rhythm. The inequality and tempo rubato were ubiquitous. This was due to the fact that rhythm fulfilled a dynamic function, participating in reflecting the structure of a work – supporting the process of shaping the crescendo and diminuendo between the basic and transitive notes. As regards strict forms, fugues, etc., written within a bar — there were iron rules of the bar, in which the basic notes measured a constant pulse, while the rhythmical diminutions were subject to continuous inegalisation. However, in case of free forms, which remain outside the division of a bar (even if they were written down within its limits for some practical reasons), inegalisation affected wider structures, leading to a continual succession of *accelerando* and *rallentando*, which followed the harmonic image of the work.

Through an analysis of the most important historical treatises, an attempt is made to answer the question about the biological reason and nature of rhythmical inegalisation. In the scripts of theoreticians of the 18th c. as well as in the unique notes of a Händel's pupil, the answer is sought to the question how the structure imposed by the nature of a bar, in case of measure music and the harmony as an organising factor of the works which are outside the divisions of a bar influenced the inegalisation of the rhythm. The author tries to answer the question why in Baroque music was not performed evenly.



JUDYTA I HOLOFERNES — ORATORYJNE ODPOWIEDNIKI BOHATERÓW BAROKOWEJ OPERY, AMAZONKI I TYRANA*

Anna Ryszka-Komarnicka

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

W wyobrażeniach świata grecko-rzymskiego legendarne Amazonki były synonimem tego, co barbarzyńskie i zagrażające cywilizacji, a zatem konieczne do pokonania. Średniowieczne chrześcijaństwo postrzegało je może nie aż tak krytycznie, niemniej ambiwalentnie: rzadziej podkreślano ich dziewictwo i męstwo, częściej zaś niepokojącą, nieujarzmioną zmysłowość, obcą chrześcijańskiej skromności¹. Pokrewne im mniej lub bardziej historyczne „wojownicze kobiety” nie zawsze jednak budziły negatywne emocje. Postaci takie znajdujemy w Biblii (Debora, Jahel, Judyta), a alegoryczna interpretacja ciągłości dziejów pozwalała widzieć nie tylko w nich, ale i w przedstawicielach starożytnego świata pogańskiego zapowiedź nadejścia zdarzeń *ery sub gratia*, co pokazuje np. jedna z ilustracji w późnośredniowiecznym *Speculum humanae salvationis* (ok. 1360). Tryumf Maryi nad Szatanem zestawiony tu został z trzema jego zapowiedziami: zwycięstwem Judyty nad Holofernesem, Jaheli nad Sisarą i Tomyris, królowej Massagetów, nad Cyrusem². Z tego też czasu pochodzi słynne dzieło Boccaccia *De mulieribus claris* (1361–1362), które rozbudziło zainteresowanie biografiami wielkich kobiet (historycznych i mitologicznych, w tym Amazonek). Wtedy również kształtują się „zestawy” dziewięciu bohater-

* Artykuł powstał w ramach projektu *Księga Judyty w oratoriach włoskich epoki baroku* (2011/01/B/HS2/04723) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w Krakowie.

¹ ABBY WETTEN KLEINBAUM, *The War against the Amazons*, McGraw-Hill, New York 1983, cyt. za: WENDY HELLER, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2003, s. 221.

² Zob. BETTINA UPPENKAMP, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2004, s. 39.

skich niewiast, odpowiadające idei dziewięciu wielkich mężów. W jednym z pierwszych (koniec XIV w.), najwięcej było właśnie Amazonek. W II połowie XV stulecia ustabilizował się klasyczny skład dziewięciu męskich niewiast. Znikły zeń Amazonki, pojawiły się za to postaci kobiece z kolejnych epok: *ante legem* (Rzymianki: Lukrecja, Veturia, Virginia), *sub legem* (Żydówki: Estera, Judyta, Jahel) i *sub gratia* (święte chrześcijańskie: Helena, Brygida Szwedzka, Elżbieta z Turynii).

Dopiero jednak XVI wiek przyniósł prawdziwe rozpowszechnienie toposu Amazonki. Określenie to nabrało wówczas także bardziej ogólnego, uniwersalnego znaczenia: „Amazonka” to *virago*, czyli *donna forte* — kobieta, której siły fizyczne, duchowe czy umysłowe przerastają poziom, jaki wedle ówczesnych wyobrażeń cechować mógł płęć piękną³. Kobieta-Amazonka pozostała zatem zjawiskiem wykraczającym poza ustabilizowaną hierarchię społeczną, jakkolwiek pozbawionym dawnej, jednoznacznie pejoratywnej oceny. Nie wyzbyto się wobec nich wszystkich obiekcji — z jednej strony obawiano się ich, jako burzycielek panującego porządku, z drugiej były przedmiotem fascynacji i podziwu, jednak właśnie dlatego, że działały po męsku⁴.

Na takie postrzeżenie Amazonek wpłynęła na pewno znacząca aktywność ówczesnych kobiet z elit społecznych na polach zarezerwowanych tradycyjnie dla mężczyzn, od mecenatu artystycznego po sprawowanie władzy (rządzące królowe i królowe-wdowy wielkich mocarstw europejskich: Elżbieta I, uważająca się za Amazonkę⁵, we Francji Maria Medycejska czy Anna Austriaczka, nie licząc władczyń pomniejszych księstw europejskich). Postaci „silnych kobiet”, legendarnych, biblijnych czy historycznych, zaczęły pojawiać się coraz liczniej w sztukach plastycznych i literaturze, omawiane były w różnych „galeriach” słynnych kobiet⁶, a same Amazonki wychwalane w piśmiennictwie definiowanym dziś jako protofeministyczne⁷. Także kościół katolicki przychylił się do pozytywnej o nich opinii — jeden ze znanych neapolitańskich kaznodziejów, Filocalo Caputo (zm. 1644), widział w nich ascetyczne wojowniczkimatki, podobne poku-

³ MARGARET L. KING, *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1991, s. 190.

⁴ Jw., s. 190–191.

⁵ Jw., s. 159.

⁶ Np. PIETRO PAOLO DI RIBERA, *Le Glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese cioè in Sacra Scrittura, Teologia, Profetia, Filosofia, Retorica, Gramatica, Medicina, Astrologia, Leggi Civili, Pittura, Musica, Armi, & in altre virtù principali. [...]*, Venezia 1609.

⁷ W. HELLER, op. cit., s. 221.

tującej Marii Magdalenie, walczącej z siłami piekła⁸. Mianem „Amazonki” określana jest w ówczesnych kazaniach nierzadko nawet Maryja⁹, nie mówiąc o biblijnych czy świętych niewiastach, które łączyła wspólna cecha: heroiczne czyny w obronie narodu i wiary¹⁰. Także Judyta, starotestamentowy typ Maryi bądź kościoła, w siedemnastowiecznych kazaniach nazywana bywa „hebrajską Amazonką” („Amazone ebrea”)¹¹. Ta maniera nie ominęła również *rappresentazioni sacre* o świętych niewiastach¹², a wśród nich na przełomie XVI i XVII wieku jedną z najpopularniejszych postaci była właśnie biblijna Judyta¹³. Jako bohaterka odrzucająca tradycyjny etos kobiecy, stała się w teatrze włoskim chrześcijańską alternatywą dla Amazonek przeszłości: Pentesilei, Kamilli czy Kloryndy¹⁴.

⁸ FILOCOLO CAPUTO, *De' discorsi qvaresimali del molto Rev. Padre Maestro [...] Napolitano dell'Ordine di Nostra Signora del Carmine Tomo Secondo*, Roma 1698, s. 282.

⁹ EMANUELLE DI GIESÙ MARIA, *Fiori del Carmelo, che intrecciano la corona dell'Imperadrice degl'Angioli[.] Panegirici Sacri Recitati nelle Feste ordinarie, e straordinarie di Maria Vergine dal P. F. [...] Carmelitano Scalzo della Prouincia di Napoli [...]*, Napoli 1668, s. 173, 225 i 311.

¹⁰ Np. VALERIO GIURATO, *Amazon Aegyptia, siue de s. Catharina virg. et mart. Oratio*, Padova 1663. Ciekawy przykład reprezentuje przypadek św. Teresy z Avilà. Kiedy próbowano uczynić ją protektorką Hiszpanii (ku zgrozie zwolenników św. Jakuba) porównywano ją do starotestamentowych „silnych kobiet”, Debory i Judyty, starożytnej Minerwy czy królowej Amazonek i postulowano przedstawianie z mieczem w ręku. Więcej — zob. ERIN KATHLEEN ROWE, *The Spanish Minerva: Imaging Teresa of Avilà as Patron Saint in Seventeenth-Century Spain*, „The Catholic Historical Review” 2006 (92) nr 4, s. 574–596.

¹¹ E. DI GIESÙ MARIA, *Frutti del Carmelo Discorsi Morali Sopra la Regola Primitiua dell'Ordine della Madonna del Carmine [...] Seconda Impressione*, Napoli 1705, s. 354.

¹² Przejawiło się to np. w takich tytułach jak: Pietro Paolo Todini, *L'amazzone della cattolica fede, rappresentatione*, Roma 1663 (o św. Agnieszce rzymskiej) czy Nicola Boscherini, *L'idolatria confusa, ovvero l'amazzone della fede, opera sagra*, Ancona 1694 (o św. Katarzynie Aleksandryjskiej).

¹³ *Rappresentazione di Judith hebrea*, liczne wyd. głównie we Florencji w latach 1519–1610; Luca Ciaffarello de Calerio, *Giuditta e Oloferne* 1540; Cesare Sachetti, *La gloriosa e trionfante vittoria donata dal grande Iddio al popolo hebreo per mezzo di Giuditta sua fidelissima serua.[...]*, Bologna 1564; Stefano Tuccio, *Juditha*, rkps [1564] (sztuka krążąca w odpisach); Giovanni Andrea Ploti, *Giuditta rappresentata*, Piacenza 1589; Giovanfrancesco Alberti, *Oloferne, tragedia*, Ferrara 1594; Federico Della Valle, *Iudit* (wyd. 1627, ale znana z odpisów już od lat 90. XVI w.); Giovanni Angelo Lottini, *Giudetta sacra rappresentazione*, Venezia 1602; Antonmaria Anguissola, *La Giuditta attione scenica*, Piacenza 1627. Zob. VALENTINA GALLO, *Giuditta sulla scena italiana tra Cinque e Seicento*, w: *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*, Atti del Seminario di Studio (Padova, 10–11 dicembre 2007), red. Luciana Borsetto, Padova University Press, Padova 2011, s. 120–121. Z tego okresu pochodzą też pierwsze *Giuditte* muzyczne: Francesco Georgio, *La Giuditte, rappresentazione spirituale* (muz. Lorenzo Righetti), Bologna 1621 i Andrea Salvadori, *La Giuditta azione sacra* (muz. Marco da Gagliano), Firenze 1626.

¹⁴ V. GALLO, op. cit., s. 109.

W latach trzydziestych XVII stulecia zainteresowanie Judytą na gruncie teatru mówionego osłabło, tak jakby wyczerpały się jego możliwości dramaturgiczne¹⁵. Jego popularność odżyła w II połowie stulecia w nowym gatunku literacko-muzycznym powstałym w kręgach religijnych, czyli w oratorium (ponad 30 różnych librett *oratori volgari* i *latini* do pierwszej dekady XVIII wieku). W niejednym ówczesnym dziele w tym gatunku Judyta bywa tytułowana Amazonką (we wstępie, dedykacji, treści lub tytule)¹⁶.

Do końca XVII wieku oratorium uległo jednak zeświecczeniu. Zdaniem niektórych proces ten umożliwiło, a przynajmniej przyspieszyło, uwolnienie się gatunku od właściwego mu parareligijnego kontekstu wykonania¹⁷ (tzw. „oratorium pałacowe”¹⁸). Nie bano się zatem czerpać wzorów z opery, podówczas dominującego gatunku włoskiej sceny teatralnej. Struktura dramaturgiczna oratorium upodobniła się do operowej poprzez przesunięcie punktu ciężkości z czynnika narracyjnego (rezygnacja z Narratora i chórów czy ansambli narracyjno-komentujących) na dramatyczno-refleksyjny (recytatywy, arie, duety). Coraz chętniej wybierano takie tematy, które dawały możliwość rozwinięcia wątków obecnych w operze (miłość, intrygi dworskie, walka o władzę, zdrada)¹⁹. Adwokatem zmian na polu dramaturgii oratorium był kanonik Arcangelo Spagna, który podsumował ewolucję gatunku w II połowie XVII wieku w swoim traktacie, wydanym w Rzymie w 1706 roku, wraz ze zbiorem oratoriów jego autor-

¹⁵ Jw., s. 106. Do końca XVII w. notujemy w kręgu włoskiego teatru zaledwie kilka nowych ujęć tego tematu: Filocolo Caputo, *Giuditta trionfante, rappresentazione sacra*, Napoli 1635; Giacinto Andrea Cicognini, *La tragedia di Giuditta*, rkps w I-Fr, niedokończona[?]; *Argomento della Giuditta, commedia sacra latina*, Roma 1644; Giulio Cesare Sorrentino, *La Giuditta trionfante per la morte d'Oloferne*, Napoli 1685, a także 2 *drammi per musica*: NN, *Giuditta* [?], Warszawa 1635 i Sebastiano Baldini, *L'Oloferne*, rkps w I-Rvat.

¹⁶ Np. *La Giuditta*, sł. różnych autorów, muz. Maurizio Cazzati, Bologna 1668 (też Mantova 1672); *La Giuditta, dialogo sacro*, sł. Leone Alberici, muz. Giovanni Battista Bianchini, Roma, wyd. Orvieto 1679; *La Superbia abbattuta da Giuditta trionfante, dialogo*, sł. NN, muz. Nicolo Chafallon e Gregorio, Palermo 1685; *La Giuditta*, sł. NN, muz. Cataldo Amodei, Napoli 1688 (też 1698); *La strage degli Assiri sotto Betulia*, sł. i muz. Cosimo Bani, Firenze 1692 (Lucca 1693); *La Giuditta*, sł. NN, muz. NN, Lucca 1700; *La Giuditta guerriera, dramma sacro per musica*, sł. Filippo Tomassini, muz. [??], Venezia 1701; *La Giuditta*, sł. Francesco Silvani, muz. Domenico Freschi, Vicenza 1705; *L'Amazone Hebraea nelle glorie di Giuditta*, sł. Arcangelo Spagna, muz. [??], Roma 1706; *Il trionfo di Maria Immacolata figurato nella vittoria di Giuditta*, sł. NN, muz. NN, Brescia 1709.

¹⁷ STEFANIE STELLA TCHAROS, [dysertacja doktorska] *Beyond the Boundaries of Opera: Conceptions of Musical Drama in Rome, 1676–1710*, Princeton University 2002, s. 53–54.

¹⁸ ARNALDO MORELLI, 'Un bell'oratorio all'uso di Roma': *Patronage and Secular Context of the Oratorio in Baroque Rome*, w: *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, red. Colleen Reardon, Susan Parisi, Warren 2004, s. 334.

¹⁹ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 55.

stwa²⁰. Przyznawał on librecistom prawo do *licentia poetica*, bez której nie byłoby możliwe atrakcyjne udratyzowanie narracyjnych historii zawartych w *Sacre Scrittura*²¹. Jak na osobę duchowną przystało, odradzał jednak eksponowanie elementów erotycznych tkwiących w niektórych tematach, zalecając odejście od manieri *erotico* i koncentrację na ich bardziej bogobojnych aspektach²².

Dotychczasowe badania nad operowymi kontekstami oratoriów opartych na Jdt²³ skupiały się na najbardziej znanych dziełach, czyli dwóch *Giudittach* Alessandra Scarlattiiego z librettami odpowiednio Pietra i Antonia Ottobonich (zwanych też, od miejsc przechowywania ich rękopiśmiennych partytur, *Giudittą „neapolitańską”* i *Giudittą „z Cambridge”*). Analizowano ich kształt dramaturgiczny, rozważając ich możliwości inscenizacyjne²⁴, a także treść i koncepcję głównej postaci jako oratoryjnego odpowiednika czystej i heroicznej protagonistki weneckich oper lat sześćdziesiątych XVII wieku, swoistego antidotum na zepsute moralnie bohaterki, które zdominowały tamtejszą scenę operową już dekadę później²⁵. W polu zainteresowania badaczy znalazły się przede wszystkim relacje głównej pary protagonistów, Judyty i Holofernesa (wątek miłosny i „scena snu”), oraz postać Piastunki (u A. Ottoboniego przygotowuje bohaterkę do uwiedzenia Asyryjczyka)²⁶. Idąc tym tropem, chcielibyśmy dokładniej przebadać na bardziej reprezentatywnym repertuarze *oratori volgari* ostatniej ćwier-

²⁰ ARCANGELO SPAGNA, *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno all'istessa materia*, wyd. faks., red. Johann Herczog, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1993 (Musurgiana, 25), s. 1–22.

²¹ Jw., s. 9.

²² Jw., s. 18.

²³ Wszystkie odniesienia do Jdt za: *Księga Tobiasza; Księga Judyty, Księga Estery*, tł., wstęp i koment. Antoni Tronina, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2001.

²⁴ NORBERT DUBOVY, *Le due 'Giuditte' di Alessandro Scarlatti: due diverse concezioni dell'oratorio*, w: *L'Oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII–XVIII). Atti del convegno internazionale. Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997*, red. Paola Besutti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002 (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 35), s. 259–288.

²⁵ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 58. Nawet „wojownicze kobiety” stały się wówczas etycznie dwuznaczne. Np. Matteo Noris[?], przerabiając dla weneckiej sceny operowej jedno z librett Giovanniiego Andrei Moniglia, w postaci tytułowej bohaterki, królowej Semiramidy, wyeksponował jej negatywne cechy, takie jak choćby próżność czy nienasyce nie miłosne. W. HELLER, *The Queen as King: Refashioning 'Semiramide' for Seicento Venice*, „Cambridge Opera Journal” 1993 (5) nr 2, s. 93–114.

²⁶ S.S. TCHAROS, op. cit., s. 61–84.

ci XVII wieku²⁷, na ile Judyta w relacji z innymi protagonistami tej historii pozostała prawdziwą, biblijną „Amazzone di Dio”, a na ile nabierała cech siostrzanej Amazonki operowej. Czy zawsze była główną postacią? Na swej drodze Judyta spotykała przecież Holofernesa — idealny materiał na operowego *eroe effeminato* („zniewieściałego bohatera”²⁸) i teatralno-operowego Tyrana.

Tak Amazonki (starożytne, renesansowe, jak Clorinda, Armida czy Bradamante, legendarne i historyczne „wojownicze królowe”) jak i Tyrani różnej proveniencji byli bowiem na tyle popularnymi bohaterami weneckich *drammi per musica*, że badacze wyróżniają dziś nurt oper „amazońskich”²⁹ i oper o Tyranie³⁰. Jedną z najbardziej znanych i zarazem emblematicznych postaci „amazońskich” była pierwsza chrześcijańska Amazonka weneckich *drammi per musica*, tytułowa bohaterka opery *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona* (muz. Francesco Cavalli, premiera: Neapol lub Wenecja 1652/53) do libretta Giulio Strozziiego, który opracował je na podstawie *dramma per musica* Celio Giacinta Andrei Cicogniniego (Florencja 1646). Podobnie jak biblijna Judyta, wobec zagrożenia ojczyzny przez siły niewiernych i słabości męża, który przedkładał astrologię nad monarsze obowiązki, Veremonda przejęła inicjatywę, formując amazoński oddział kobiet, by aktywnie bronić wiary. Jej postawa nie spotkała się jednak z aprobatą otoczenia — uznana za niestosowną dla kobiety, przez niektórych nawet została wyśmiana. Działania bohaterki naraziły też na szwank jej reputację. Podejrzenia o zdradę królewskiego małżonka nie były tak całkiem bezpodstawne, bowiem sama Veremonda otwarcie deklarowała, że kobieta, działając w świecie mężczyzn, musi korzystać ze wszystkich dostępnych jej środków, by zwyciężyć. Są wśród nich i przymioty ciała, wobec których mężczyźni bywają szczególnie bezbronni — warto więc udać miłość, by nimi manipulować. Dzięki temu librecista nadal miał okazję, by snuć tak lubiany przez wenecką publiczność wątek miłosny, a świadomość, że to miłość udawana, dodawała tylko całej sytuacji scenicznej pikanterii. Choć zatem sama

²⁷ Przy wyborze kierowaliśmy się z jednej strony uznaniem, jakim cieszył się autor libretta czy muzyki, a z drugiej popularnością dzieła, udokumentowaną drukami librett i wykonaniami w różnych ośrodkach.

²⁸ Zniewieścienie rozumiano wówczas głównie jako uleganie miłości (podstawowa cecha, jaką przypisywano płci pięknej), zaburzające zdolność do sprawowania typowo męskich czynności jak rządzenie, udział w walce czy ogólnie rozsądne kierowanie swym losem.

²⁹ DANIEL E. FREEMAN, *‘La guerriera amante’: Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera*, „The Musical Quarterly” (80) 1996, nr 3, s. 431–460.

³⁰ PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni Editore, Roma 2003 (podrozdział *Il tema del tiranno*, s. 213–219).

bohaterka była przykładem kobiety niezwyklej i czystej, to w jej relacjach z innymi protagonistami pojawiały się wyraźne akcenty mizoginistyczne, ujawniające ambiwalentne poglądy na *bel sesso* członków Accademia degli Incogniti, nadającym ton ówczesnej weneckiej operze³¹.

Natomiast postać Tyrana w weneckich *drammi per musica* zagościła po raz pierwszy w *L'incoronazione di Poppea* Francesca Busenella i Claudia Monteverdiego (1643). Tak niekorzystny obraz osoby panującej mógł się wówczas pojawić właściwie jedynie na scenie weneckiej, odpowiadając antyroyalistycznym poglądom elit Serenissimy, dumnych z ustroju Republiki. Ostateczny tryumf należy tu jednak do Amora, a więc *L'incoronazione...* kończy się *lieto fine* dla „czarnych charakterów” dzieła, czyli Nerona i Poppei. W późniejszych operowych wcieleniach Tyranów możliwe były zasadniczo dwa scenariusze. Niekiedy Tyran, nawet wbrew źródłom historycznym, z których zaczerpnięte zostały jego dzieje, nawracał się w ostatniej chwili ze złej drogi, okazując się niekiedy prawdziwym „vincitore di se stesso”³² („zwycięzcą samego siebie”). W ten sposób *lieto fine* obejmowało i jego postać, podkreślając budujące w sumie przesłanie dzieła. Zdarzało się jednak, że zatwardziałego Tyrana czekała gwałtowna, okrutna śmierć, czasem ukazywana nawet — wbrew zasadom klasycznej dramaturgii — bezpośrednio na scenie³³. Np. w operze *Attila* Matteo de Norisa z muzyką Pietr'Andrei Zianiego (Wenecja 1672)³⁴ główna oś intrygi przypomina nawet zdarzenia z Jdt. Jedną z głównych bohaterek, Irene, udaje miłość do Attyli, przekonanego, że jest ona piękną siostrą cesarza Walentyniana, Honorią, i podstępnie morduje go we śnie. Attyla bowiem wziął do niewoli męża Irene, księcia Galii. W ten sposób bohaterka, niczym nowa Judyta (AIII/20: „E qui con destra invitta / Del Gotico Oloferne altra Giuditta” — „I oto z niezwyciężoną prawicą/ Gotyckiego Holofernesa [pokonuje] inna Judyta.”), ratuje Galię i Rzym zarazem³⁵. Cała opera kończy się jej rado-

³¹ WENDY BETH HELLER, [dysertacja doktorska] *Chastity, Heroism, and Allure: Women in the Opera of Seventeenth-century Venice*, t. I-II, Brandeis University 1995, s. 310, 312 i 315. Choć powszechnie przyjmuje się, że premiera dzieła miała miejsce w Neapolu, a dopiero potem wystawiono je w Wenecji, Heller dowodzi, że charakter przeróbek, jakim poddano libretto Cicogniniego, nosi wyraźnie weneckie rysy.

³² P. FABBRI, op. cit., s. 215.

³³ Jw., s. 219.

³⁴ Libretto I-Mb, Racc. Dramm. Corniani Algarotti 400.

³⁵ Attyla jako bohater opery był Tyranem z politycznego punktu widzenia „bezpiecznym” — na jego los patrzono niewątpliwie przez pryzmat tego, że był barbarzyńcą zagrażającym cywilizowanej Europie. Opera kończy się *lieto fine* dla Rzymian i Galii, a dedykowana została książęcej parze z Monako (związanej tak z Italią jak i — poprzez małżeństwo ówczesnego księcia — z Francją). Powiązanie obecności takich

sną pieśnią „Miei spirti ridete,/ Rallegrati o cor./ Mi brillino in petto/ La gioia, e’l diletto./ Di perfide stelle/ Cangiato è l’aspetto/ Cessato’l rigor./ (AIII/22).

Pierwsze z wybranych przez nas oratorium to *La morte d’Oloferne* do libretta Bartolomeo Nenciniego, z muzyką Alessandra Melaniego wykonane po raz pierwszy w Rzymie w 1675 roku w cyklu koncertów oratoryjnych, zorganizowanym z okazji obchodów *Anno Santo* przez Compagnia della Pietà przy kościele San Giovanni de’ Fiorentini. W grudniu tegoż roku utwór grano w Ferrarze³⁶, pojawił się też w zmienionych wersjach (z imieniem Judyty w tytule) w jednym z oratoriów Catanii (1688), a potem u bolońskich (ok. 1682) i florenckich Oratorianów (1693). Choć to na owe czasy zjawisko dość rzadkie (szczególnie w Rzymie), w librecie tym, podobnie jak w zaprezentowanym w tym samym cyklu *San Giovanni Battista* z muzyką Alessandra Stradelli, nie ma Narratora. Być może — z inicjatywy możnych sponsorów tego cyklu — oratoriom tam granym nadano charakter operowy (jakkolwiek bez oprawy scenicznej), wobec zakazu wystawiania *drammi per musica* obowiązującego w Rzymie podczas *Anno Santo*. Także w treści *La morte d’Oloferne* przedstawia się wyjątkowo świecko: m.in. Izraelici proszą boginię szczęścia Fortunę o odwrócenie złego losu (kościelna cenzura najwyraźniej okazała się w tym wypadku wyjątkowo liberalna), a czytelna inwokacja do Boga Izraela pojawia się dopiero w drugiej połowie części pierwszej libretta! Nic zatem dziwnego, że w arii „Lungi dal Cor sì rio pensiero”, która wieńczy wystąpienie Judyty przeciwko zwątpieniu obłączonych Betulijczyków, bohaterka przemawia nie jak pobożna córka Syjonu³⁷, ale jak doświadczony wódz, deklarując, że wroga zwycięży się „con forza&inganno” („siłą i podstępem”). Podobnie jak w przypadku Veremondy, aktywna postawa Judyty spotyka się z niedowierzaniem, którego próżno szukać w biblijnym oryginale³⁸. Zarówno jej

antybohaterów w operze z aktualnymi poglądami i dyskusjami o istocie i granicach władzy doczesnej w jej relacji do władzy boskiej, wymagałoby jednak dalszych badań.

³⁶ Brak druku libretta, który dokumentowałby pierwsze wykonanie oratorium w Rzymie. Korzystamy z libretta: L’OLOFERNE/ ORATORIO/ Da rappresentarsi nella Cappella/ DEL CASTELLO/ DI FERRARA/ *La sera del Natale di N.S. Giesù Christo/ 1675./ All’Eminentiss. e Reverendiss. Sig./ il Sig. Card./ SIGISMONDO CHIGI/ LEGATO DI FERRARA./ Posto in Musica/ DAL SIG. ALESSANDRO MELANI/ Maestro di Cappella di S. Luigi de’ Francesi/ in Roma./ [winieta]/ In Bologna, per Giacomo Monti. Con licenza de’ Super. (I-Rvat, Chigi IV.2304). Muzyka Melaniego niestety uchodzi za zaginioną.*

³⁷ Wystąpienie bohaterki w Jdt ma charakter kazania-napomnienia, Judyta nie deklaruje też, jakiego typu działanie zamierza podjąć (Jdt 8, 11–36).

³⁸ Starszyzna błogosławi Judytę: „Bóg naszych ojców niech ci udzieli łaski, abyś wykonała swoje zamiary na chlubę synów Izraela i na wywyższenie Jeruzalem!” (Jdt 10, 8).

Piastunka jak i przywódca miasta, Ozjasz, oraz jeden z Izraelitów, nie wyobrażają sobie, jak Judyta może pokonać Holofernesa. W wojennym czasie na nic się zdadzą piękno i miłość – w ich rozumieniu bowiem jedynym polem działania kobiety może być *Amor* (ich wątpliwości powrócą jeszcze w drugiej części oratorium, kiedy zobaczą z oddali powracającą z asyryjskiego obozu bohaterkę). Upór Judyty, powołującej się na boskie wsparcie, sprawia tylko, że wpadają w panikę z powodu niebezpieczeństwa, na jakie naraża się Izraelitka (duet „Arresta, deh ferma”). Judyta zdobywa serce Holofernesa pokorną postawą (aria „Piangente, dolente” i duet „Sospirata libertà”), a zmęczony trudami wojny wódz Asyryjski zasypia. Kulminację miłosnej „sceny” stanowią trzy następujące po sobie numery, utrzymane w żywym sześćozgłoskowcu: aria Holofernesa „Del core amoroso”, krótki kołysankowy duet z udziałem Judyty „In dolce quiete”, wreszcie sielankowa, utrzymana w konwencji operowej, kołysanka bohaterki „E l’ali odorose”. Przed zabiciem zaś śpiącego wroga, Judyta prosi Boga o przebaczenie, że musiała udawać miłość, by zrealizować swój — a nie boski! — plan (aria „Trofeo del braccio mio”), podczas gdy autorzy wcześniejszych librett opartych na Jdt starali się podkreślić, że bohaterka działała z boskiej inspiracji³⁹.

Libretto *La Giuditta* Leone Albericiego⁴⁰, cenionego ongiś poety z Orvieto, spotkał inny los niż oratorium Nenciniego, gdyż do jego wykonania w trakcie konkurencyjnego cyklu koncertów oratoryjnych, odbywającego się z okazji Roku Świętego 1675 przy kościele San Spirito in Sassia, w ogóle nie doszło. Sprzeciwił się temu przełożony zgromadzenia Szpitalników,

³⁹ Por. *Giuditta*, w: LA CETRA/ RIME/ DI/ GIUSEPPE LIVOLDINI ROMANO/ DEDICATE/ All’Eminent.mo, et Reverend.mo Sig. il Sig./ CARD. CARPEGNA/ VICARIO DI N.S./ [WINIETA]/ IN ROMA, Per Angelo Bernabò 1688/ *Con licenza de’ Superiori* (I-Rn, 6.8.G.25, oratorium powstało prawdopodobnie ok. poł. XVII w.) czy ORATORIO/ DI/ GIVDITTA/ Musica di Ant: Draghi/ Vice Mro. di Cappella/ Della/ S.C.R.M. della Imperatrice/ (partytura: A-Wn, Mus. Hs. 16274 Leopoldina, brak druku libretta, oratorium datowane na 1668 rok, Wiedeń, kaplica cesarzowej-wdowy Eleonory).

⁴⁰ LA GIVDITTA/ Dialogo sacro à cinque./ DEDICATO./ Alla Virtuosissima Accademia de/gl’Intrecciati di Roma, w: POESIE/ DI/ LEONE ALBERICI/ Accademico Vmorista, In-/ sensato, Infecondo, In-/ trecciato, Risueglia-/ to, e Scemo./ PARTE SECONDA./ Dialogi Sagri, e Morali/ per Musica. / [winieta]/ In Oruieto, per il Giannotti 1679./ *Con licenza de’ Superiori, [sic]*. Muzykę do tych utworów napisał Giovanni Battista Bianchini (a przynajmniej tak deklarował w przedmowie, nazywając zresztą dialogi oratoriami), zajmujący się po śmierci Albericiego drukiem jego wierszy i librett. Dedykacja utworu dla rzymskiej *Accademia degli Intrecciati* może sugerować wykonanie dzieła podczas mających półprywatny charakter spotkań artystycznych jej członków, jakkolwiek mógł to również być czysto grzecznościowy gest. Muzyka obecnie zaginiona.

posłyszawszy, że w librecie zbyt dużo mówi się o „*affetti amorosi*”⁴¹. W istocie bowiem Alberici — choć nie zrezygnował z głównego wyróżnika gatunkowego oratorium, czyli Narratora — sięgnął tu obficie po rozwiązania typowe dla świeckiego teatru. Przede wszystkim rozbudował intrygę miłosną poprzez przydanie Judycie nieszczęśliwego wielbiciela⁴², którym nieoczekiwanie uczynił Achiora, wodza Ammonitów, jednego z prawdziwych bohaterów Jdt, pełniącego w niej jednak zupełnie inne funkcje⁴³. W drugiej części oratorium, zaślepiony zazdrością, będzie on śledził rodzenie się w Holofernesie namiętności do jego czystej i niezwykłej Amazonki. Główną postacią libretta, wbrew tytułowi, Alberici uczynił Asyryjczyka, wpisując swoje dzieło w modny wówczas teatralno-operowy nurt utworów o Tyranie. Poeta ukazał bohatera jako zadufanego w sobie okrutnego żołnierza (aria „*Sù sù furie, che tardate*”), który w obecności pięknej kobiety przeradza się powoli w *eroe effeminato*. Początkowo, niezgodnie zresztą z biblijnym oryginałem⁴⁴, walczy ze swym zauroczeniem nowoprzybyłą, bo rozsądek podpowiada mu, że miłość oznacza klęskę (aria „*Sù che fate, o miei pensieri*”). Jednak jak wcześniej nie słuchał rad Achiora, opowiadającego skąd lud Izraela czerpie swą siłę, tak teraz ulega podszeptom złego doradcy, który utwierdza go w przekonaniu, że jest wszechpotężny, a rany miłosne są tak naprawdę bardzo przyjemne. Po krótkim już wahaniu (aria „*Dimmi Marte, dimmi Amore*”) wódz pozwala, by zawładnęła nim miłość (aria „*Sù l’Altar della constanza / Olocausto al Dio d’amore*”), której płomień dodatkowo podsyca winem. Znużonemu Judyta śpiewa długą, trzyzwrotkową kołysankę („*Dormi dormi amato Nume*”), po czym uciną mu głowę jego własnym mieczem. Końcowy chór („*Apprendete o Re-*

⁴¹ ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l’archivio Cartari-Febei*, w: *La Musica a Roma attraverso le fonti d’archivio. Atti del convegno internazionale, Roma 4–7 giugno 1992*, red. Bianca Maria Antolini, A. Morelli, Vera Vita Spagnuolo, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1994, s. 125–126 (=Strumenti di ricerca musicale, 2).

⁴² W warszawskim *dramma per musica* z 1635 roku pojawia się zakochany w Judycie kapitan asyryjski, Rozmundus, cierpiący z powodu awansów, jakie czyni jej Holofernes. Z kolei w *La Giuditta trionfante per la morte d’Oloferne, opera tragi-sacra* Giulia Cesare Sorrentina (Neapol 1685) występuje zakochany Betulijczyk, Rosauero, który śledzi Judytę w obozie asyryjskim, posądzając ją o zdradę.

⁴³ Więcej w: ADOLFO D. ROITMAN, *Achior in the Book of Judith: His Role and Significance*, w: *No One Spoke Ill of Her. Essays on Judith*, red. James C. VanderKam, Scholars Press, Atlanta, Georgia 1992 (Society of Biblical Literature / Early Judaism and Its Literature, 2), s. 31–45.

⁴⁴ Wulgata mówi o tym, że Holofernes — zobaczywszy piękną Izraelitkę — natychmiast stał się niewolnikiem swoich oczu. Zob. komentarz w: *Księga Judyty. Wstęp — Przekład z oryginału — Komentarz*, oprac. Sylwester Baksik, Pallotinum, Poznań 1963, s. 131.

gnanti”) nie pozostawia wątpliwości, co do przesłania moralnego utworu — historia Holofernesa jest ostrzeżeniem dla wszystkich królujących: Bóg potrafi odmienić los tych, którzy wpadają w pychę i są mu niewierni. W kontekście czasu i miejsca, w którym libretto miało być zaprezentowane, nie sposób nie pomyśleć o jego ewentualnej wymowie politycznej. Pontyfikat Klemensa X (1670–1676) upłynął bowiem pod znakiem dążenia do pogodzenia chrześcijańskich krain, oczywiście pod zwierzchnością papieża. Jednak Holofernesów na drodze do tego szczytnego celu nie brakowało, skoro autorytet następcy św. Piotra jawnie wówczas lekceważył chociażby król tytułujący się dumnie arcychrześcijańskim, czyli Ludwik XIV, prowadzący zresztą życie prywatne typowe bardziej dla *eroe effeminato* niż katolickiego władcy.

Połączenie oratoryjnej tradycji dramaturgicznej (obecność Narratora) z wybranymi elementami konwencji operowej odnajdziemy też w *L’Oloferne* znanego autora weneckich librett operowych, Rinaldo Ciallisa, z muzyką równie słynnego kompozytora *drammi per musica*, Antonia Sartoria. Wykonano je w prywatnej siedzibie markiza Odoarda Marii Scoltiego di Vigole no w Parmie, 23 marca 1681 roku⁴⁵, później grano je jeszcze u weneckich Oratorianów w 1696 lub 1697 roku. Podobnie jak w librecie Nenciniego, pierwsze wystąpienie Judyty kończy się makiaweliczną deklaracją podstępku. Co więcej, wiemy od razu, że będzie on polegał na udawaniu miłości (aria dwuzwrotkowa: 1. „Non speri la vendetta, / Chi fingere non sà”; 2. Non speri vendicarsi / Chi simular non sà”). Kolejne jej arie potwierdzają ten zamiar, łącznie z arią śpiewaną już w trakcie spotkania z Holofernesem („Con lusinghe, con vezzi, e con frodi, / Ti trarrò nella rete, ò crudel”), która ujawnia nie tyle realnie wypowiedane słowa, co raczej myśli bohaterki. Dodatkowo Narrator nie szczędzi nam zmysłowego opisu Judyty (aria „Sparsa il crin d’aurate stelle”), jakkolwiek wcześniej, w recytatywie, zaznaczał, że bohaterka pełna jest „santo ardor” („świętego zapachu”). Brak tu akcentów mizoginistycznych, jako reakcji na aktywną postawę bohaterki-Amazonki, czy duetu: dwie miłosne arie, w tym drugą, kołysankową („Goda pure in aurea mensa” i „Posa, e dorme à Teti in seno”), śpiewa sam Holofernes, mający już za sobą chwile wahań (aria „Son guerriero, e sono amante”). Za to monolog, w którym Judyta ucina Asyryj-

⁴⁵ Zob. VASSILIS VAVOULIS, *Antonio Sartorio (c. 1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-Century Venetian Opera*, „Royal Musical Association Research Chronicle” 2004 (37), s. 59. Korzystam z libretta: OLOFERNE. / ORATORIO / IN MVSI-CA / DA FARSI / Dalli RR. Preti della Congregazione / dell’Oratorio, / ALLA MADONNA / DELLA FAVA. / IN VENETIA, M.DC.XCVI. / Per il Nicolini. / *Con licenza de’ Superiori*. (I-Mb, Racc. Dramm. Corniani-Algarotti 3569). Muzyka zaginiona.

czykowi głowę jest dość rozbudowany i naładowany emocjami. Podobnie jak w *Attili* Norisa na końcu rozbrzmiewa radosna pieśń tryumfu bohaterki („Sù godete”). Po niej jednak, zgodnie z oratoryjną konwencją, Ciallis wprowadził *Coro* („Allegrezza, allegrezza”), nadając mu jednak specyficzną budowę poetycką. W trzech pierwszych wersach zachował typową dla oratoryjnego *Coro* wersyfikację madrygałową (wersy 11–7–11), wzmiankując wreszcie Boga, któremu należy się dziękczynienie za wyzwolenie ludu wybranego. Czterem kolejnym nadał jednak kształt arii (ośmioletkowiec), powracając równocześnie do wychwalania Judyty. Całość oratorium Ciallis zakończył zatem, tak od strony konstrukcyjnej jak i stylistycznej, wyraźnym akcentem świeckim.

Wspomiane już wcześniej najsłynniejsze siedemnastowieczne libretto oparte na Jdt wyszły spod pióra dwóch twórców rodem z Wenecji, Pietra i Antonia Ottobonich. Wykonane zostały w Rzymie, do muzyki Alessandra Scarlattiego, w siedzibie kardynała Pietra, Palazzo della Cancelleria, odpowiednio w 1694⁴⁶ i 1697 roku⁴⁷, a potem doczekały się dość szerokiej recepcji⁴⁸. Oprócz rozbudowanego wątku miłosnego kulminującego w duetach głównych protagonistów, omawianych już wcześniej w literaturze przedmiotu (zob. przyp. 26), obydwaj Ottoboni sięgnęli po cały arsenał operowych rozwiązań. W obu librettach arie Judyty wieńczące jej wystąpienie przeciw zwątpieniu Betulijczyków mają nastrój militarny, bez powołania się na Boga Izraela (P. Ottoboni: „Trombe guerriere”; A. Ottoboni: „Turbe timide, che fate?”). Numery takie, nawet bez specjalnych retuszy słownych, mogłyby pojawić się w operach, w ustach nie tylko wodzów czy „wojowniczych kobiet”, ale i Tyranów. Szczególnie „krwiożercza” jest aria w librecie Antonia: jedynym pragnieniem Betulijczyków, cierpiących

⁴⁶ Libretto wydano już rok wcześniej: LA/ GIUDITTA/ ORATORIO./ [winieta: Judyta w namiocie Holofernesa, trzyma jego odciętą głowę w ręku] Arnaldo V.W. [Westerhohut] fecit/ IN ROMA, Nella Stamperia di Gio: Giacomo/ Komarek Bohemo all'Angelo Custode. 1693./ *Con Licenza de' Superiori*. (I-Rn, 34.1.L.39/5).

⁴⁷ To przypuszczalna data wykonania. Libretto w Rzymie najpewniej nigdy nie zostało wydrukowane ze względu na jego nazbyt świecki charakter (Gloria Staffieri, [praca magisterska] *L'oratorio a Roma (1683–1713): documenti, aspetti e problemi*, Università degli Studi di Roma „La Sapienza” 1986, t. I, s. 122–123). Korzystamy z libretta zrekonstruowanego na podstawie partytury w: N. Dubovy, op. cit., s. 276–288.

⁴⁸ *La Giuditta* P. Ottoboniego, oprócz kilku wykonań w różnych miejscach w Rzymie, zaprezentowana została w Neapolu (1695), Ferrarze (1700), dwukrotnie we Florencji (1700) i Wiedniu (1695 i 1704, za ostatnim razem z nową muzyką C.A. Badii). *La Giuditta* A. Ottoboniego została wykonana w miasteczku Apiro (k. Foligno) w 1713 roku (muz. Pietro Benedetti). Znany jest też druk libretta, niepodający jednak miejsca i czasu ewentualnego wykonania (obecnie w I-Mb w kločku z librettami granymi w Mediolanie w drugiej dekadzie XVIII w.).

z braku wody, powinno być pragnienie krwi wrogów — ten „drapieżny” rys Judyty zostanie potem podtrzymany w długim recytatywie poświęconym zabiciu Holofernesa⁴⁹). Co więcej, tylko obaj Ottoboni ulokowali wystąpienie Judyty od razu na początku części pierwszej, podobnie jak w ówczesnych operach, w których pierwszą arię w pierwszym akcie często śpiewała tytułowa postać. Tymczasem oratoria, zgodnie z ogólnym zarysem układu treści Jdt, zaczynano zwykle od wojowniczego wystąpienia Holofernesa, po którym następowały lamentsy Betulijczyków⁵⁰. To nietypowe rozwiązanie, przynajmniej w przypadku *Giuditty* „neapolitańskiej”, może podkreślać wizerunek tytułowej bohaterki jako postaci aktywnej i walczącej, sugerując metaforyczne jej odczytanie jako alegorii „chiesa militante”⁵¹. Zważywszy na pozycję kardynała i toczącą się wielką wojnę Ligi Świętej (wciąż cieszącej się zbyt małym ogólnoeuropejskim poparciem niż życzyliby sobie kolejni papieże) z Imperium Tureckim, interpretacja taka jest możliwa, jakkolwiek przeczą jej z jednej strony swoboda, z jaką potraktowany został tu biblijny oryginał, w tym konsekwentne pomijanie podkreślenia w ariach łączności działań Judyty z boską wolą⁵². Oba libretta akcentują także mizoginistyczną postawę innych bohaterów wobec Judyty (u Pietra to przede wszystkim Ozjasz w arii „Se d’Amor fosse il cemento”, a u Antonia Piastunka w arii „A che giova d’un solo l’ardire”), a także jej deklaracje podstępnego działania przy użyciu „kobiecej” broni. Dzięki muzyce Scarlattiego te ostatnie numery odznaczają się niezwykłą sugestywnością przekazu. W *Giuditcie* „neapolitańskiej” arię Judyty „Ma so ben qual chiudo in petto” z pierwszej części oratorium kompozytor wzbogacił o partię koncertujących skrzypiec. Ich kapryśne figuracje współgrają z niespokojną wersyfikacją wiersza (*ottonari piani* i *tronchi*, *quadrisillabi piani* i *tronchi*). Górując nad wirtuozowskimi koloraturami bohaterki, sta-

⁴⁹ Jak mówi Piastunka: „Cała, z ubraniem, i ramionami, i twarzą, krwią zbrzyzgana jesteś, moja kochana.” („Tutta di sangue intrisa/ E vesti, e braccia, e volto/ Mia diletta tu sei.” — cyt. za: N. DUBOVY, op. cit., s. 286).

⁵⁰ W replikach florenckich i wiedeńskiej z 1704 roku przed pierwszy monolog Judyty wprowadzono arię wąpiącego Ozjasza „Se ogn’astro severo”, przywracając obecny w Jdt moment oczekiwania na pojawienie się bohaterki.

⁵¹ G. STAFFIERI, op. cit., t. I, s. 88.

⁵² ELISABETH BIRNBAUM, *Das Juditbuch im Wien des 17. und 18. Jahrhunderts: Exegese – Predigt – Musik – Theater – Bildende Kunst*, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2009, s. 163–164 (=Österreichische Biblische Studien; 35). Badaczce tej wydało się nawet dziwne, że libretto tak luźno związane z *Liber Judith* mogło wyjść spod pióra katolickiego kardynała. Naszym zdaniem, równie możliwa (choć i równie trudna do udowodnienia) byłaby interpretacja autobiograficzna *Giuditty* P. Ottoboniego, ale to temat na osobne rozważania.

nowią muzyczną ilustrację planu, jaki się zrodził w jej sercu („di vittoria alto disegno”), podkreślając zarazem jego naturę. Czy jest bowiem coś bardziej kapryśnego nad piękno i miłość, które zamierza wykorzystać Judyta?... Na początku części drugiej, przedstawiając bohaterkę podążającą do obozu wroga (aria „Se di gigli e se di rose”), P. Ottoboni sięgnął do bardzo lubianych przez librecistów operowych miłosnych odniesień kwiatowych: twarz i pierś bohaterka ustroiła liliami i różami, by jej piękno stało się jeszcze powabniejsze. Kwiaty te symbolizują z jednej strony czystość (lilia), a z drugiej miłość ziemską (róża): czysta wdowa posłuży się zatem nieczystymi, kobiecymi fortelami. Biel i pąs oblicza, bo tak też, w sposób alegoryczny, można odczytać początek tej arii, to najskuteczniejsza broń kobiety (wspominała o niej Veremonda⁵³, a wykorzystała ją po mistrzowsku inna biblijna bohaterka, Estera, mdlejąc przed Aswerusem), by pokonać Holofernesa. Scarlatti podążył za zaproponowanym przez librecistę obrazem kontrastów i gry kobiecej zmienności, eksponując w muzycznym opracowaniu tej arii motywy melodyczne o kapryśnych konturach, idące to w górę, to w dół. Natomiast A. Ottoboni deklarację miłosnego podstępku ze strony Judyty wzbogacił dodatkowo opisem jej wyglądu, który w librecie jego syna został tylko zasygnalizowany. Przygotowując się do spotkania z Holofernesem, Judyta, siedząc przed lustrem, rozpuszcza włosy, odsłania dekolt, szeroko otwiera oczy (zapewne starannie je malując). To wizerunek śmiały, daleki od oficjalnego, „kościelnego” nurtu przedstawiania tej postaci (zawsze w pełni ubranej) we włoskim malarstwie kontrreformacyjnym⁵⁴. Można przyjąć, że słuchacze oratorium, jako gatunku niescenicznego, mogliby tylko oczami wyobraźni zobaczyć tak zmysłowo przedstawioną bohaterkę. Scarlatti jednak niezwykle sugestywnie pomaga im tę wyobraźnię pobudzić. Melizmaty na słowach „sciolgo” („rozpuszczam”), „snudo” („obnażam”), „scateno” („rozwieram”) w pierwszej czę-

⁵³ *Veremonda l'Amazzone d'Aragona*, fragment arii „Finga, finga d'amar” (AII/3): „Povera è ben cui manca/ L'arte da farsi hora vermiglia, hor bianca.” („Biedna jest ta [kobieta], której brakuje/ sztuki stawania się to szkarłatną, to białą.”). Cyt. za: W. HELLER, [dysertacja doktorska] *Chastity, Heroism, and Allure...*, s. 345.

⁵⁴ Przedstawienia skoncentrowane na erotycznym aspekcie historii Judyty, czy wręcz na problemie upadku mężczyzny w kontekście „kobiecej broni” bohaterki (wątek skądinąd szeroko eksploatowany przez librecistów operowych w *drammi per musica*), są dość rzadkie. Można tu wymienić obrazy Giovanniego Baglione (Rzym, Palazzo Borghese) czy Francesca Furiniego (Rzym, Palazzo Barberini), a także Cristofano Alloriego (Florencja, Palazzo Pitti) czy Johanna Lissa (Londyn, National Gallery, obraz namalowany w okresie pobytu artysty na Półwyspie Apenińskim). Zob. Alice Kiehn, [dysertacja doktorska] *Der Judith-Stoff in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Christian-Albrechts-Universität, Kiel 2000, s. 149-159 i 177-185.

ści arii oddają poszczególne czynności („Sciolgo il crin”⁵⁵), kontrastując z sylabicznym, zdecydowanym opracowaniem drugiej jej części, która objaśnia cel tego działania: zadanie klęski Holofernesowi (pierwsza część arii powróci zresztą dalej w nieco zmienionej postaci jako *arioso*, tak więc ani librecista ani kompozytor nie dają słuchaczowi szansy na szybkie wyrzucenie z wyobraźni niepokojącego obrazu bohaterki). Podobnie jak u P. Ottoboniego Judyta jest protagonistką niezwykle samodzielnią (m.in. aria „Posso, e voglio” na początku części drugiej) — właściwie jedyna rozbudowana deklaracja związku jej przyszłych czynów z Bogiem Izraela pada po wyżej wspomnianym monologu Judyty przed lustrem, kiedy przekonuje Piastunkę, by wyszła z nią z Betulii (duet „Deh rifletti al gran cimento / Vien dal Ciel ciò ch’opro, e tento”). P. Ottoboni natomiast akcent religijny wprowadził w kulminacyjnym momencie swego libretta, jaki stanowi „scena” zasypiania Holofernesa. Recytatyw przerywa tu dwukrotnie powtarzane *arioso* Judyty, rozbudowane następnie do pełnowymiarowej arii „La tua destra, o sommo Dio”, będącej przykładem polifunkcjonalności numeru poetycko-muzycznego, bardziej typowej, jak się wydaje, dla oratorium niż opery. Jest to bowiem modlitwa do Boga (ów brakujący aspekt wizerunku Judyty jako bohaterki dzieła o treści religijnej) jak i zarazem kołysanka⁵⁶. Jej aurę podkreśla, wprowadzony na życzenie kardynała, matowy a zarazem przenikliwy dźwięk pary fletów prostych⁵⁷ i liczne *tenute* w partii Judyty, środki retoryki muzycznej odmalowujące sen, który dla Holofernesa okaże się wkrótce snem wiecznym. Obydwaj libreciści zaprojektowali natomiast zupełnie różne zakończenia: P. Ottoboni bardzo świecki finał podkreślający ogólną radość („Alle palme, alle gioie, il Ciel c’invita”), z dwoma ariami solowymi z porównaniem obramowanymi wystąpieniami *Coro*⁵⁸, natomiast A. Ottoboni o bardziej religijnej wymowie, ukazujący kontrast między wybawieniem Betulijczyków, wiernych Bogu, a losem Holofernesa, poddającego się zmysłom (aria Judyty „Di Bettulia havrai la sorte”).

⁵⁵ N. DUBOVY (op. cit., s. 262) odnosi ten incypit do Prologu opery Marc’Antonio Cestiego *Oronthea* do libretta Giacinta Andrei Cicogniniego w opracowaniu Giovanniego Filippa Appolloniego (Innsbruck 1656).

⁵⁶ N. DUBOVY, op. cit., s. 266–267.

⁵⁷ A. MORELLI, *Alessandro Scarlatti maestro di cappella in Roma ed alcuni suoi oratori: Nuovi documenti*, „Note d’archivio per la storia musicale” 1984 nr 2, s. 130.

⁵⁸ Więcej — zob. A. RYSZKA-KOMARNICKA, *Metastasio’s ‘La Betulia liberata’ (1734) in the Context of Selected Late-Baroque ‘trionfi di Giuditta’ held in Rome*, w: *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. Kazimierz Sabik, Karolina Kumor, Instituto de Estudios Ibericos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia 2010, s. 676.

Zdecydowanie bardziej religijny wymiar tej biblijnej opowieści zachowuje oratorium *Bettuglia liberata* znanego w swoim czasie bolońskiego poety, Giacoma Antonia Bergamoriego, specjalizującego się zresztą w twórczości oratoryjnej. Pierwsze znane wykonanie dzieła pod tytułem *Giudith* z muzyką słynnego Giovanniego Paola Colonna odbyło się w Modenie w 1684 roku, w Oratorio di S. Carlo rotondo, będącym pod patronatem muzycznym księcia Franciszka II d'Este⁵⁹, a sześć lat później utwór grano w nieznanym miejscu w Bolonii⁶⁰. Obie wersje różnią się: libretto bolońskie jest dłuższe i wydaje się bardziej spójne. Niewykluczone, że to ono właśnie jest oryginalnym tekstem Bergamoriego⁶¹. Nie ma tu co prawda, na modłę operową, *Coro*, zachowana jednak została postać Narratora, wykorzystana w bardzo szerokim zakresie. Bergamori powierzył mu bowiem nie tylko wprowadzanie w tok wydarzeń i dialogów postaci, ale i liczne komentarze istotne dla zrozumienia religijno-moralnej wymowy libretta. Starcie Judyty z Holofernesem przedstawia bowiem walkę *amor sacro* z *amor profano*: piękno może być narzędziem w ręku Boga („La beltà del Cielo è lampo”), los ludzi dumnych odmień się nagle („O' menti giganti”), a oddanie się miłości ziemskiej przynosi klęskę (końcowy monolog Narratora/ rec.-aria: „La più funesta strage” – „Veleno de l'alme”). Zgodnie z tym przesłaniem, Bergamori trzymał się dość wiernie biblijnego oryginału i zbudował nieskazitelny obraz tytułowej bohaterki, nietknięty właściwie żadnym dwuznacznym komentarzem (brak opisu urody, akcentów mizoginistycznych, typowego duetu miłosnego). Jej dwie pierwsze arie, stanowiące kulminację wystąpienia przeciw utracie wiary, mają charakter kazania („V'opprime

⁵⁹ JULIA ANN GRIFFIN, [dysertacja doktorska] *The Oratorios of Giovanni Paolo Colonna and the Late Seventeenth-Century Oratorio in Bologna and Modena*, University of North Carolina, Chapel Hill 1978, s. 86. Libretto: GIVDITH/ ORATORIO/ DEL SIGNOR/ GIAC.º ANTONIO/ BERGAMORI/ MUSICA/ DEL SIGNOR/ GIO: PAOLO/ COLONNA./ [winieta z orłem]/ IN MODONA,/ Per gli Eredi Soliani Stampatori duicali 1684./ *Con Licenza del' Superiori*. (I-MOe, 83.I.006.05).

⁶⁰ BETTUGLIA/ LIBERATA/ ORATORIO/ POESIA/ Del Sig. Giacomo Antonio Bergamori;/ MUSICA/ Del Sig. Gio. Paolo Colonna/ Mastro[!] di capella Della Perinsigne Collegiata/ DI S. PETRONIO./ [winieta herbowa]/ IN BOLOGNA, M.DC.LXXXX./ Per Giulio Borzaghi. *Con licenza de' Superiori*. (I-Bc, Lo. 1261) Muzyka niestety zaginiona.

⁶¹ W librecie modeńskim najbardziej okrojona jest partia Narratora, łącznie z tym, że nie ma w ogóle jego wystąpienia na początku oratorium. Odejście od wprowadzenia w akcję przez Narratora (przy równoczesnym zachowaniu jego postaci) wydaje się nam jednym z ważnych argumentów na to, że wersja modeńska stanowi skrót oryginalnego libretta Bergamoriego. Niewykluczone, że utwór mógł być przed 1684 rokiem wykonany w Bolonii, tyle że nie zachowały się żadne przekazy, dokumentujące to wydarzenie. Możliwe też, że skrócono go na użytek wykonania w Modenie, a przedstawiono w pełnej wersji w Bolonii w 1690 roku.

un Tiranno?" i „Si si sperar conviene"). Narrator zapowiada nam, że rozmawiając z Holofernesem bohaterka będzie udawać. Judyta jednak uderza w ton heroiczny: jako „donna guerriera" zapowiada, że zwycięstwo przyniesie jej ręka („Per portar trionfo, e morte") i tylko zaślepiiony Asyryjczyk wierzy, że Amor szykuje dla niego tryumf („Costanza o fortuna"). Podczas gdy on sam oddaje się miłosnym marzeniom, zapominając o żołnierskich powinnościach („Di guerrier son fatto amante" i „Sei tu Amor nume dell'armi"), Judyta w arii modlitewnej prosi Boga, by ustrzegł ją przed zakusami Holofernesa („Assistetemi/ Arridetemi/ O' del Ciel potenze eterne"). Zасыpiającemu Asyryjczykowi wydaje się, że jest u bram rajy, Judyta jednak wie, że to jego ostatnie chwile (duet „Son felice/ Empio t'inganni"). Obrazu bohaterki dopełniają dwie arie: radosna „Gioite con me", kiedy obwieszcza Betulijczykowi swój powrót i militarna, kiedy radząc współmieszkańcom wywiesić głowę Holofernesa, zapowiada poranne natarcie, które zmiążdży wroga („Al primo di").

Jeszcze inną strategię przyjęli dwaj wysoko cenieni w owym czasie libreciści, Girolamo Gigli i wspomniany już Arcangelo Spagna. Obaj zrezygnowali z postaci Narratora i starali się uczynić swe libretta jak najbardziej atrakcyjnymi od strony dramaturgicznej; pomni religijnego wymiaru tematu, podjęli jednak z konwencją operową swoistą grę⁶².

La Giuditta Girolama Gigiego wykonana została po raz pierwszy z muzyką Giuseppe Fabbriniego na akademii w Sienie w 1693 roku, z dedykacją autora dla księżniczek Rospigliosich, Marii Lukrecji i Marii Kandydy, których przymioty równać się miały cnotom biblijnej bohaterki⁶³, na końcu odkrywającej przed słuchaczami nowotestamentowy wymiar jej dziejów jako zapowiedzi nadejścia Maryi (aria „Verrà un dì Donna più forte"). Gigli starał się zatem zbudować obraz Judyty podporządkowany tej podniosłej alegorii maryjnej. Pierwsze wystąpienie bohaterki ma zatem wymiar w pełni religijny (arie-kazania: „Fidati pur di Dio, non disperar" i „Un che

⁶² Spagna przykładął wielką wagę do takiego rozdysponowania detali dramaturgicznych w oratoriach opartych na „erotycznych" historiach biblijnych (Jael, Zuzanna, Judyta i Estera), by osiągnąć dyskretny balans między tym, co efektywne od strony dramaturgicznej, a tym, co duchowe i moralne (J. HERCZOG, *Introduzione*, w: A. SPAGNA, op. cit., s. XI).

⁶³ LA/ GIVDITTA/ DRAMA SACRO/ DI AMARANTO SCIADITICO/ Pastore Arcade,/ DEDICATO/ ALL'ILL^{me}, ED ECCELL^{me}. / SIGNORE/ D. MARIA/ LVCREZIA,/ E/ D. MARIA/ CANDIDA/ ROSPIGLIOSI./ In SIENA, nella Stamp. del Publ. 1693./ *Con Licenza de' Superiori*. (I-Mb, Racc.dramm. Corniani-Algarotti 1991/002), s. 5. Później oratorium to wykonane było w Lukce (1695), w Mantui i ponownie w Sienie (1697) oraz wydane w zbiorach dzieł wszystkich poety (Wenecja 1700 i 1708). Muzyka Fabbriniego nie zachowała się.

piange Iddio lontano”). Przemiana w wyglądzie Judyty i namiętność, jaką rozpałała w Holofernesie, zostają, co prawda, podkreślone, ale i opatrzone stosownymi komentarzami (tak w recytatywach jak i w ariach!, co we wcześniej omawianych oratoriach Albericiego, Ciallisa czy obu Ottonich nie wystąpiło na tę skalę), które ukrócają ewentualną możliwość dwuznacznej interpretacji działań bohaterki. Jak zauważa bowiem Ozjasz w arii kończącej część pierwszą oratorium („Vanne a gli empi, e loro prova”), nawet jej piękno jest dowodem na istnienie Boga. Librecista podkreślił także dość rzadko poruszany w siedemnastowiecznych *oratori volgari* (choć obecny we wczesnochrześcijańskiej egzegezie Jdt⁶⁴) patriotyczny wymiar jej czynu (aria Judyty „Patrie mura addolorate” i pod koniec drugiej części aria Abry „Bella, non pianger più”). Najbardziej dwuznaczną „scenę” bezpośredniej konfrontacji Judyty i Holofernesa Gigli rozwiązał niezwykle oryginalnie. Jak wspominaliśmy, jej kulminacja następowała zwykle w duecie miłosnym i kołysance (choć słuchacze mieli świadomość, że słowa uległości Judyty adresowane są do jej Boga). Jedyny prawdziwy duet obojga bohaterów Gigli wyposażył jednak w treść, która nie niesie ze strony Judyty żadnej dwuznaczności. Holofernes prosi ją bowiem, by mu opowiedziała jak modli się do swego Boga, a Judyta zadośćczyni temu żądaniu:

Giud. Grand’Autor della Natura, A Giuditta un guardo gira.	Wielki Stwórco Natury, Zwróć swe spojrzenie na Judytę.
Olof. Qual più vaga sua fattura Mira allor, che te non mira?	Na jakież inne, piękniejsze stworzenie, Patrzy, jak nie na ciebie?
Giud. Di mie colpe l’ombra fu, Che al Fattor mi trasformò.	Cień to był mych grzechów, Który tak mnie przemienił w oczach Stwórcy.
Olof. E qual raggio aver mai può Più vezzoso la virtù?	Ah jakież piękniejszy promień Może przybrać cnota?
Giud. Al mio pianto fedel usa mercè.	Wobec mego wiernego płaczu spuść łaskę swoją.
Olof. Se la niega il crudel, chiedila a me.	Jeśli ci jej odmówi, okrutny, wyproś ją u mnie.

W miejscu kołysanki natomiast pojawia się przewrotnie aria Judyty o nastroju militarnym, zapowiadająca jej rychły tryumf („Trombe guerriere”): niech żadne odgłosy bitewne nie zbudzą Holofernesa, wkrótce bowiem trąby wojenne zagrają na nutę, którą ona nastroi. Rozmowę bohaterów Gigli przeplótł sześcioma ariami występującymi w parach, z których pierwszą zawsze śpiewa Holofernes, drugą zaś Judyta⁶⁵. Dzięki temu uda-

⁶⁴ Św. Klemens Rzymski podkreślał, że Judyta gotowa była wystawić się na niebezpieczeństwo „z miłości do ojczyzny i obłąkanego ludu”. Za: *Księga Judyty. Wstęp – Przekład z oryginału – Komentarz*, op. cit., s. 54.

⁶⁵ Pełnią one podobną rolę jak *aria doppia* czyli aria zwrotkowa, w której każdą zwrotkę śpiewa inny bohater. Nie można ich jednak uznać za czyste przykłady *aria doppia*,

ło mu się zdecydowanie bardziej wyraziście niż w poprzednio omawianych librettach podkreślić, że bohaterowie tak naprawdę myślą o zupełnie innych rzeczach. Pierwsza para arii mówi o Bogu Miłości („Il Dio delle battaglie” / „Quello appunto è il Dio d’Amor”) – nawet poprzez niuanse słowne Gigli rozgraniczył pogańską sferę Holofernesa („Nume d’Amor”) od Boga Judyty („Dio d’Amor”). W dwóch pozostałych parach poeta wykorzystał tak lubiany przez barokowych twórców motyw przenikania się miłości i śmierci⁶⁶. Z miłości wszak się umiera, a strzały Amora zadają śmiertelne rany („Leggi pur se registrato” / „Se una volta chiuderai” oraz „Dolci umori, che il balsamo siete” / „Quella piaga, che io vieni ad aprir”). Bohaterowie posługują się zatem podobnym językiem, tyle że – jak wiemy – Judyta myśli o prawdziwej śmierci Holofernesa, który całkowicie stracił głowę w obecności urodziwej i inteligentnej Izraelitki, mimo ostrzeżeń jednego ze swych wodzów, który wzywał go do „przewyciężenia samego siebie” i większej czujności wobec zwodniczego piękna kobiet („Troppo credi al vago Aprile”). Przedstawieniu najbardziej „śliskiego” moralnie momentu historii, czyli śmierci Holofernesa, poświęcono tu zaledwie cztery wersy, w których nie pada nawet słowo „śmierć”, zastąpione metaforycznie „snem wiecznym”, tak aby do końca utrzymany został jak najbardziej „czysty” obraz bohaterki.

Arcangelo Spagna w *L’Amazone Hebrea nelle glorie di Giuditta* trzecim oratorium w swoim zbiorze *Oratorii overo Melodrammi sacri*⁶⁷, zbudował jeszcze dostojniejszy obraz Judyty jako karnodziejki, kobiety mężnej, pobożnej i mądrej zarazem. Podobnie jak u Bergamoriego i Gigliego boha-

ponieważ występujące w parze arie różnią się metrum poetyckim i treścią, podczas gdy zwrotki *aria doppia* bywały często wzajemnymi parafrazami, śpiewanymi — jak przystało na arię zwrotkową — do tego samego opracowania muzycznego.

⁶⁶ Być może Gigli nawiązał tu do znanego wiersza Gianbattisty Mariniego *Giudit con la testa d’Oloferne di Cristofero Bronzino* [właśc. Cristofano Allori] z jego *Gallerii*, mówiącego o podwójnej śmierci Holofernesa: pierwszą zadało mu piękne oblicze Judyty (u Gigliego wielokrotnie powraca motyw spojrzenia bohaterki jako broni zadającej ciosy), drugą zaś jej ręka dzierżąca jego własny miecz.

⁶⁷ Libretto: A. SPAGNA, op. cit., s. 55–70. Nie wiemy, kto je umuzyczył. Zidentyfikowaliśmy wcześniejszą wersję tego tekstu, która z muzyką nieznanego autora pojawiła się we Florencji: GIUDITTA/ TRIONFATRICE/ D’OLOFERNE/ ORATORIO/ DA CANTARSI NELLA VENERABIL COMPAGNIA/ DELL’/ ARCANGIOLO RAFFAELLO/ DETTA DELLA SCALA/ La sera de’31. Dicembre 1701./ [winieta kompanii]/ IN FIRENZE. MDCCI./ Per Vincenzo Vangelisti. *Con licenza de’ Superiori*. (I-Rn, 35.4.L.15/4). Możliwe, że utwór ten prezentowano jeszcze wcześniej w Rzymie: niektóre rozwiązania dramaturgiczne zastosowane przez kanonika sugerują lata sześćdziesiąte XVII wieku, jako prawdopodobny czas jego powstania. Pełna analiza tego zagadnienia i porównanie obu wersji nie mieszczą się jednak w ramach niniejszego artykułu.

terka wstępuje „na scenę” w aurze kaznodziejki (arie „I disastri/ Che da gl’Astri” i „Già d’inerme Pastorello”, w której odwołuje się do swego męskiego biblijnego odpowiednika, czyli Dawida). Ozjasz gorąco ją popiera i wznosi modły za powodzenie jej planów („Son le vittime svenate”). Pewien dyskretny akcent mizoginistyczny, podobny do wypowiedzi bohaterów w oratoriach Nenciniego czy obu Ottobonich, wprowadza Piastunka, wątpiąc czy kobiece serce Judyty nie stchórzy w obozie wrogów, tym bardziej że jej reputacja będzie wystawiona na szwank („Delle spade esposto un lampo”). Przemiana wyglądu Judyty zostaje bardzo delikatnie zaznaczona – bohaterka wspomina w arii nie tyle swe walory cielesne, co klejnoty, które będą teraz jej puklerzem („Io vi depongo homai”)⁶⁸. Deklaracja podstępnie ogranicza się do udawania przez Judytę i jej Piastunkę uciekinierki z Betulii (duet „Dove, o misere, lo scampo”). Dwukrotnie, w eksponowanych dramaturgicznie miejscach główna bohaterka śpiewa też arie religijne, odpowiadające modlitwom, które wznosi w biblijnym oryginale: na zakończenie części pierwszej, przygotowując się do wyjścia z miasta („O Signor, tua luce fida”) i przed zadaniem ciosu Holofernesowi („Tu vigore al braccio mio”). Przeplął też Spagna dość bezpiecznie przez rafy *amori profani*. W przeciwieństwie do pozostałych librecistów, których oratoria omówiliśmy, nie przewidział dla Holofernesa żadnej miłosnej arii! Konfrontacja Judyty z wodzem asyryjskim wykorzystuje właściwie wyłącznie motyw klęski Betulijczyków i tryumfu Holofernesa, które zapowiada Izraelitka. Choć Spagna wprowadził tu duet miłosny, z uległością udawaną przez Judytę (Hol.: „Hai vinto”. [Jud.:] Tua ancella/ Giuditta sarà”), szybko uciekł od tego niepokojącego wątku, wprowadzając oryginalne *abbellimento* („upiększenie [akcji]”): dworski turniej rycerski, który na cześć Judyty urządza Holofernes. Staje się to dla niej pretekstem do skomentowania ulotności doczesnych uciech i ambicji, którym ludzie tak bezmyślnie się oddają (kilkuzwrotkowa aria powracająca w toku zawodów z incypitem-refrenem „Cieca, e folle humanità”). Widowisko wewnątrz sztuki („teatr w teatrze”) należy, co prawda, do rozwiązań operowo-teatralnych, dla Spagni stało się ono jednak kolejnym środkiem do podtrzymania nieskazitelnego wizerunku bohaterki⁶⁹, która, od zarania chrześcijaństwa, reprezentowała tryumf Czystości (Castitas) nad Rozpustą (Lussuria) i Pokory (Humilitas) nad Pychą (Superbia). Gdy Holofernes zasypia, miast typowej ko-

⁶⁸ W malarstwie z epoki badacze również wyróżniają nurt Judyt bardziej „eleganckich” niż erotycznych — zob. A. KIEHN, op. cit., s. 204–213.

⁶⁹ Refren-morał ukształtował się w weneckiej operze w połowie XVII w. (ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 296–297).

łysanki, aryjny komentarz do tej sytuacji dramatycznej wypowiada służący Bagoas („Silentio: già dorme”). Sam moment zglądzenia wodza librecista potraktował jeszcze oszczędniej niż Gigli (ledwie dwa wersy recytatywu). Końcowa *moralità* nawiązuje zaś do „sceny” turniejowej – każdy, kto oddaje się szaleństwu doczesnego żywota, skończy jak Holofernes (*Coro* „Il suo caso t’insegna”).

Operowe rozwiązania w *oratori volgari* bazujących na Jdt pojawiły się z całą mocą już w latach siedemdziesiątych XVII wieku, a więc na dwadzieścia lat przed słynnymi oratoriami Ottobonich. Co ciekawe, elementy świeckie, operowe, wystąpiły obficie zarówno w oratoriach bez Narratora (Nencini), jak i z jego udziałem (Alberici, Ciallis). Co więcej, postać ta pojawia się w utworach z lat osiemdziesiątych, niezależnie od tego, czy oratorium miało mieć wykonanie w miejscu o bardziej świeckim charakterze (Ciallis, Bergamori/Modena) czy też będącym pod bezpośrednim zwierzchnictwem instytucji religijnych i parareligijnych (Nencini, Alberici). Sposób wykorzystania Narratora też bardzo się różni — zadziwia zwłaszcza małe zainteresowanie librecistów wprzęgnięciem tej postaci w moralizatorsko-religijne komentowanie wydarzeń, które nie ograniczałyby się tylko do drobnych wtęptów w recytatywach. Można zatem zrozumieć niechęć Spagni do obecności Narratora w oratoriach⁷⁰ — tylko bowiem we wprawnych rękach doświadczonego librecisty oratoryjnego, jakim był Bergamori (wersja bolońska), postać ta została w pełni wykorzystana. W oratoryjną konwencję dramaturgiczną można zatem było równie dobrze wtłoczyć świeckie treści (Alberici, Ciallis) jak w operową — religijne (Gigli, Spagna).

Autorzy librett o zdecydowanie bardziej świeckim ujęciu treści z Jdt poświęcali wierność przekazowi biblijnemu na rzecz wyeksponowania bardziej ludzkich afektów i aktualnych poglądów (m.in. akcenty mizoginiścyczne wobec Judyty, deklaracja podstępnego działania, rozwijanie wątku miłosnego, zmysłowy opis bohaterki, jej niezależność duchowa w działaniu, wahania Holofernesa i jego zachowanie w konfrontacji ze złym bądź dobrym doradcą), właściwych protagonistom sztuk teatralnych i oper. Brak w nich (lub liczba ta jest znikoma) arii religijnych, które będą później odgrywać tak istotną rolę w *metastazjańskiej* koncepcji oratorium. Być może to konkurencja i potrzeba autopromocji różnych bractw i kompanii⁷¹,

⁷⁰ A. SPAGNA, op. cit., s. 4–6.

⁷¹ JULIANE RIEPE, ‘Per Gloria del nostro Santissimo Protettore, per la propria divozione, e per honore della compagna’. Osservazioni sulle esecuzioni di oratori delle confraternite in Italia nel XVII e XVIII secolo, w: *L’Oratorio musicale italiano e i suoi contesti (Secc. XVII-XVIII). Atti del convegno internazionale. Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997*, red.

a także prywatnych mecenasów, mogły okazać się decydującymi czynnikami wpływającymi nie tylko na wystawność samego wykonania oratorium (ewentualne dekoracje, znakomici śpiewacy, duży zespół orkiestrowy, kazania znanych kaznodziei, recytacje wierszy i mów, poczęstunki, czemu w literaturze przedmiotu poświęcono już sporo uwagi⁷²), ale i na poszukiwanie oryginalnych rozwiązań dramaturgicznych w librecie.

Krąg oratoriów o Judycie i Holofernesie okazuje się znacznie bogatszy niż dotąd to przedstawiano⁷³ — choć *oratori volgari* eksponujące świeckie aspekty tej historii biblijnej istotnie zdają się dominować (Nencini, Alberici, Ciallis, obaj Ottoboni), to jednak daje się też zauważyć istnienie nurtu starającego się zachować jej religijną wymowę. Ta ostatnia tendencja ma swe odzwierciedlenie przede wszystkim w koncepcji głównej bohaterki, która pozostaje prawdziwą *Amazzone di Dio*, podczas gdy elementy operowych *abbellimenti* i *oratorio erotico* widoczne są nadal w postaci Holofernesa (przejście od Tyrana do *eroe effeminato* obecne u Bergamoriego i Gigliego) i, jeśli występuje, w drugoplanowej roli Bagoasa. Wydaje się, że sam wybór przez librecistę określonej opcji ukazania historii zaczerpniętej z Jdt, świeckiej bądź zdecydowanie religijnej, dyktowany mógł być indywidualnymi gustami i poglądami samego librecisty (przypadek Bergamoriego i Spagni⁷⁴), jego specjalizacją (Ciallis jako librecista operowy), osób odpowiedzialnych za przygotowanie koncertów oratoryjnych czy sponsorujących je (przypadek Albericiego, Nenciniego, obu Ottobonich), być może także osób, którym dedykowano oratorium (jak w przypadku dzieła Gi-

Paola Besutti, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002 (=Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 35), s. 341–364 *passim*.

⁷² M.in. S.S. TCHAROS, op. cit.; A. MORELLI, 'Un bell'oratorio all'uso di Roma'[...], op. cit., s. 333–351; J. RIEPE, *Jenseits des Betsaals. Oratorienaufführungen im Profanen Kontext im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Händel Jahrbuch“ 2009 (55), s. 23–64.

⁷³ GIORGIO MANGINI, 'I trionfi di Giuditta'. *Mutazioni librettistiche della vicenda biblica, prima, durante e dopo l'epoca di Metastasio*, w: *La Betulia liberata*, red. Paolo Pinamonti, Medigraf, Padova 1989, s. 51.

⁷⁴ Bergamori, podobnie jak SPAGNA (op. cit., s. 14), był bardzo przejęty rolą oratorium jako gatunku, który powinien kierować słuchacza ku sprawom boskim. Przemyslenia swe, zgodne z intencjami Spagni, prezentował w przedmowach do niektórych librett, w których konieczne było poruszenie *amori profani* (J.A. GRIFFIN, op. cit., s. 44–45). Natomiast tezę o mniejszym zainteresowaniu librecistów bolońskich i modeńskich *oratorio erotico* trudno podtrzymać bez szerszych badań, tym bardziej że na poparcie jej (Jw., s. 43–46) przytaczane jest istnienie tzw. *Protesta dell'Autore*, w której objaśniano, że różne pogańsko brzmiące inwokacje do bogów to *licentia poetica*. Było to jednak wówczas zjawisko powszechne: podobne zastrzeżenia formułowali także autorzy *drammi per musica*.

glię), choć nie zawsze jesteśmy oczywiście dzisiaj w stanie okoliczności te w pełni poznać.

SUMMARY

The present study focuses on eight representative *oratori volgari* of the second half of the 17th century based on the Book of Judith: *La morte d'Oloferne* by Bartolomeo Nencini and Alessandro Melani (Rome 1675), *La Giuditta* by Leone Alberici and Giovanni Battista Bianchini (Rome 1675), *L'Oloferne* by Rinaldo Ciallis and Antonio Sartorio (Parma 1681, Venezia 1697), *Judith (Bettuglia liberata)* by Giacomo Antonio Bergamori and Giovanni Paolo Colonna (Modena 1684, Bologna 1690), *L'Amazone hebrea nelle glorie di Giuditta* by Arcangelo Spagna (Rome 1706, possibly written even thirty or forty years earlier), *La Giuditta* by Girolamo Gigli and Giuseppe Fabbrini (Siena 1693) and two *Giuditte* by Alessandro Scarlatti to the libretti by Pietro and Antonio Ottoboni respectively (Rome 1693–4 and 1697).

According to some earlier musicological studies the story of Judith was particularly suited to become rather a secular (even *oratorio erotico*) than a sacred piece in the period when oratorio structurally became really close to contemporary Italian opera (among others the elimination of *Testo*): their main protagonists, Judith and Holofernes, had the characteristics resembling an Amazon and a Tyrant who transforms himself into *eroe effeminato*, the popular heros of Venetian opera. We tried to find in the above mentioned repertory more traces of operatic inspirations than a traditional love duet (e.g. misogynic accents towards Judith, her declaration of love deceit, concentration on Holofernes rather than Judith, culminating in the warning directed to the powerful of the world). However, at the same time it turned out that a current that struggled to preserve the religious overtones of the oratorios based on the Book of Judith was also evident. It manifested itself especially in the way the librettists shaped the figure of Judith who becomes the real *Amazzone di Dio* instead of being an operatic *Amazzone* while the figure of Holofernes was still retaining the features of Tyrant and *eroe effeminato*). Instead of secular arias the librettists made her singing also religious arias in the mood of miniature sermon or personal, fervent prayer. Moreover, they also censured the most ambivalent moment of the plot, treating the decapitation of Holofernes as briefly as possible (Spagna, Bergamori and Gigli).



KAMERALISTYKA POLSKA DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU. PROBLEMATYKA BADAWCZA

Agnieszka Chwiłek

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Istniejące nieliczne opracowania, które można by nazwać monograficznymi, nie opisują wyczerpująco tego złożonego i charakterystycznego zjawiska, jakim była polska twórczość kameralna drugiej połowy XIX wieku. Podobnie rzecz się ma z pracami poświęconymi wąskim wycinkom tego rozległego materiału badawczego, to jest spuściźnie kameralnej wybranych kompozytorów. Podstawowym zadaniem artykułu będzie zarysowanie perspektywy dalszych, szerzej zakrojonych badań, poświęconych problemom dotąd w literaturze przedmiotu nieporuszonym bądź też wymagającym pogłębienia lub reinterpretacji.

Zdzisław Jachimecki kreśląc w roku 1930 panoramiczny obraz polskiej kultury muzycznej w okresie między powstaniem styczniowym a wybuchem I wojny światowej¹, wskazuje okoliczności utrudniające nieskrępowany rozwój twórczości muzycznej na ziemiach polskich i stwierdza, iż

W takich warunkach jedynie solowa muzyka instrumentalna [...], solowa pieśń z akompaniamentem fortepianu, duet instrumentalny (skrzypce, mniej wiolonczela z fortepianem), wreszcie muzyka wokalna à capella — miały w społeczeństwie polskim silniej ugruntowane podstawy rozwoju. Muzyka komnatowa najpoważniejszego rodzaju, więc przede wszystkim kwartet smyczkowy, kwintet, a także tria, nie zdołały zdobyć w Polsce szerszych terenów².

¹ Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, rozdział XXV w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t.3, *Od roku 1796–1930*, w oprac. Aleksandra Brücknera, Warszawa [1930].

² Jw., s. 895.

Niewątpliwie kameralistyka nie była dla znacznej większości kompozytorów polskich XIX wieku tak atrakcyjnym terenem aktywności twórczej jak choćby wymienione liryka wokalna czy solowa muzyka fortepianowa, niemniej jednak okazuje się, iż nie było to zjawisko tak skromne ilościowo, jak sugeruje to Jachimecki. Ponieważ jednak kreśli on obraz muzyki polskiej nie przez pryzmat gatunków, lecz sylwetek wybranych kompozytorów, to nie znajdziemy u niego syntetycznego ujęcia zagadnienia kameralistyki i próby problematyzacji zjawisk występujących w tej części spuścizny twórczej. Uwagę czytelnika zwraca nieco obszerniejszy fragment poświęcony dziełom kameralnym Żeleńskiego. Jachimecki między innymi pisze, iż:

Był on istotnie pierwszym kompozytorem, który stworzył podwaliny pod uprawę polskiej muzyki kameralnej, dostarczywszy miłośnikom jej utworów, jakich brak przedtem tak silnie dawał się odczuwać³.

Nawet jednak w przypadku tego twórcy Jachimecki poprzestaje na wymienieniu utworów oraz wskazaniu na wpływy Schumanna i Brahmsa widoczne w późnych dziełach tej sfery twórczości.

Mówiąc z kolei o Zygmuncie Noskowskim, Jachimecki podkreśla szczególne znaczenie jego twórczości orkiestrowej wymieniając jedynie gatunki kameralne obecne w spuściznie tego kompozytora. A przecież Noskowski-pedagog miał ogromny wpływ na kształtowanie kolejnych generacji polskich kompozytorów (zapewne nie mniejszy niż Żeleński), zatem język muzyczny również jego utworów kameralnych ma w tym kontekście niebagatelne znaczenie.

34 lata po pracy Jachimeckiego, w której temat kameralistyki polskiej zostaje dopiero wstępnie zasygnalizowany, ukazuje się II tom *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* z obszernym rozdziałem poświęconym *Muzyce kameralnej i skrzypcowej* autorstwa Włodzimierza Poźniaka⁴. Jest to chyba najbardziej szczegółowe opracowanie tego zagadnienia w polskim piśmiennictwie muzykologicznym, zawierające dość dużo informacji o ważniejszych kompozycjach. Autor podąża wprawdzie śladem Jachimeckiego, jeśli chodzi o porządkowanie materiału, ale zestawienie charakterystyk twórczości opatruje bardzo instruktywnym wprowadzeniem i podsumowaniem. W gronie polskich kameralistów wyróżnia twórców: kon-

³ Jw., s. 903. (Uwaga ta zasługuje niewątpliwie na obszerniejszy komentarz.)

⁴ WŁODZIMIERZ POŹNIAK, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

serwatywnych - Żeleńskiego i Noskowskiego, tworzących „zgodnie z duchem swoich czasów” Henryka Melcera, Stojowskiego i Maliszewskiego oraz postępowych — Zarębskiego, Stolpego i Rutkowskiego. Wyodrębnia też oczywiście twórców z kręgu Młodej Polski. Również w roku 1966 ukazują się pod redakcją Włodzimierza Poźniaka materiały z sesji naukowej *Z zagadnień muzyki kameralnej*⁵, zawierające m.in. krótki artykuł Tadeusza Przybylskiego poświęcony kameralistyce Antoniego Rutkowskiego.

14 lat później w pracy zbiorowej *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku* Irena Poniatowska publikuje artykuł *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*⁶ zawierający bardzo zwięzły, lecz jednocześnie syntetyczny szkic problematyki kameralnej. Badaczka ta powraca do tematu w V tomie serii „Historia muzyki polskiej” zatytułowanym *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku* w rozdziale *Muzyka kameralna* uporządkowanym według kryterium obsadowo-gatunkowego⁷. W krótkim wstępie i zakończeniu⁸ zauważa między innymi zasadnicze problemy z dostępnością materiałów nutowych (w niektórych przypadkach już nierozwiązywalne⁹) i postuluje prowadzenie dalszych badań źródłowych. Zwraca ponadto uwagę na działania podejmowane w ostatnich latach na płaszczyźnie wykonawczej mające na celu przywrócenie do repertuaru kolejnych utworów kameralistyki polskiej XIX wieku¹⁰. Jest to niewątpliwie działalność, której znaczenia nie sposób przecenić, bowiem repertuar ten — poza nielicznymi wyjątkami — nie funkcjonuje w świadomości wykonawców i słuchaczy poza granicami Polski, a i w polskim życiu muzycznym jest nieodmiennie jeszcze zjawiskiem skrajnie marginalnym. Dowodzi tego na przykład fakt, że obecnie w bazie Naxos Music Library jedyną polską kompozycją kameralną z drugiej

⁵ WŁODZIMIERZ POŹNIAK (red.), *Z zagadnień muzyki kameralnej*, Kraków 1966.

⁶ IRENA PONIATOWSKA, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, PWN, Warszawa 1980.

⁷ Irena Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, w serii: *Historia muzyki polskiej*, t. V *Romantyzm* część II A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010, s. 253–283.

⁸ Tamże, s. 253–254 i 282–283.

⁹ Jak np. spalenie rękopisów niewydanych dzieł kameralnych (to jest dwóch triów fortepianowych, a także kwartetu i kwintetu smyczkowego) Gustawa Roguskiego w powstaniu warszawskim.

¹⁰ Mowa tu przede wszystkim o warszawskim Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej, który odbywa się corocznie jesienią począwszy od roku 2003. http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwinstytucje&id=1115&view=festiwal&litera=7&Itemid=21&lang=pl [dostęp 16.10.2012 r.], http://cameratavistula.pl/?page_id=23 [dostęp 16 października 2012]

połowy XIX wieku jest *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarębskiego (nagrany przez Marthę Argerich z zespołem na Festiwalu w Lugano w 2011r.). Natomiast wydanie płyt z muzyką fortepianową i kameralną Antoniego Stolpe jest znakomitym dowodem na to, jak kluczowe znaczenie ma publikowanie nagrań — na stronie *Unsung composer* (nieznany kompozytor) rozwinęła się w grudniu 2009 r. dyskusja pod tytułem *Antoni Stolpe — a genius?*¹¹ Warto też w tym miejscu zauważyć, że w bazie International Music Score Library Project (Petrucci Library) w ostatnim czasie pojawia się coraz więcej partytur (bądź głosów) utworów kameralnych polskich kompozytorów XIX w., umieszczanych tam nierzadko przez zagraniczne biblioteki.

Zdzisław Jachimecki w zakończeniu rozdziału przywoływanej wyżej pracy, odnosząc się do twórczości kompozytorów działających już w odrodzonej Polsce, wskazuje, że

[...] nowoczesna muzyka polska musiała położyć nacisk na sprawność, zdolność, talent, musiała wysoko postawić postulat doskonalenia rzemiosła, ażeby w dążeniu do wydobycia wartości wewnętrznej „nowego człowieka” zapanować w zupełności nad oporem ze strony materii muzycznej, utożsamiającej się ze sztuką tworzenia muzyki¹².

Jakkolwiek nie sposób odmówić słuszności tej tezie, to trzeba podkreślić, że początków tego zjawiska zdecydowanie należy poszukiwać w muzyce poprzedniego wieku. O ile bowiem szczegółowe rozwiązania techniczno-muzyczne w istotny sposób różnią tę nową muzykę polską od dzieł dawniejszych, to „postulat doskonalenia rzemiosła” był w niej obecny i wyraziście akcentowany również w niełatwej rzeczywistości XIX wieku, bez czego bujny rozwój sztuki muzycznej w XX-wiecznej Polsce byłby zapewne znacznie utrudniony.

Poniżej przedstawię zagadnienia badawcze, których opracowanie pozwoli, moim zdaniem, na zbudowanie pełniejszego obrazu polskiej kameralistyki drugiej połowy XIX wieku.

1. Za punkt wyjścia uznać należy wykształcenie muzyczne polskich twórców zdobywane w instytucjach rodzimych lub ośrodkach zagranicznych, mające istotny wpływ na kształtowanie stylu indywidualnego¹³. Najważniejszym krajowym ośrodkiem kształcącym kompozytorów był działający

¹¹ <http://www.unsungcomposers.com/forum/index.php?topic=286.0> [dostęp 16 października 2012]

¹² Z. JACHIMECKI, *op. cit.*, s. 938.

¹³ Odnoszę się tu jedynie do tych twórców, w spuściźnie których odnajdziemy kompozycje na obsady kameralne.

od 1861 roku Warszawski Instytut Muzyczny¹⁴ (założony przez Apolinarego Kątskiego), którego wykładowcami byli między innymi: Stanisław Moniuszko, Adam Münchheimer, Władysław Żeleński i Zygmunt Noskowski. Do jego absolwentów należeli: Henryk Bobiński, Bohdan Borkowski, Witold Czeczot, Tadeusz Czerniawski, Grzegorz Fitelberg, Wojciech Gawroński, Henryk Jarecki, Ignacy Kossobudzki, Stefan Krzyszkowski, Ignacy Jan Paderewski, Henryk Melcer-Szczawiński, Władysław i Karol Rzepko, Roman Statkowski, Antoni Rutkowski, Ludomir Różycki, Eugeniusz Pankiewicz i Henryk Waghalter (który był też uczniem Antonina Dvořaka). Ponadto Noskowski podczas pobytu w niemieckiej Konstancji dawał lekcje kompozycji Piotrowi Maszyńskiemu.

Niektórzy spośród wyżej wymienionych twórców wyjeżdżali na dodatkowe studia za granicę. Inni polscy kompozytorzy uczyli się w y ł ą c z n i e w ośrodkach niemieckich, w Paryżu czy Petersburgu. Szczególne znaczenie dla polskich adeptów kompozycji miał ośrodek berliński z Carlem Rungenhagenem, Adolphem Bernhardem Marxem i Friedrichem Kielem działającym między innymi w Hochschule für Musik. Istotną część spuścizny kompozytorskiej Kiela, prawdopodobnie najbardziej zasłużonego dla polskich młodych twórców zagranicznego profesora kompozycji, tworzą właśnie utwory kameralne: tria, kwartety i kwintety fortepianowe oraz kwartety smyczkowe. W klasie Kiela studiowali zatem między innymi: Kazimierz Danysz, Paweł Kuczyński, Zygmunt Noskowski, Gustaw Roguski, Antoni Stolpe, Paderewski. Do uczniów Marxa należeli: Adam Münchheimer (wcześniej w Warszawie uczeń Augusta Freyera), Józef Wieniawski, Roguski. U Rungenhagena studiowali Michał Bergson i Ludwik Grossmann, w Lipsku u Moritza Hauptmana Nikodem Biernacki, zaś u Ernsta Richtera – Władysław Tarnowski, natomiast Juliusz Zarebski był uczniem Franza Krenna w Konserwatorium Wiedeńskim¹⁵. (Warto w tym miejscu wspomnieć o niezwykle wartościowej pracy Stefana Keyma *Symphonie — Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*¹⁶ prezentującej całościowy i bogaty obraz związków polskich adeptów kompozycji z niemieckimi instytucjami dydaktycznymi; praca ta umożliwiła ona weryfikację danych zawartych w polskich publika-

¹⁴ Jego działalność kontynuowało od roku 1919 Państwowe Konserwatorium Warszawskie.

¹⁵ Franz Krenn był również nauczycielem Gustava Mahlera, Hugo Wolfa i Leoša Janačka.

¹⁶ STEFAN KEYM, *Symphonie — Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010.

cjach). W Paryżu uczniami Napoleona Henri Rebera¹⁷ byli Żeleński i Aleksander Zarzycki¹⁸. Studiowali tam również: Zygmunt Stojowski, Jan Kleczyński, Stefan Krzyszkowski i Władysław Tarnowski. Natomiast w Brukseli u François-Josepha Fétisa uczył się Janowicz. W Petersburgu uczniem Siergieja Taniejewa był Witold Czeczot, u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa studiowali Erazm Dłuski i szczególnie wysoko oceniany Witold Maliszewski, zaś Roman Statkowski pobierał lekcje kompozycji u Nikołaja Sołowiova i Antona Rubinsteina.

2. Z powyższym zagadnieniem wiąże się bezpośrednio mająca zasadnicze znaczenie problematyka kompozytorskiej recepcji niemieckich, francuskich bądź rosyjskich modeli stylistycznych w twórczości rodzimej. Przy czym wydaje się, iż szczególnie interesujące rezultaty może przynieść badanie potencjalnego wpływu wzorów niemieckich i rosyjskich, bowiem główny nurt kameralistyki francuskiej był w interesującym nas okresie dosyć mocno jeszcze spokrewniony z tradycją niemiecką.

3. W przypadku twórców studiujących wyłącznie w rodzimych ośrodkach (głównie w Warszawie i w Krakowie pod kierunkiem Żeleńskiego) niezwykle istotna jest także recepcja europejskiego repertuaru kameralnego w polskim życiu koncertowym. Obecność na polskich estradach klasycznej kameralistyki niemieckiej, a także późniejszej, należącej już do różnych tradycji narodowych, w pewnym stopniu przynajmniej pozwalała na skracanie dystansu dzielącego polskich twórców od często wybitniejszych wzorów obcych. Warto w tym miejscu zauważyć, że oba powyższe zagadnienia odniesione do wątku francuskiego zostały szczegółowo opracowane w ostatnich latach przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz¹⁹. Problema-

¹⁷ Warto przypomnieć fakt o dużym znaczeniu w kontekście omawianego repertuaru, że Napoleon Reber był uczniem Antonina Reichy i twórcą między innymi szeregu dzieł kameralnych.

¹⁸ Zarzycki był wprawdzie autorem utworów kameralnych w obsadzie jedynie duetowej, ale, co niewątpliwie istotniejsze, był również pierwszym dyrektorem muzycznym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i następcą Apolinarego Kątskiego na stanowisku dyrektora Instytutu Muzycznego w latach 1879–1888.

¹⁹ MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ, *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku: analiza dokumentów jako podstawa źródłowa do badań nad recepcją*, Musica Iagellonica, Kraków 1999. MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.

tykę tę porusza również Wojciech Tomaszewski w artykule *Muzyka europejska w Królestwie Polskim w latach 1815–1862. Warszawa – Prowincja*²⁰.

4. Kluczowe znaczenie ma niewątpliwie kwestia periodyzacji, w tym przede wszystkim ustalenie ram czasowych omawianego zjawiska. Zasadniczo łatwiejsze wydaje się wskazanie końca interesującej nas epoki — byłby to rok 1917, w którym Karol Szymanowski skomponował *I Kwartet smyczkowy C-dur*, dzieło operujące nowym językiem muzycznym. Wyznaczenie jej początku nastrocza nieporównanie większe problemy. Rok 1850, otwierający okres dominacji stylu neoromantycznego w głównym nurcie muzyki europejskiej, w muzyce polskiej nie ma aż tak przełomowego znaczenia. Nawet koniec epoki chopinowskiej i prawie jednocześnie odejście dwóch jeszcze z czterech przedstawicieli „generacji 1810” (to jest Mendelssohna i Schumann) nie pozostawia widocznego piętna na historii polskiej kameralistyki. Wydaje się, iż datą nieco bardziej wartą rozważenia jest rok 1861 związany z początkiem funkcjonowania Warszawskiego Instytutu Muzycznego, jednostki wielce zasłużonej dla rozwoju polskiej twórczości „komnatowej”.

5. Kolejnym interesującym zagadnieniem badawczym jest polska specyfika gatunkowa drugiego nurtu kameralistyki, czyli niezwiązanego z cyklem sonatowym. Kształtują ją przede wszystkim wariacje na kwartet smyczkowy (gatunek obowiązkowy w warszawskiej klasie kompozycji Noskowskiego²¹), a ponadto — w obsadach duetowych, czyli wykraczających poza klasyczną przestrzeń od tria do nonetu — fantazje (i pokrewne im kompozycje, często oparte na tematach operowych) oraz gatunki taneczne. Uwagę zwraca brak cykli niesonatowych bądź choćby zbiorów miniatur (w przeciwieństwie np. do kręgu rosyjskiego i czeskiego, a także skandynawskiego). Rozległość repertuaru duetowego, którego niewielką tylko część stanowią sonaty, wiąże się z żywotnością tradycji nieskomplikowanej muzyki salonowej, a także nurtu Hausmusik. Warto w tym miejscu zauważyć, jak porządkują przestrzeń gatunków kameralnych autorzy *Handbuch der musikalischen Gattungen* — wydawnictwa, którego ambicją jest ujmowanie możliwie szerokiego obrazu poszczególnych pól gatunkowych. Odnosne tomy zatytułowane są *Kwartet smyczkowy* oraz *Sonata. Formy instrumen-*

²⁰ WOJCIECH TOMASZEWSKI, *Muzyka europejska w Królestwie Polskim w latach 1815–1862. Warszawa – Prowincja*, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. Elżbieta Wojnowska, Warszawa 2003.

²¹ Inspirację dla Noskowskiego stanowił w tym względzie program klasy kompozycji Kiela w Berlinie.

talnej muzyki zespołowej²². Bardzo wyraźne jest skupienie na głównym nurcie, czyli związanym z gatunkiem cyklu sonatowego. Klaus Aringer, autor krótkiego wstępu do rozdziału poświęconego romantycznej kameralistyce niemieckiej (fazy poschubertowskiej) podkreśla, że tak silna dominacja sonaty czyniła z kameralistyki ostoję muzycznego konserwatyizmu. A przecież kompozycje w gatunkach niesonatowych, powstające głównie w ramach nurtu programowego, tworzyły wobec form sonatowych wyrazisty i silny kontrapunkt²³.

6. Z kolei w obszarze głównego (sonatowego) nurtu warto zauważyć skupienie większości polskich twórców na dwóch najważniejszych obsadach — kwartecie smyczkowym i triu fortepianowym. Kolejne wykorzystywane obsady to kwartet fortepianowy i kwintet w obu wersjach (po kilka realizacji). Po jeszcze bardziej rozbudowany zespół wykonawczy sięgnęli jedynie: Stolpe w *Sekstecie fortepianowym* (zachowane dwie części) i Żeleński w *Sekstecie smyczkowym* (co ciekawe stworzonym w czasie studiów kompozytorskich w Pradze i niestety niezachowanym). Wprawdzie i w innych krajach europejskich rzadko pisano dla zespołów większych niż pięcioosobowe, jednak sytuacja polska jest pod tym względem szczególnie niekorzystna. Relatywnie obszerna spuścizna triowa i kwartetowa jest niewątpliwie w dużej mierze wynikiem kontaktu znacznej grupy polskich kompozytorów z profesjonalną edukacją. Tradycja beethovenowska (czy szerzej — klasyczna), utrwalona następnie przez Schuberta, Spohra, Mendelssohna, Schumanna i innych twórców przede wszystkim kręgu niemieckiego, ugruntowała konserwatoryjne programy nauczania kompozycji. Przy tym należy podkreślić znamieny fakt, że w spuściznie większej grupy polskich twórców odnajdujemy tylko pojedyncze realizacje obu bądź jednego z dwu podstawowych gatunków.

7. Należy również wskazać na istnienie specyfiki obsadowej polskiej kameralistyki — buduje ją zdecydowana dominacja instrumentów smyczkowych i prawie całkowity brak instrumentów dętych. Nieliczni jedynie kompozytorzy wykazywali pewne zainteresowanie twórczością na instru-

²² FRIEDHELM KRUMMACHER, *Das Streichquartett*, T. 1 *Von Haydn bis Schubert*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,1, Laaber 2001. FRIEDHELM KRUMMACHER mit einem Beitrag von JOACHIM BRÜGGE, *Das Streichquartett*, T. 2 *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,2, Laaber 2003. CLAUS BOCKMAIER, SIEGFRIED MAUSER (Hg.), *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 5, Laaber 2005.

²³ KLAUS ARINGER, *Kammermusik — eine problematische Kategorie?*, w: Claus Bockmaier, Siegfried Mauser (Hg.), *Die Sonate...*, s. 263–265.

menty dęte — przy tym były to sonaty lub inne gatunki w obsadzie duetowej. Do tej grupy twórców należą między innymi: Adam Münchheimer, Adolf Rzepko (oboista), Władysław Rzepko (kompozycje na flet), Michał Bergson i Grzegorz Fitelberg (klarnet).

8. Niezwykle istotna kwestia wiąże się z funkcjonowaniem omawianego repertuaru w ówczesnym życiu koncertowym i pytaniem o powtarzalność repertuaru rodzimego. Tendencja do utrwalania twórczości najnowszej w repertuarze obok pozycji klasycznych nasilała się w drugiej połowie XIX wieku w ośrodkach europejskich mających dłuższe niż polska tradycje koncertowe.

9. Wydaje się, iż należy podjąć próbę mocno osadzonej w faktach odpowiedzi na wciąż żywe w polskiej muzykologii pytanie o znaczenie kameralnego działu muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku i jej funkcjonowanie jako swoistego ekwiwalentu symfoniki. Przy czym wobec braku obszernej spuścizny orkiestrowej (głównie oczywiście symfonicznej, choć i inne gatunki na tę obsadę nie są zbyt licznie reprezentowane), a z drugiej strony braku bardziej rozbudowanej grupy wybitnych, solowych dzieł sonatowych należy rozważyć uznanie kameralistyki (jako pewnej całości) za prawdopodobnie najistotniejszą część rodzimego repertuaru związanego z cyklem sonatowym. Powyższa kwestia nierozzerwalnie wiąże się też z pytaniem o miejsce i znaczenie kameralistyki w spuściznie kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku. W przypadku części twórców były to dzieła realizowane jako zadania studenckie w czasie trwania procesu dydaktycznego. Niektórzy kompozytorzy po zakończeniu nauki nie sięgali ponownie po gatunki kameralne i realizowali swoje twórcze ambicje wyłącznie w obszarze solowej muzyki instrumentalnej lub liryki wokalne. Warto wskazać przyczyny takiego stanu rzeczy, szczególnie jeśli kameralistyka istotnie miałaby do pewnego stopnia na gruncie polskim zastępować w życiu muzycznym symfonię.

10. Zagadnienie o mniejszej randze, lecz niewątpliwie warte rozważenia dotyczy możliwości wyznaczenia generacji twórczych w grupie polskich kompozytorów kameralistyki. Należy przy tym powrócić do zaproponowanej przez Jachimeckiego klasyfikacji twórców pod względem innowacyjności ich warsztatu muzycznego i poddać ją weryfikacji.

11. W odniesieniu do podstawowej problematyki zakresu badanego materiału trzeba także zadać pytanie o związki z muzyką polską twórczości

takich kompozytorów jak na przykład bracia Scharwenka czy Karol Kątski.

* * *

W zakończeniu pragnę podkreślić, że niezwykle istotnym aspektem badań archiwalnych, które są konieczne w przypadku podejmowania problematyki kameralistyki polskiej XIX wieku, jest możliwość odnalezienia kolejnych kompozycji uznawanych dotąd za zaginione. Porównywanie wykazów twórczości publikowanych w *Słowniku muzyków polskich*²⁴ z lat sześćdziesiątych z zestawieniami zawartymi w hasłach *Encyklopedii muzycznej PWM*²⁵ pozwala mieć nadzieję na dalsze poszerzenie naszej wiedzy o tym ważnym elemencie składowym polskiej kultury muzycznej XIX wieku. Głębsze i pełniejsze poznanie tego repertuaru pozwoli nie tylko lepiej zrozumieć specyfikę naszego życia muzycznego w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, oraz zinterpretować rodzaje wpływów i muzycznych filiacji, zależnych między innymi od kręgów kulturowych, w których kształcili się polscy twórcy, lecz także ułatwi usytuowanie tej sfery polskiej spuścizny muzycznej w szerszym kontekście europejskim.

SUMMARY

The article outlines the perspective for more widely based research devoted to issues which so far have either been ignored in the literature of the subject, or require deeper investigation or reinterpretation. The most important of these tasks include: defining a precise temporal framework for the subject under discussion; a description of the musical education of Polish composers, acquired at institutions at home and abroad which had a significant influence on shaping the individual style; formulating a synthetic characterisation of the reception of European chamber repertoire in the Polish concert life of that time; analysing the response by composers to foreign stylistic models in works produced in Poland; defining the distinctive features of the genre of chamber music unconnected with the sonata cycle; and attempting to answer the question about the significance of

²⁴ *Słownik muzyków polskich*, red. J. M. Chomiński, PWM, Kraków 1964–1967.

²⁵ *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 1–12, PWM, Kraków 1979–2012.

chamber music in the Polish music of the second half of the nineteenth century (functioning as, in a sense, an equivalent of symphonic compositions). A deeper and fuller knowledge of this repertory (and its sociological context) would lead not only to a better understanding of the characteristics of our musical life in the second half of the nineteenth century, but would also make it easier to place this aspect of Polish musical heritage within the wider European context.



AUDIOWIZUALNOŚĆ — PIĄTY STAN MUZYKI

Jacek Szerszenowicz

ŁÓDŹ, AKADEMIA MUZYCZNA

Badacze kultury współczesnej odnotowali umacnianie się tendencji do synkretycznego i holistycznego doświadczania świata. Maryla Hopfinger traktuje to nastawienie nie tylko jako sposób recepcji, czy kontemplacji rzeczywistości, ale widzi w nim postawę poznawczą, prowadzącą do scalania napływających informacji (zwłaszcza wzrokowych i słuchowych) w spójną całość znaczeniową.

Audiowizualność staje się ważną kategorią poznawczą dwudziestowiecznej kultury i odnosi się [...] do artykulacji przede wszystkim jej rzeczowego wymiaru, w tym zwłaszcza przedmiotów semiotycznych, praktyk komunikacyjnych i typów kultury. Współczesność za razem sprzyja audiowizualnej artykulacji świata, jak i powoduje nowe audiowizualne zjawiska¹.

W przeciwieństwie do nauki — specjalizującej się w wąskich badaniach — sztuka próbuje zdyskontować tę tendencję aplikując do tradycyjnie monolitycznych mediów pierwiastki innego rodzaju (heterogeniczne) — w stopniu wykraczającym poza metaforyczne postulaty ideologii *correspondance des arts* (np. umuzycznienia poezji) i tworząc obszary pośrednie, międzygałęziowe (intermedia). Coraz częstsze są przeglądy tych działań, organizowane przez odrębne jeszcze kręgi świata sztuki: galerie sztuki (*Inwazja dźwięków* w Zachęcie, *Dźwięk elektrycznego ciała* w Muzeum Sztuki w Łodzi) czy instytucje muzyczne (Festiwal *Warszawska Jesień* czy *Audioart* w Krakowie). Powstają też placówki na pograniczu sztuk plastycznych i muzycznych (Centrum Sztuki Mediów WRO).

¹ MARYLA HOPFINGER, *Kultura współczesna — audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985, s. 58.

SZTUKA DŹWIĘKU

Po-hanslickowska tradycja, podkreślająca autonomiczność muzyki, sprzyjała jej redukcji do fenomenu akustycznego, dokonującej się dzięki fonografii i przekazowi radiowemu. Antycypacją tego była głoszona u progu XX wieku wiara Busoniego, że wynaleziony przez Thaddeusa Cahilla elektryczny instrument dynamofon (znany też jako telharmonium) — pozwalający na tworzenie „naukowo doskonałej muzyki” — uwolni tworców od ograniczeń wynikającymi z natury dawnych instrumentów akustycznych i pozwoli przywrócić muzyce jej pierwotną istotę. Dla Busoniego pożądanym stan nowej muzyki wiązał się z odrzuceniem dogmatów estetycznych, architektonicznych i akustycznych. Miały je zastąpić: bezpośrednie odczuwanie, „czysta” inwencja i niczym nie ograniczona technika operowania dźwiękami o charakterze abstrakcyjnym².

Podobne rozumienie muzyki — jako czystej konstrukcji, dla której szata dźwiękowa jest złem koniecznym — determinowało działania wykonawcze Glena Goulda. Dążenie do swoistej dematerializacji muzyki przejawiało się w wykluczeniu z repertuaru utworów o walorach sensualnych (kolorystyki, ekspresji), a w konsekwencji — w rezygnacji z publicznych występów (w których nieznośny był dla pianisty również nadmiar światła i kolorów) na rzecz półmroku i skupienia w studiu nagrań.

Technika fonograficzna i radiowa — koncentrując się na czysto dźwiękowej stronie muzyki — doprowadziła do większej perfekcji wykonawczej (dbałości o szczegóły i wierności wobec zapisu) oraz estetycznej indywidualizacji interpretacji utworów, uzasadniającej współwystępowanie na rynku płytowym różnych nagrań tych samych utworów. Nagrania wywodziły też obieg muzyki poza sale koncertowe; ceną nieograniczonej dostępności było jednak zastąpienie widowiska muzycznego czystym słuchowiskiem, pozbawionym pewnych elementów atrakcyjnych dla odbiorców. Aspekty wizualne spektaklu muzycznego zostały przywrócone w epoce telewizji, ustępującej z kolei następnemu medium komunikacyjnemu — Internetowi. Nowe media bardziej jednak sprzyjają formom popkultury silnie konkurującym z muzyką klasyczną. Jej procentowy udział w dynamicznie rozwijającym się globalnym rynku muzycznym kurczy się — ze względu na wąskie grono zainteresowanych nią nadawców oraz mar-

² FERRUCCIO BUSONI, *Entwürfe einer neuen Aesthetik der Tonkunst* [w:] Ferruccio Busoni *Von der Macht der Töne*, Reclam, Leipzig 1983, s. 70–81; *Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt? Ich meine, zum abstrakten Klange, zum hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgrenztheit.* — tamże s. 71.

ginalizację w programach szkolnych, w edukacji pozaszkolnej i w działaniach promujących nagrania i koncerty.

Ograniczenie obecności klasyki w nowych mediach jest w znacznym stopniu spowodowane podtrzymywaniem mitu o jej słuchowej ekskluzywności — stosownej dla radia i fonografii, ale obcej dla telewizji i Internetu. Jeśli muzyka klasyczna nie ma pozostawać elitarną enklawą, musi dopasować się do aktualnych tendencji kultury i właściwości mediów — wejść w obieg audiowizualny i wykorzystać portale internetowe, w których przemieszanie gatunków artystycznych wzmacnia szanse dotarcia do odbiorców nie nastawionych intencjonalnie na kontakt z wysoką sztuką muzyczną. Wykorzystanie takiej platformy promocji, jaką jest np. You Tube, staje się skuteczne wówczas, gdy utwór muzyczny zyska atrakcyjną oprawę wizualną. Już dzisiaj możemy się przekonać o potędze tego portalu, dzięki któremu każdy użytkownik Internetu na całym świecie ma szansę poznać utwory, o jakich jeszcze kilkanaście lat temu wiedziała niewielka grupa teoretyków nowoczesności (niekiedy zresztą tylko z opisu w literaturze fachowej). Łatwy i szybki dostęp do dorobku awangardy powoduje też, że nawet tak ekstremalne pomysły, jak muzyka hałasów futurystów czy *Water Walk* i *4'33"* Cage'a zyskują nowe interpretacje, funkcjonujące obok rejestracji archiwalnych. Internet jest niewątpliwie postmodernistycznym homogenizatorem kultury, wprowadzającym jednak do obiegu również treści wysokie, opatrzone niekiedy komentarzem naukowym³.

OBSERWACJA MUZYKI

Teza Igora Strawińskiego, że percepcja muzyki polega nie tylko na słuchaniu, ale też na widzeniu, przypomina o naturalnym, „żywym” kontakcie z muzyką, dzięki któremu następowało wzmacnianie wrażeń słuchowych przez informacje wizualne.

[...] muzykę się widzi. Doświadczone oko śledzi i sędzi, czasami bezwiednie, najmniejszy gest wykonawcy. W tym aspekcie można pojmować proces wykonywania jako tworzenie nowych wartości, które postulują rozwiązywanie zagadnień analogicznych do tych, jakie powstają w dziedzinie choreografii, i tu, i tam jesteśmy nastawieni na regulowanie gestu. Tancerz jest mówcą który posługuje się niemyim językiem. Instrumentalista jest mówcą, który używa języka nieartykułowanego. Tak jednemu, jak i drugiemu muzyka narzuca

³ Takim, jak analiza estetyczna *Symfonii alpejskiej* Ryszarda Straussa: http://chomikuj.pl/MichaelR6/*e2*97*89+Filmy+dokumentalne+*e2*96*b6/-Arcydzie*c5*82a+muzyki++klasycznej/Strauss+Richard++An+alpine+symphony+.

ściśle reguły zachowania. Gdyż muzyka nie porusza się w abstrakcji. Jej przekład plastyczny wymaga dokładności i piękna. Kabotyni rozumieją to, tylko zbyt dosłownie.

Piękna prezentacja, która doprowadza do powiązania harmonii widowiska z doskonałością gry dźwiękowej, wymaga od wykonawcy nie tylko solidnego wykształcenia muzycznego, ale i pełnego otrzaśkania, kimkolwiek by on był – śpiewakiem, instrumentalistą czy dyrygentem, ze stylem powierzonych mu utworów [...]⁴

Odbierana w perspektywie przemian sztuki w XX w. znaczy coś więcej, niż autor miał na myśli: muzyka pozbawiona fundamentu własnej logiki (zbudowanej na przesłankach czysto dźwiękowych) staje się w dużym stopniu uzależniona od założeń heterogenicznych, w tym — rozmaitych modeli wizualnych.

Analogicznie, jak język (słownictwo, gramatyka itd.) formatuje myślenie, tak też tradycyjne środki notacji działają na wyobraźnię kompozytora. Ułatwiało to i zapis kompozycji (a przynajmniej jego cech definicyjnych) i rekonstrukcję tego zapisu przez wykonawcę. Ewolucja muzyki prowadziła w XX w. do uwolnienia inwencji z tego schematu, co powodowało poszukiwania nowych form opisu pomysłów artystycznych. Znacznie wcześniej — w rozważaniach nad porządkiem materii dźwiękowej i zasadami organizacji muzycznej — brano pod uwagę różne analogie ze zjawiskami wizualnymi. Leonardo da Vinci dostrzegał ją między wielkością przedmiotów przedstawionych zgodnie z zasadami perspektywy malarzkiej a wysokością dźwięków uzyskiwanych przez skracanie struny. Myślenie geometryczne Leonarda nawiązuje do tej samej — pitagorejskiej — tradycji, co opisany w pięcioksięgu Johannes Keplera *Harmonices mundi* geometryczno-astronomiczny model harmonii kosmosu. W okresie późnego renesansu, wśród muzyków i malarzy weneckich, zrodziła się wspólna wrażliwość kolorystyczna i podobny sposób używania palety barw — ich cieniowania i modulowania. Kilka wieków później Paul Gauguin proponuje malarzom by używali palety tak, jak kompozytorzy:

Pomyślcie także o muzycznej roli, jaką kolor spełniać będzie od-tąd w malarstwie nowoczesnym. Kolor, który jest drganiem, podobnie jak muzyka, może osiągnąć to, co najbardziej powszechne, a zarazem najbardziej nieuchwytnie w naturze: siłę wewnętrzną⁵.

⁴ IGOR STRAWIŃSKI, *Poetyka muzyczna*, PWM. Kraków 1980, s. 73.

⁵ PAUL GAUGIN — list do André Fontainasa, cyt. wg *Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grab-ska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 34 – 35.

Obrazy Gaugina są przykładami kolorystycznej instrumentacji, niezależnej od wymogów realizmu. W obrazach Jamesa M. Neill Whistlera kolor pełnił funkcję tonacji — narzucającej określony klimat rzeczywistości przedstawionej. Tytuły obrazów nawiązywały do muzycznych pojęć (symfonia, nokturn, harmonia) i wskazywały na tonację kolorystyczną („w biele”, „w szarości i złocie” itp.).

Odkrycia Newtona w dziedzinie optyki próbowano wykorzystać do stworzenia teorii pokrewieństwa między naturalnym systemem barw wizualnych (powstającym wskutek rozszczepienia światła białego w pryzmacie) i naturalną skalą dźwiękową. Z tych refleksji teoretycznych zrodziła się idea Luisa Castela zbudowania klawesynu optycznego (*clavier oculaire Clavecin pour les yeux Ocular Harpsichord*). Jego klawisze miały przekładać dźwięki gamy C-dur na szereg kolorów: błękit — zielen — żółcień — oranż — czerwien — fiolet — fiołkowy. Zdaniem Castela układ ten odzwierciedlał nie tylko naturalny porządek barw, ale i zróżnicowane odstępy między nimi — analogiczne do różnicy między całym tonem (np. błękitu i zieleni) oraz półtonem (żółcień – oranż). Castel proponował też odpowiednik trójdźwięku tonicznego: błękit — żółcień — czerwien, zawierający barwy podstawowe, z których można utworzyć wszystkie inne barwy.



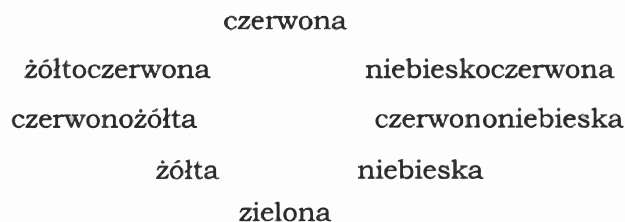
Porównanie skali barw w układzie I. Newtona (1) i L. Castela (2).
 Rozbieżności między parą ostatnich elementów obu szeregów (indygo-fiolet i fiolet-fiołkowy) można potraktować jako wynikający bardziej ze słownictwa, niż faktycznych różnic barw.

Pomysł Castela zainteresował Georga Philipa Telemanna, który nie tylko wspierał wynalazcę, ale sam ponoć projektował rozwiązania techniczne. Według nielicznych i niepewnych wzmianek instrumenty takie były prezentowane w salonach Londynu i Paryża⁶. Znacznie późniejszą realizacją idei klawiatury świetlnej jest partia „luce” wprowadzona przez Alek-

⁶ Por. MARIA RZEPIŃSKA, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 612–613.

sandra Skriabina do partytury *Prometeusza* (kompozytor zaprojektował też specjalne urządzenie elektryczne do emisji światła).

Niewątpliwie do takich spekulacji na temat związków muzyki i optyki należy *Nauka o barwach* Johanna Goethego. Autor nie powołuje się wprawdzie na systemy dźwiękowe, ale sam sposób uporządkowania kolorów — odbiegający od pryzmatycznego widma Newtonowskiego — przypomina skalę muzyczną. Między sąsiadującymi w pierścieniu barwami dostrzegamy różne stopnie różnicy („interwały” optyczne), choć sekwencja dużych i małych interwałów („sekund”) nie odpowiada w pełni porządkowi gamy muzycznej:



Pierścień barw wg J. W. Goethego.

Goethe podaje też zasadę harmonii barw, opartą na fizjologicznym mechanizmie zachowania równowagi optycznej:

Ujrawszy barwę, oko natychmiast zostaje wprowadzone w stan aktywności i zgodnie ze swoją naturą od razu, w tym samym stopniu nieświadomie co i w sposób konieczny, wytwarza i n n ą barwę, która łącznie z poprzednią obejmuje całość pierścienia barw⁷.

W ujęciu tym można wskazać pewne podobieństwo do harmonii muzycznej: barwy równoważące stan pobudzenia są oddalone o większy interwał od tych, które naruszyły równowagę: np. dla żółtej jest to niebieska lub czerwona.

Próby uporządkowania harmonii barw zgodnie z zasadami muzyki dostrzegamy w studiach Wojciecha Weissa (1898) i Zofii Stryjeńskiej (1946). Oboje stworzyli systemy przyporządkowania kolorów dźwiękom — zapisanym na pięciolinii i określonym nazwami literowymi. Pastel Weissa *Muzyka — studium kolorów* wzbogacony jest malarską impresją przedstawiającą siedzącą przy klawiaturze postać, nad głową której unosi się gęstwina

⁷ JOHANN W. GOETHE, *Wybór pism estetycznych. Nauka o barwach*, Warszawa 1981, s. 305.

dźwięków-kolorów. Reminiscencję tych pomysłów dostrzegamy w kilku obrazach Weissa; bliższe są one jednak gauginowskiej idei instrumentacji kolorystycznej w malarstwie, niż zasadom kompozycji muzycznej.

Studium Stryjeńskiej ukazuje ułożone obok siebie barwne prostokąty tworzące quasi-klawiaturę, przez co kojarzące się z pomysłami Castela i Skriabina. Istotna — z punktu widzenia naszych rozważań — była intencja, która zrodziła to studium dźwiękowo-optyczne. Plansze miały tworzyć podstawę ogólnej teorii synestetycznej — systemu transkrypcji utworów muzycznych na formy plastyczne lub obrazów na muzykę. Malarka wiązała ten pomysł z techniką organizacji i transmisji widowisk muzycznych⁸; niestety brak informacji co do praktycznych konsekwencji tych opracowań, tak samo, jak ich śladów w znanych dziełach malarskich.

Stryjeńska, wykazująca się naturalną zdolnością synestezyjnego doświadczenia dźwięków i kolorów⁹, studiowała malarstwo w Monachium w czasie, gdy Wasyl Kandyński¹⁰ tworzył program reformy malarstwa. Inspiracją dla Kandyńskiego była sugestia Goethego, aby dla malarstwa poszukać analogicznej podstawy, jaką dla muzyki był „bas generalny”. Malarz nie potraktował tej wskazówką dosłownie — jako zachęty do spekulacji w duchu Newtona, Castela i Weissa. Kierunek jego poszukiwań był raczej zbieżny z ideą Busoniego: odkrywania duchowej podstawy sztuki na drodze odrzucanie dotychczasowej dogmatyki. Bezpośrednie odczuwanie cech materii malarstwa oraz quasi-muzyczne jej kształtowania miało być wyzwolone z dotychczasowych funkcji mimetycznych:

[...] kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę. Kolor jest klawiszem. Oko jest młoteczką. Duch zaś wielostronnym instrumentem¹¹.

SZTUKA AUDIOWIZUALNA

Dokonany powyżej, bardzo powierzchowny rzut oka na historię wizualności w muzyce potwierdza nie tylko realność idei audiowizualności, ale

⁸ Informacje na podstawie katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie: maj – lipiec 2009, Warszawa 2009.

⁹ Podstawą do takiego przypuszczenia jest pierwsza lekcja techniki malarskiej, jaką udzieliła synowi — por. ZOFIA STRYJEŃSKA. *Chleb prawie, że powszedni* t. I, Warszawa 1995, s. 110–111.

¹⁰ Taką formę nazwiska zawiera strona tytułowa wydanej w roku 1996 książki *O duchowości w sztuce*.

¹¹ WASYL KANDYŃSKI, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 62.

i możliwość skorzystania z precedensów lub rozwinięcia różnych pomysłów pozostawionych w formie załączkowym.

Audiowizualny charakter kultury współczesnej — przejawiający się najwyraźniej w nowych mediach — wynika zarówno ze zmiany sposobu postrzegania zjawisk, jak i rozwoju techniki ich rejestracji i możliwości opracowywania. Ale też nowe środki obrazowania generowały nowe pomysły. Powstało wiele nowych odmian sztuki audiowizualnej: filmowe eksperymenty awangardy niemieckiej i rosyjskiej, kino formalne — naśladujące organizację muzyki środkami plastycznymi (zwłaszcza wprawionymi w ruch figurami geometrycznymi), filmy o scenariuszach interpretujących kompozycje muzyczne w sposób anegdotyczny, filmowe rejestracje „żywych” wykonań utworów — pozwalające na bliższe przyjrzenie się pracy muzyków itp.

Współczesny pejzaż sztuki audiowizualnej wypełniają różnorodne mutacje tych wynalazków artystycznych — od awangardowych eksperymentów do teledysków, najbardziej typowej formy popkultury — prezentujących osoby wykonawców i kreujących rozmaite sytuacje wizualizujące cechy muzyki, interpretujące jej treści, wzbogacające o nowe konteksty znaczeniowe. Należą do nich również takie tendencje artystyczne XX wieku, realizujące idee związków między sztukami, jak dążenie do syntezy środków należących do różnych dziedzin (tworzenie konstrukcji multimedialnych) oraz działania w przestrzeni pomiędzy oddzielnymi gałęziami (intermedia typu performance czy teatr instrumentalny).

Przekonanie o istniejących analogiach zostało utrwalone w słownictwie i praktyce językowej, polegającej na używaniu tych samych określeń dla zjawisk rozpoznawanych różnymi zmysłami. Uczestniczą w tym różne mechanizmy pośredniczące:

- psychoasocjacyjne — połączenia wewnątrz aparatu percepcji, w tym synestezja w sensie ścisłym (neurologicznym);
- pragmatyczne — przeniesienie określeń wypracowanych wcześniej w obrębie sfery wizualnej – posiadającej bogatsze i bardziej precyzyjne słownictwo do sfery werbalnie i koncepcyjnie uboższej;
- emocjonalne — obserwacja analogicznych reakcji na bodźce różnego rodzaju;
- symboliczne — skojarzenia poprzez współwystępowanie cech różnego rodzaju w jednym przedmiocie oraz powiązanie cech z określonymi treściami kultury.

TYPOLOGIA I KLASYFIKACJA

Przy „inwentaryzacji” zjawisk audiowizualnych i tworzeniu ich swoistej topografii należy uwzględnić istniejące deklaracje, opisy, definicje i egzemplifikacje — na przykład

Audio Art jest eksperymentalną i postmodernistyczną sztuką przełomu wieków. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dźwiękowymi. Audio Art występuje w formie koncertów, performance i instalacji. Audio Art tworzy nową koncepcję źródła dźwięku: obiektu i instrumentu muzycznego w określonej przestrzeni i czasie. Audio Art jest sztuką personalną: kompozytor, konstruktor i wykonawca unifikują cały proces tworzenia i wykonania dzieła. Audio Art używa prostej i zaawansowanej technologii. Festiwal Audio Art prezentuje artystów z całego świata oraz ich premierowe projekty. W ramach festiwalu odbywają się także prezentacje spoza nurtu Audio Art¹².

Początkiem opracowania naukowego jest opis i systematyzacja zjawisk artystycznych, ich charakterystyka — z podziałem na aspekty pierwszo- i drugorzędne (cechy atrybutywne i akcydentalne). W praktyce artystycznej (muzycznej) znajdujemy liczne kompozycje zawierające mniej lub bardziej jawne aspekty wizualne; są one punktem wyjścia do definiowania, klasyfikacji i określenia topografii pola badań, projektowania narzędzi i metod badawczych:

1. Kompozycje o wizualnych założeniach strukturalnych:
 - a) podłoże synestezyjne („Colour Music” Michaela Torke’a),
 - b) ogólne idee geometryczne (złoty podział odcinka u Bartóka),
 - c) indywidualne założenia o charakterze geometrycznym i graficznym (Cage *The first Construction in Metall*, symfonia Panufnika — zwłaszcza *Sinfonia di sfera*, symfonia IX i X, *Arbor cosmica...*),
 - d) wizualizacja w procesie tworzenia (szkice kompozycyjne Baceviciusa, partytury graficzne Pendereckiego).
2. Kompozycje inspirowane zjawiskami wizualnymi:
 - a) muzyka konkretna, której materia zachowuje ślady rzeczywistości (*Symphony pour un homme seul* P. Schaeffera i P. Henry’ego, *Roaratorio* J. Cage’a),

¹² Wg strony internetowej www.audio.art.pl [dostęp: grudzień 2012]

- b) dźwiękowe reprezentacje form wizualnych (*NY Sky-line* H. Villa Lobosa),
 - c) transmedializacje i ekfrazy zjawisk plastycznych (reliefy Krzanowskiego, *Toteninsel* Regera i Rachmaninowa),
 - d) pejzaże dźwiękowe w preludiach C. Debussy'ego (np. *Reflets dans l'eau*, *Feux d'artifice*, *Cloches à travers les feuilles*), *Katalogu ptaków* O. Messiaena (elementy krajobrazu opisane w komentarzach i wskazywane w zapisie nutowym).
3. Kompozycje audiowizualne w sensie dosłownym:
- a) performance i happeningi (*4'33"* i *Water Walk* J. Cage'a, „modele” i „audiencje” B. Schaeffera),
 - b) teatr instrumentalny (M. Kagel, B. Schaeffer),
 - c) instalacje (P. Panhuysen, G. Monahan, K. Knittel),
 - d) kompozycje przestrzenne (*HPSCHD* Cage'a),
 - e) kompozycje architektoniczne (Varese, Cage, Krauze),
 - f) realizacje multimedialne (*Heart Piece* K. Knittla i J. Kinga).
4. Animacje i obrazowanie kompozycji dźwiękowych:
- a) wizualizacje plastyczne — formalne i tematyczne (*Fantazja* Walta Disneya),
 - b) animacje video i filmowe (*The Orchestra* Z. Rybczyńskiego).

NARZĘDZIA I PROCEDURY BADAWCZE

Terminologia i definicje służą wyodrębnieniu rozmaitych aspektów i poziomów wizualności.

1. Informacja wizualna o utworze:

- a) pierwiastki wizualne towarzyszące pracy wyobraźni muzycznej (wypowiedzi Bairda o „rodzeniu się” kwartetu: „dostrzegłem zarysy formy, szkic dramaturgiczny przyszłego utworu”¹³; analogiczne zapisy Strawińskiego o pierwszych zarysach *Pietruszki* i *Święta wiosny*¹⁴),

¹³ TADEUSZ BAIRD, IZABELLA GRZENKOWICZ, *Rozmowy, szkice, refleksje*, PWM, Kraków 1982, s. 47.

¹⁴ IGOR STRAWIŃSKI, *Kroniki mego życia*, Kraków 1974, s. 33.

- b) obrazy pomocnicze w procesie twórczych (szkice, założenia formalne – Varese, Bacevicius, Panufnik),
 - c) obraz graficzny w partyturze (Cage, Penderecki itp.),
 - d) inspiracje wizualne i konteksty utworu (Musorgski, Karłowicz, Reger...).
2. Widok wykonawcy i procesu gry — aspekty:
- a) kinestetyczne,
 - b) ekspresyjne,
 - c) estetyczne (teatralizacja w wykonaniu).
3. Tworzywo wizualne utworu intencjonalnie kształtowane przez autora:
- a) teatralizacja procesu wykonawczego,
 - b) dodawanie elementów z kontekstu utworu (szkice i obrazu inspirujące),
 - c) dodawanie tworzywa wizualnego jako nowej warstwy oddziaływania (barwy światła u Skriabina, instalacje architektoniczne Z. Krauze).

Metody badawcze powinny uwzględniać interdyscyplinarną integralność przedmiotu artystycznego.

Deklarowane intencje twórcy mogą wskazywać istotne właściwości estetyczne i adekwatne narzędzia analityczne. Zweryfikowane w konkretnym przypadku sposoby postępowania mogą być przenoszone na inne zjawiska audiowizualne dla zbadania relacji formalno-jakościowych i semantycznych.

Studium przypadku może np. podążać za sugestią B. Schaeffer zawartą w partyturze *Kontraktu dla trzech wykonawców*: „kiedyś widziałem, jak jednemu pianiście, który grał z wyrazem, co jakiś czas dolna szczęka ohydnie opadała — to był ideał tego, o co tu chodzi”. Można domyślać się, że w przykładzie tym chodzi o odrzucenie zasady podporządkowania działań płaszczyźnie dźwiękowej i wykorzystanie wizualnej strony wykonania jako autonomicznego tworzywa artystycznego. Cytowana wypowiedź ujawnia sens tego dążenia: niezależne kształtowanie obu płaszczyzn może być wykorzystywane w celu dwutorowego przekazu, tworzącego „interwały audiowizualne” — analogiczne do tradycyjnej kategorii harmonii

muzycznej. Równoprawny udział medium wizualnego stanowi o odmienności tego gatunku wobec klasycznych form muzyki. Istotą muzyki audiowizualnej jest „operowanie szczególnego rodzaju interwałami zachodzącymi między tym, co widziane, a tym, co słyszane”¹⁵. Nazwa sugeruje analogiczną do interwałów dźwiękowych syntetyczną jakość, stapiającą pierwiastki wizualne i słuchowe, odmienną od sumy wrażeń poszczególnych składników. Interwały są swoistym przykładem „jedności w wielości”: „sposstrzegamy współbrzmienie jako mnogość i jedność równocześnie”¹⁶. Posiadają strukturę warstwową: nad postrzeżeniami poszczególnych elementów nadbudowuje się wrażenie ich relacji. Cechą dystynktywną jest stopień zsyntetyzowania składników — przewaga odczucia stapiania się lub wyodrębniania elementów w postrzeżeniu łącznym. Interwały o większej stopliwości (konsonanse) dają wrażenie gładkości, jednolitości; poszczególne składniki są słabiej zauważalne. Przeciwnieństwem są dysonanse, w których dominuje odczucie chropowatości, niezgodności współbrzmienia; składniki postrzegane są wyraźniej, przez co różnorodność dominuje nad jednością.

Cytowany fragment partytury *Kontraktu...* sugeruje, iż interwały audiowizualne mogą przybierać podobny — dysonansowy lub konsonansowy charakter. Stanowią one jeden z trzech systemów relatywnego ujmowania elementów tworzywa muzyki audiowizualnej. Do dwóch pozostałych należą interwały materialnie jednorodne: dźwiękowe i wizualne. Mechanizmy tych relatywnych ujęć i związane z nimi wrażenia są pozostałościami wcześniejszych kontaktów z różnymi dziedzinami sztuk „osobnych” (muzyki, form plastycznych) i gatunków łączących formy wizualne z dźwiękowymi (opera, pantomima, balet...). Od sposobu organizacji i rodzaju materii utworu audiowizualnego zależy możliwość zaktywizowania się wykształconych modeli percepcyjnych. Jeżeli jest to np. heterogeniczne tworzywo dźwiękowe, konstruowane na zasadzie kolażu, to nawyki te w niewielkim stopniu sterować będą percepcją. Brak ciągłości w prowadzeniu wątków dźwiękowych sprzyja wychwytywaniu relacji między dźwiękami i obrazami, a więc powstawaniu interwałów audiowizualnych lub też koncentracji uwagi na elementach wizualnych.

W praktyce odbiorczej słyszenie i widzenie będzie się mogło stale wymieniać, tworząc dwa równoległe komponenty odbioru. [...]. A więc w percepcji może być dokonywany wybór: odbiorca sam regu-

¹⁵ BOGUSŁAW SCHAEFFER, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975, s. 26.

¹⁶ ERNST KURTH, *Musikpsychologie*; cyt. za: Boris Tiepłow, *Psychologia zdolności muzycznych*, Warszawa 1952, s. 211.

luje wrażenia słuchowe i wzrokowe niejako w zależności od właściwości samej muzyki audiowizualnej, ale także niejako nakładając na skomponowany przez autora utwór swoją własną „wersję” odbiorczą¹⁷

Desygnatami pojęcia „interwał audiowizualny” są zjawiska bardziej złożone i niejednorodne niż interwały dźwiękowe. Syntetyzowaniu mogą podlegać proste, wyodrębnione cechy zjawisk akustycznych i optycznych, jak również złożone zespoły jakości — na tę właśnie złożoność wskazują określenia „gra z wyrazem” i „ohydnie opadająca szczeka”. Trudno też wskazać na jednolity mechanizm psychologiczny tych syntez, gdyż mogą się one dokonywać na różnych poziomach władz poznawczych.

Przykładowo — podczas wykonania utworu Karlheinz Stockhausena *Trans* widoczna ma być jedynie część wykonawców (pozostali są ukryci za kurtyną). Stwarza to dysproporcję między bodźcami wzrokowymi i słuchowymi. Zabieg ten każe traktować obraz działań widocznych muzyków jako szczególnie ważny (grupa ta została wyróżniona), koncentrować uwagę na każdym geście i starać się odkryć jego znaczenie w rozgrywającej się akcji muzycznej. Dodatkowym czynnikiem wizualnym jest spowijająca scenę „nieziemska fioletowa poświata”, przeniesiona z wizji sennej, która zainspirowała twórcę. Jeżeli inspirację tę potraktować jako proces psychiczny doprowadzający do stworzenia dźwiękowego równoważnika treści snu, to włączenie w dzieło elementu żywcem z niego zaczerpniętego (poświaty nadającej określoną tonację wizualną) należy potraktować jako dublowanie (wzmocnienie) zawartości dźwiękowej.

AUDIOWIZUALNOŚĆ W ONTOLOGII MUZYKI

Ingardenowska ontologia utworu muzycznego wskazuje na cztery formy istnienia: byt czysto intencjonalny, zapis nutowy, wykonanie akustyczne i przedmiot estetyczny (zrekonstruowany w umyśle odbiorcy). Filozof przyjął tradycyjny model dzieła muzycznego: powstającego w wyobraźni kompozytora tworu brzmieniowego, intencjonalnie wyposażonego w określone cechy, opisanego następnie w partyturze, która stanowi materialny ślad bytu wyobrazeniowego i tworzy ścieżkę dostępu do niego. Ograniczony repertuar skonwencjonalizowanych znaków zapisu nutowego powoduje, że opis utworu jest uproszczony, schematyczny i pozbawiony wielu informacji, które kształtowały postać wyobrazeniową. W wielu wypadkach informacje te możemy odnaleźć sięgając do czynników towarzyszących pro-

¹⁷ B. SCHAEFFER, op. cit. s. 26.

cesowi twórczemu — takich, jak własne doświadczenia i przeżycia autora, inspiracje treściami filozoficznymi, plastycznymi i literackimi, czy modele wizualne określające rozwiązania kompozycyjne utworu.

Audiowizualność uzupełnia ten model o piątą formę istnienia utworu — obejmującą wymienione wcześniej składniki wizualne. Można ją porównać do złożonego bytu poetyckiego — określanego przez S. Witkiewicza jako „amalgamat artystyczny”:

Do dźwiękowej wartości słowa dołącza się jego znaczenie i obraz wyobrażeniowy, który ono wywołuje. Nie każde słowo w równym stopniu wywołuje obrazy. Czasami kompleks znaczeniowy prywatny, czyli suma tego, co jest związane z danym znakiem i co powoduje, że znak ten nie jest pustym dźwiękiem, ale właśnie pojęciem, o pewnym znaczeniu, może składać się ze wspomnień najrozmaitszych innych jakości: dotykowych, smakowych, czuć mięśniowych i wewnętrznych. [...] Cała rzecz polega na tym, że stopione w jedno z elementami dźwiękowymi i wyobrażeniami obrazów, dają nowe złożone elementy, których konstrukcją jest Czysta Forma w poezji. Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne. Nazywam tę nową jakość jakością poetycką. Dobrym poetą będzie ten, który przez użycie wspomnianych trzech elementów z powstającej w nim formalnie poetyckiej koncepcji potrafi uczynić z nich absolutną jedność, jak chemik, łączący pierwiastki w nowe połączenie chemiczne, niepodobne do żadnego z nich z osobna wziętego¹⁸.

CODA

Postulat humanizacji muzykologii, głoszony przez profesora Mieczysława Tomaszewskiego¹⁹, wynika z poczucia niewystarczalności metod redukcyjnych i potrzebę badawczej „rewindykacji” wielu aspektów dzieła muzycznego (traktowanych zresztą komplementarnie, nie zaś – substytutywnie). Aspekt wizualny — choć obecny w samej muzyce (również w postaci „Tonmalerei”) — pozostawał dotychczas poza sferą badań muzykologicznych, nie ubiega się więc o rewindykację, tylko o nostryfikację.

Z pewnością nastawienie na dzieła o jednorodnej, dźwiękowej materii, pozostanie w muzykologii dominujące, ale niesłuszne byłoby pozostawienie poza polem widzenia form multimedialnych — niezależnie od tego,

¹⁸ STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, *O «Czystej Formie»*, w: tenże *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, PWN, Warszawa 1976, s. 40–41.

¹⁹ MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI, *W stronę muzykologii humanistycznej*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa, 2000, s. 13–24.

czy tworzą istotną tendencję kultury i sztuki, czy tylko nurt alternatywny. Ich znaczenie rosło w II poł. XX wieku, gdy w wyniku erozji logiki czysto słuchowej poszukiwano nowego modelu odwołując się do przesłanek wizualnych.

Można dyskutować na temat, czy w obliczu przemian kultury (swoistego exodusu z galaktyki Gutenberga do galaktyki Myszki Miki) muzyce „grozi” wizualizacja; nie chodzi jednak o działanie pod groźbą, ale o uwzględnienie tego, co od dawna jest elementem bytu muzycznego. Niewątpliwie dla większości kompozytorów aspekt wzrokowy pozostaje drugorzędny wobec tradycyjnego tworzywa muzyki, choć mniej lub bardziej pomocny w jej kształtowaniu. Przy nieadekwatności klasycznych środków notacji staje się źródłem nowych form graficznego utrwalenia wyobrażeń.

Dla muzykologa i wykonawcy stworzy dodatkową ścieżkę dostępu do przedmiotu (czysto) intencjonalnego. Wreszcie dla odbiorcy – może być środkiem pomocnym w organizacji przedmiotu estetycznego.

SUMMARY

The Eduard Hanslick's formalistic concept of music, very influential on antiromantic thinking on music in the XX c. propagates the separation every allogenetics contents (emotions, literary's or paintings' subject-matter) from the pure „art of sounds”.

The Strawinski's thesis, that one should not only hear but sees music at the same time, indicates the importance of information presented in the behaviour of a performer. Various opinions belonging to the idea correspondance des arts show up the different possibilities of supporting an aural perception by a visual one. The ontology of music by Roman Ingarden considers the four ways of the existence of the musical work. Among them is the intencjonal form of existence – comes into being in the composer's imagination. Intentional being contains information about the factors inspired of music; the limited repertoire of the signs of the music notation causes that the description of the work is simplified, schematic and devoid of visual context, however. We can find these datas in other sources: remembrances, comments...

There are many music works including visual elements of various kind:

1. synesthetical correlations, geometrical ideas, visualizations in the process of creating (formal drafts and graphic scores);
2. visual inspirations, transmedialisations and ekpfrasis of paintings, sculptures etc., imaginary and mimetical sound landscapes;
3. audio-visual compositions in the strict sense: performance and happening, instrumental theatre, sound installations, spatial and architectural compositions, multimedia.
4. animations and illustrating of music compositions: formal and thematic visualizations in the paintings, the animations with the video and film technology.

The real and virtual audio-visual music works should be recognised like the fifth ontological form of music. Their proprieties should be consider in theoretical research — starting from definitions, classifications and the delimitation of the field of exploring as well as the projecting of logical tools and methods. Regarding of visual factors in the learning and perception of music is compatible with tendencies to syncretic and holistic experiencing the world, that is characteristic for the present culture. This tendency produces new artistic genders as well as new ways of composing different means in coherent, multimedial piece of art. The visual aspect stays the minor factor in the comparison from the sound material of traditional music, doubtless, though it is the element less or more helpful in the creating of the piece of music. For musicologists and performers it offers the additional path of the access to the intencjonal form of existing of piece. At last, for recepiet it can be the helpful for the organization of the aesthetical object.

BIOGRAFIE MUZYKÓW W BADANIACH
ETNOMUZYKOLOGICZNYCH NA PRZYKŁADZIE SYLWETEK
WYBRANYCH CYMBALISTÓW

Piotr Dahlig

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Badanie biografii muzyków ludowych wiąże się z dwoma pytaniami:

1. — o czynnik personalny w kulturze wyrosłej ze wspólnoty doświadczeń,
2. — o celowość i granice zachowywania szczegółów biograficznych ludzi o pozornie jednorodnych doświadczeniach.

Oba pytania stale towarzyszą badaniom terenowym. Podstawowy korpus wiedzy etnograficzno-muzycznej budował się dzięki bezpośrednim kontaktom badacza z muzykami i wynikał z umiejętności nawiązania dialogu oraz pozyskiwania przykładów aktywności ludzkiej w świecie muzyki. Miał ów kontakt szczególnie „ludzki” wymiar wyrosły na religijnym podłożu, ujawniając potrzebę pogłębionego porozumienia, ważnego dla pojmowania folkloru jako mądrości życia¹. Zainteresowanie konkretnością społeczną i „dowodami tożsamości” muzyczno-kulturowej wykonawców oraz konsultantów ludowych powstaje w sposób naturalny bądź w tle, bądź w głównym nurcie badań. Owo nachylenie personalistyczne wyraża zarówno z samej dyscypliny jak i stanu badanej tradycji, ale zawsze jest też wyborem badawczym.

Wnioski prac etnomuzykologicznych służyły w I połowie XX wieku potwierdzeniu istnienia dyscypliny badawczej, jej sensu społecznego i wartości poznawczej na styku różnych działów humanistyki. Idee estetyczne,

¹ Patrz także uwagi K. DADAK-KOZICKIEJ we wstępie do pracy *Folklor sztuka życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s; 7–9.

suwerenne walory dźwięków, kwestie piękna stanowiły chleb powszedni także dla etnomuzykologów. Ich wkład w ogólną wiedzę muzykologiczną to: różnorodność i typologia zjawisk, specyfika, uporządkowanie zebranego materiału źródłowego, relacje między zbiorami, inwentarz funkcji kulturowych, odniesienia do innych nauk.

W XIX w. zainteresowanie wykonawcą-twórcą-współtwórcą ograniczało się w polskiej folklorystyce do podawania personaliów śpiewaka. Pierwszym zbieraczem, który je uwzględniał był Józef Lompa, który już w latach 1820. na — co nie bez znaczenia — względnie zaawansowanym cywilizacyjnie terenie Śląska prowadził swe badania. Oskar Kolberg zanotował, jakby na marginesie, kilka personaliów, głównie instrumentalistów. Idea i konkretny program wykonania atlasu etnograficzno-muzycznego I Rzeczypospolitej były wewnętrznym imperatywem tego najbardziej pracowitego etnografa Europy XIX wieku. Zapytywanie o imię i nazwisko śpiewaka nie było wówczas po wsiach mile widziane, to zajęcie żandarmów, stójkowych, policmajstrów, u których zresztą sam Kolberg musiał się meldować z odpowiednimi zezwoleniami na wyjazd i pobyt poza miejscem stałego zamieszkania.

Dopiero zyskanie zaufania muzyków oraz wolność przemieszczania się umożliwiły notowanie personaliów. Pierwsze nagrania w 1930 r. przez Łucjana Kamieńskiego Mariana Kulawiaka, dudziarza praktykującego w Poznaniu, mają tu wymiar szczególny: był to przykład zawodowego muzyka, który płacąc podatki miał pisemną zgodę władz na występy. Wkrótce celem Regionalnego Archiwum Fonograficznego (1930–39) i jego kierownika, prof. Ł. Kamieńskiego, stała się, obok „zdjęć” fonograficznych, także tzw. charakterystyka wykonawcy i sporządzenie biogramu śpiewaka lub instrumentalisty (o czym świadczą m.in. zachowane drukowane formularze RAF). Zainteresowania świadomością śpiewaków i funkcjami muzyki zauważyć można w późnych latach trzydziestych u współpracowników Juliana Pulikowskiego, m.in. Tadeusza Grabowskiego (*Z notatnika zbieracza muzyki ludowej* „Gazetka Muzyczna” 1937 nr 7–9, s. 4, 5 i tegoż *O pieśniach ludowych na Kaszubach*, „Muzyka Polska” 1937 nr 10 s. 457–459). Dopełnianie nagrań protokołem na temat wykonawcy, opisem tradycji rodzinnej i miejscowej, komentarzami o walorach estetycznych wykonania, stało się oczywistością za sprawą Jadwigi i Mariana Sobieskich w czasie Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–54). „Pokolenie 1929” (Anna Czekanowska, Ludwik Bielawski, Jan Stęszewski) stopniowo rozszerzało pole badawcze poza muzyczny fundament etnomuzykologii na sferę kontekstu kulturowego i świadomości wykonawców, a od lat 1970. symbiozę etnomuzykologii i antropologii kulturowej ugruntowała następna generacja.

Zwracanie się ku antropologii wydaje się w humanistyce gestem podsumowywania, próbą uogólniania doświadczeń badawczych. Personalizację w etnomuzykologii można rozumieć jako wynik przemian kulturowych: skoro niewątpliwie ubywa informatorów, to tych, co pozostali, trzeba badać szczególnie wyczerpująco i wszechstronnie. Niestety tendencja antropologiczna może nosić znamiona ignoranckiego lenistwa, gdy próbuje się zastąpić osobistymi fioryturami rzetelną wiedzę i tradycję etnologiczną, a w etnomuzykologii traci się cierpliwość dla studium materii muzycznej, dla transkrypcji i typologii, na rzecz wyłącznie dywagacji antroposocjo-psychologicznych.

Przechodząc na szczebel konkretny, postanowiłem podjąć badania biografii ludowych muzyków, wykorzystując wywiady z 95 cymbalistami, których dane mi było odwiedzać w ich miejscach zamieszkania lub w czasie przeglądów-konkursów, poczynawszy od 1981 r. przez prawie 30 lat. Ponad połowa z nich to przesiedleńcy z byłych Kresów Wschodnich, z obfitymi doświadczeniami przed- i powojennymi. Traktuję to studium jako konsekwencję mej pracy *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce* (Warszawa 1993) i rozwinięcie artykułu *Z badań nad tradycjami muzycznymi na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Cymbaliści z Kresów Wschodnich* („Lud”. T. LXXXII za rok 1998, s. 133–155).

Wybrałem grupę cymbalistów, ponieważ grający na cymbałach wyróżniają się:

- w sensie etnicznym, gdyż instrument ten jest ponad- i pograniczny ze specyficznymi konkretyzacjami narodowymi;
- w znaczeniu społeczno-kulturowym, ponieważ instrument ten funkcjonował w różnych warstwach społecznych, w obiegu miejskim i wiejskim, wśród muzyków ludowych (uzualistów), a także — w przeszłości — dworskich, aż po współczesnych nam wirtuozów i twórczość kompozytorską na cymbały solo;
- jako przekaziele pewnej tradycji muzycznej: repertuar na cymbały znajduje się na styku muzyki ustno-pamięciowej i komponowanej-zapisywanej; instrument występuje zarówno jako solowy jak i zespołowy, jako nośnik melodii, jak też narzędzie akompaniamentu rytmiczno-harmonicznego;
- bogactwem kompetencji i osobowości muzycznych; w plejadzie muzyków tradycyjnych (ludowych) nie ma grupy o większej rozpiętości doświadczeń, zainteresowań i umiejętności muzycznych.

Przestudiowana z dokumentacji dźwiękowej (wywiady i nagrania muzyczne od 1981 r.) oraz wideofonicznej (od 1990 r.) grupa muzyków obejmuje:

- 51 cymbalistów, przesiedlonych po II wojnie światowej z b. Kresów wschodnich II RP (zamieszkałych po 1945 r. na Warmii, Mazurach, Dolnym Śląsku, Pomorzu Zachodnim, w Lubelskiem) i aktywnych muzycznie, w stopniowym odradzaniu tradycji kresowych.
- 2 cymbalistów – repatriantów z Bukowiny rumuńskiej na Dolnym Śląsku.
- 42 cymbalistów starszych generacji zamieszkujących od pokoleń Podkarpacie polskie.

Dało to szansę porównań, jak funkcjonuje tradycja w warunkach ciągłości i nieciągłości, stabilności i migracji. Biogram składany jest częściowo z własnych wypowiedzi respondenta (kursywą), oraz tekstu badacza-redaktora. Wypowiedzi własne muzyka oddają myślenie zintegrowane z emocjami, słowa trafiają w sedno, intrygują swoją odmiennością od języka literackiego i akademickiego. W wywiadach słyszymy języki całego przekroju społecznego od rodów szlacheckich, przez mieszczan wileńskich do tzw. *ruskowych* (chłopów); ci ostatni, z reguły dwujęzyczni, wyróżniają się barwnością i dosadnością wypowiedzi. W latach 1980. mocno unikano wspomnień lat 1939–45, nierzadko naznaczonych zesłaniem w głąb ZSRR. Dopiero w końcu dekady lat 1980. pojawiły się samorzutne wypowiedzi odnoszące się do tego okresu.

Wspomnienia muzyków są wiarygodnym (choć osobistym) świadectwem historycznym, zawierającym uwagi obyczajowe; dają barwny obraz przeszłości muzycznej, bez idealizacji właściwej śpiewakom, lecz z realizmem człowieka pełniącego służbę muzyczną, instrumentalistę ludowemu bowiem na ogół wystarczał status rzemieślnika. W stosunku do istniejących opublikowanych opracowań na temat cymbalistów, w szczególności książki Bogdana Matławskiego *Cymbaliści na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. Spadkobiercy Jankiela*. (Szczecin: Książnica Pomorska 2006), w poniższych biogramach cymbalistów w miarę szczegółowo uwzględniany jest okres międzywojenny, pełen styczności polsko-białoruskich, a także naznaczony wątkami muzykowania żydowskiego. Wspomniana jest jednak tylko jedna (podwórkowa) kapela żydowska z cymbałami na Wileńszczyźnie, gdyż w ciągu XIX w. cymbały, powszechne w kapelach klezmerskich

w XVIII w., przechodziły w ręce miejscowych muzykantów wiejskich: Rusinów, Polaków, Białorusinów. Repertuar instrumentalny pełnił przy tym rolę integrującą i zawieszającą bariery językowe, etniczne, wyznaniowe, religijne. Właśnie w tych warunkach objawia się ogólnoludzka ranga muzyki.

Sprawdzony wzór opisu obejmuje:

1. Personalalia, zawód, losy życiowe;
2. Tradycje rodzinne, początki zainteresowań;
3. Praktykę muzyczną przed 1939 r.;
4. Praktykę muzyczną po 1939 (1945 r.);
5. Składy kapel;
6. Instrumenty wytworzone;
7. Strój, repertuar, praktykę wykonawczą;
8. Uczniów.

Przebadanie biografii prowadzi do następujących wniosków:

- niemożliwe jest wyczerpanie zagadnień ankietowych;
- ułomna bywa uwaga prowadzącego wywiad, co skutkuje brakiem informacji;
- niesłychana różnorodność wypowiedzi stawia pod znakiem zapytania sens ujednoczenia i redukcji wypowiedzi;
- zróżnicowanie osobowości na wsi jest na pewno nie mniejsze (a może bogatsze) niż w miastach;
- kompletowanie wypowiedzi, komentarzy jest jak wywoływanie fotografii;
- unikatowość jednostki to znakomita i jedyna odskocznia do myślenia w kategoriach społecznych, a doświadczenie etnomuzykologiczne nie mogłoby odrzucić organicznego komponentu w teorii społecznej, co dekretuje z reguły socjologia współczesna.

Na zakończenie podaję trzy, mocno przeplatane wypowiedziami własnymi muzyków, biogramy uporządkowane według wyżej wymienionych punktów (wymiary instrumentów podane w centymetrach). Prezentują doświadczenia cymbalistów wileńskich rozproszonych w trzech stronach kraju i z różnym bagażem społeczno-zawodowym.

WACŁAW SUZYNOWICZ (UR. 1916)

1. PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE: Wacław Suzynowicz urodził się we wsi Korzyść, gm. Rudomino, pow. wileńsko-trocki; po 1945 r. zamieszkał we wsi Wełtyń, pow. Gryfino, woj. zachodniopomorskie. Zawód — *od początku stolarza, od maleństwa, ojciec rolnik, wuj stolarz i skrzypista i on mnie zabrał z sobą i tak my robili stolarkę i zagrywali. Całe życie było na weselo*. Pracował do emerytury jako stolarz w firmie budowlanej Gminnej Spółdzielni w Gryfinie. Wywiad (26. II 1989 r.) i nagrania (27. II 1989 r.) przeprowadziłem w Wełtyniu. Sygnatury taśm w Zbiorach Fonograficznych IS PAN: T 5772-5774.

2. TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI: *Tato i mama — nie grali (na instrumentach). Na wschodzie to jeden przychodził z drugiej wioski (Jan Hołubowski z Pielokan) do naszego domu i grali potańcówki (cymbały, harmonia, skrzypce) i przy tej okazji ja się nauczył grać. On mi tam zawsze nastroił te instrumenta. I ja tak nauczył się grać. Wujowie grali na skrzypcach i harmonii guzikowej. [Jaka kolejność nauki?] Według kolejności to najłatwiej jest z piosenek, albo tam u nas to przeważnie z kolędy śpiewali i z kolędy przygrywało się, opanowanie tej tonacji, pieśni jest najłatwiej nauczyć się, rozpoznać te tonacje, bo to wolno idzie. A później to już najlepiej, najlżej jest grać szybkie kawałki, szybkie tańce, bo za to, że to jest krótki dźwięk w cymbałach, tango np. jest bardzo ciężko grać, bo tango potrzebuje ciągłej tonacji, a krótkie szybkie kawałki najlżej się gra. [Ile czasu nauki?]: Z rok czasu, potem szybko szło. Dużo nie grali, przeważnie taneczne kawałki, walczyki, oberka, polka, kadryl kiedyś grali, tańczyli. Razem z harmonią to się szybko można było połapać, bo ten prowadził, a ja z tyłu raz dwa tonację się złapie.*

3. PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.: *Od 14 lat (1930) grał, już chodził po weselach, po zabawach z harmonistym, bo sąsiad grał na guzikówce, no i razem już ja chodził po tych zabawach, po weselach. Z mojej wsi nie było cymbalisty, tylko z żony wsi był ten Jan Hołubowski z Pielokan, to on był cymbalista, to tak samo grał w Olsztynie, spotkaliśmy się w Gryfinie (1988).*

[Czy grał na innych instrumentach?]: *Na pianinie troszke próbowałem, zagrał walczyka, oberka, ale nie dostał dobrej wprawy do tego i tak zostało. Pierwsza potańcówka domowa, bo publicznych nie było: przychodzili chłopacy z innych wsi, z majątków kucharki przychodzili potańczyć, poskakać, ale to było w naszym własnym domu (sali tam nie było), grały cymbały, harmonia i bęben ręczny cygański taki z talerzykami małymi (jednostronny). Wynagradzanie: butelka na pięćiu i każdy był podchmielony. A teraz wypiją we dwóch jedną butelkę i w głowie — mówią — im się nie zakręciło. Gotówką nie płacili.*

Kładzenie cymbałów: *na kolanach, paski byli do noszenia na stojąco grać marsza jak na weselu trzeba było na stojąco, to z paskami. Dwojga cymbałów nie było. Przeważnie harmoszka, cymbały, skrzypce i bęben to cały komplet, innych nie było. [Jak daleko jeździł z kapelą?] — po weselach tylko. Na cymbałach mało kto uczył się grać, przeważnie na harmoszkach. Jak harmonista ma wesele, to zaprasza mnie na... (dany dzień) do pomocy i odgrywało się to wesele, to jeździło się 20-30 km od domu. Ale to ktoś sprowadza, jakiś harmonista, po znajomości tam, żeby pomóc odegrać.*

Ustawienie kapeli: *Cymbały z prawej zawsze strony, tam gdzie klawiatura głosu, bo basami trudno słyszeć, źle się słyszy pod basy. Harmonia z lewej od cymbałów. Tańce na weselach więcej grane (niż śpiewane), bo więcej tańczyli. Tylko przy stole były różne przyśpiewki tam. Muzyka gra, a dopiero potem zaczynają śpiewać, podaje się tonację do śpiewu.*

[Ile melodii pamięta, czy zapisywał?]: *wszystko z głowy, teraz wyszło z pamięci. Tam więcej po białorusku śpiewali tam, po naszymu, po swojemu. Nazwy tańców: dawniejsze więcej z ruskiego: Karobuszka, mój wuj tak grał, i ja też się nauczyłem, ale u nas już tego nie tańczyli. Tylko do słuchu grali. Nie próbował układać melodii. Grał to, co inni grali, pod słuch.*

Muzyka na weselu: *Zamawiał młody muzykę, 2-3 tygodnie naprzód. Nie dawał zaliczki, nawet jeszcze... (trzeba było coś postawić). Tylko goście płacili pojedynczo — spotkanie (witanie) gości, marsz się grało, to płacili, no i później jak potańcówka, to nieraz tam ktoś zamawia jakiś taniec tam to też zapłaci. Tylko z takich drobnych skladek grała kapela, przez to utrzymywała się na weselu. Zarobki zależały od wesela, ilości ludzi. Jak bogatsze to więcej ludzi, no to więcej się zarabiało, 5-6 zł (na każdego muzyka) na biedniejszym, 10-12 — na bogatszych weselach. Marsze, grali „dzień dobry”, na jutro, przy stole to każdemu, każdej parze przygrywało się, i każda para coś tam rzuci do tego talerza, talerz chodził dokoła stoła. Wesela i śluby odbywały się we wtorki. Zawsze grali przez wioskę jadąc na wesele. U pani młodej — wtorek, w środę jechało się do pana młodego i w czwartek na wieczór wracali goście do domu. Wesela trwały od wtorku do czwartku. Do szluby śpiewało się: Serdeczna Matko, potem „... że ostatni raz na mój wianek patrzysz” (nie umie śpiewać „do szluby”).*

Darowanie dwa razy, u młodego raz, u młodej drugi raz. *Pierwsze darowanie wieczór u młodej — wtorek. Edward Mojsak dodaje: młoda swoich gości spraszala, a młody swoich. Część przychodziła, a część w domu czekała, jak daleko. Kapela — jedna. Chyba że bardzo daleko — 50 km, to dwie. Do panny młodej przyjeżdżano już w poniedziałek wieczorem — orkiestra przyjechała i był panieński wieczór. Młodzież przychodziła, szykowało się welon. Druhny szykowali welon,*

suknie, na jutro. Jak młody wtorek rano przyjeżdża, już młodego spotyka (wita) orkiestra. U nas daleko był kościół, więc muzyka zostawała w domu. W czwartek kończyło się wesele, kończyło się u młodego, jeśli primakom, to wyjątkowo do młodej. Młody nie dopłacał, jak bogate wesele, to się młodemu butelke postawiło, żeby wziął na wesele, bo wtedy muzycy się pchają, że tam będzie zarobek. Na dzień dobry — na 2. dzień rano — grano po parze (każdej parze), drużbant zapłaci za druhne razem, swać za swacie swoją. Gość za żonę, pary płacili. Ten co zbierał na muzykę, to był swat, od tego był.

Na rano po pierwszej nocy to trzeba było budzić młodych z muzyką. No i młody też wtedy musiał coś zapłacić, że przespał się z młodą. To taka była ceremonia — muzykanty muszą pierwsze wstać i poszukać, gdzie młodzi śpią i ich rozbudzić. U nas tylko muzyka budziła. [Czy czyniono też hałas?]: nie, tylko muzyka; co strona to nowina (różnie w różnych stronach). Z 90 wesel tam odegrał na wschodzie i tu też z 15 na zachodzie.

Kolędowanie: Chodzili Trzej Królowie pięknie ubrane, diabeł z maską, czarne. Pięknie ubrane, śpiewali. Anioł, diabeł; chodzili po swoich i jeździli po obcych wioskach, śpiewali i kolędowali. Normalne kolędy kościelne, bez instrumentów. Tutaj (w Szczecińskim) śpiewają pastorałki, u nas (na Wileńszczyźnie) pastorałek nie było; kościelne tylko pieśni śpiewali; ale mieli szable, sztukają, brzęczą dzwoneczkami, różnymi. Piękna tradycja to była, trzej królowie jak chodzili. Albo pod oknem w Wielkanoc śpiewali. Nieraz taka noc księżycowa, piękna, chodzili śpiewali pod oknem, jajka zbierali, parę złotych Była dawna tradycja piękna. Kolęda pod oknem — tam (wschód) tylko śpiewali, tu (zachód) brali instrumenty. Śpiewano łałymki, powinszowanie: 1. „Dobry wieczór panienczki, zielony jawór w dąbrowie”, śpiewa W. Suzynowicz (0'25"), 4 dwuwiersze, 2. „Jechał Jasiu przez doliny, stoją panny jak maliny i nadęte jak sowy, że ja jadę do wdowy” (2'15"), sześć zwrotek, śpiewa żona Waclawa, Stanisława Suzynowicz, ur. 1922 Piełokańcy, gm. Porudomino; dołącza od 2. zwrotki Waclaw Suzynowicz.

[Czy możliwe utrzymanie z grania?]: Nie, wesela w karnawale lub letnią porą, rzadko bywają wesela, to skąd by utrzymał się z tego. Funkcjonowanie języków — po domach po białorusku, w zbiorowisku — po polsku. Na weselach różnie, raz tak, raz tak. Korzyść — wieś całkiem polska, mała wieś, żona też — Piełokańcy. Wszędzie byli katolicy, tylko jedna wieś starowiery — prawosławni w okolicy. Dla różnej ludności bez różnic w muzyce. Jaka piosenka szła, tak śpiewali, jak po białorusku, to po białorusku, po prostemu, jak u nas mówiono, a jak po polsku, to po polsku. Ze szkolnej ławki zna dużo piosenek, np. „Pognała wołki”, „Przybyli ułani”, „Czerwony pas”. U prawosławnych nie grał. Były dwie wsie w połowie polskie, w połowie litewskie. Zna trochę słów litewskich, zna

litewski taniec *specjalny* — *suktinis*. Litwini mieli swoją orkiestrę dętą w sąsiedniej wsi (od Korzyści).

O zabawach-potańcówkach: *była obstawa do transportu na każdą potańcówkę (bo zdarzały się awantury); zawsze gdzie ja jadę, tam muzyka. Woził harmonijkę z cymbałkami, konie, sanie. Gdzie nie pojedziesz, zabawa od razu. Potancówka jest, bo jest muzyka.*

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: Na Wileńszczyźnie grywał aż do wyjazdu. Po 1945 r. *obegrał na zachodzie ok. 15 wesel w tercecie cymbały, skrzypce i bębenek, potem w duecie cymbały i harmonia; grał ze skrzypieczką póki nie nauczył się siostrzeniec, bo nie było harmonistów. Ale strunna muzyka też tam dobrze pasowała, bo to zgrane przez tyle lat, to nam dobrze pasowało, z bębniem małym, także dobrze wychodziło. Przyjechali razem na zachód, grali z wujkiem wesele, chodzili, grywali zabawy, wozili nas bryczką, samochodów nie było. Siostrzeniec grał na bębniaku, później już wujek odjechał precz, to nauczył się siostrzeniec na harmoniszce. I tak grali parę lat (W. Suzynowicz — cymbały, siostrzeniec — „harmoszka”).*

Od 1947 r. pojawiła się konkurencja — *kapela francuska, jak tu przyjechali Francuzi z Francji (reemigranci, głównie górnicy polscy pracujący w kopalniach francuskich w okresie międzywojennym, którzy powrócili do Polski w 1947 r.), to była kapela francuska taka, to wtedy oni zaczęli wszystko grać, a nasz zespół zaginął z powodu tego, że oni mieli saksefon, harmoszkę trzyrzędówkę, gitara, skrzypka; taka porządna kapela przyjechała z Francji, mieszkali w Podjuchach k. Szczecina i oni zaczęli tu grać wesela wszystkie, po nas. To ja na zachodzie tylko 6–7 lat chodził po weselach, grali po PGR-ach wesela, choinki grali. Gdy kapela „francuska” przejęła obsługę wesel, zaczęli przygrywać miejscowym grupom śpiewaczym: Z kobietami jeździli na występy. Kobiety śpiewały, my przygrywaliśmy, ale że teraz rozleciało się to wszystko, bo starsze babki postarzały, a młode nic nie nauczyli się. I tak nastąpiła cisza w naszej wsi. Poza weselami i towarzyszeniem występom śpiewaczym, grywali w tym samym składzie na dożynkach: Jeździli my tutaj też, do Gryfina, Szczecina, Stargardu po dożynkach powiatowych, wszędzie graliśmy z wioskową kapelą — harmonia, cymbałki. Na dożynkach skład się także rozszerzał: Z młodych grał na cymbałach Marcin Szpyt, dochodził bębniasta, więc kapela obejmowała dwoje cymbałów, harmonię i bęben: na dożynkach babki śpiewały, my przygrywaliśmy. Ten młody to tylko pieśni przegrywa, co kobiety śpiewają, ale takich tanecznych kawałków on nie gra (Szpyt). Potem było przyjęcie w klubie; babki robiły przyjęcie, a my tam zagrywaliśmy im. Pośpiewają, potańczą.*

Wspomniana kapela Polaków z Francji rozpadła się w latach 1960., gdy zaczęli *elektryczne, organy. I teraz te elektryczne po całej Polsce, gdzie nie pojedziesz, cholera, wszędzie te same instrumenty grają, tylko krzyk, hałas, także te wzmacniacze, krzyk, hałas tylko, i to po całej Polsce. Naturalnej muzyki nie ma, tylko elektronika gra teraz, a co innego jak jest naturalna muzyka zagra, panie.* W 1974/5 r. występował, także w Warszawie, w kapeli (troje cymbałów, skrzypce, klarnet, bęben) reprezentującej Ziemię Szczecińską z okazji XXX-lecia PRL. W 1988 r. uczestniczył w I Turnieju Cymbalistów w Gryfinie (woj. zachodniopomorskie).

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: Podstawą kapel tradycyjnych tak przed, jak i po wojnie były tandemy: cymbały i skrzypce albo cymbały i harmonia. Mogły się one łączyć i być uzupełniane bębenkiem jednostronnym, tworząc *komplet*. Znakiem modernizacji był saksofon w kapeli reemigrantów polskich z Francji i ich zespół: skrzypce, harmonia, saksofon, gitara, perkusja, który nadal prezentował *muzykę naturalną*, przed jej elektryfikacją.

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: Pierwsze cymbały wykonał już w 1930 roku. *Tam na miejscu były zrobione cymbałki starodawne, przywiózł ich na zachód i na zachodzie wykradli mi te cymbałki i nie dało się ich nawrócić. Zrobił sobie drugie. Jestem stolarzem, to potrafiłem zrobić ten instrument sam.* [Skąd wymiary do pierwszych cymbałów, tych z 1930?]: *A to z głowy mniej więcej, deche urznął, nie pamiętam, gdzieś 1,2 m, zbudował byle jak, aby grały, z grubych desek, bo tam tylko z heblem trzeba było robić (miałem 14 lat), trzeba było tylko heblem zrobić, gwoździami pozbijać. A te gwoździe do nakręcania strun to normalne gwoździe byli nacięte, 5-calowe, nawiercone lekko, nabite i takie pierwsze cymbały byli.* [A stroić można było? pyta Edward Mojsak]: *Trzeba było robić kanty, rureczkę spłaszczył, na płaska, rureczka płaska i koniec.* [Z jakiego drewna były pierwsze cymbały?]: *Ze sosny, u nas świerku nie było. Ze sosnowej dechy; wierzch, spód, boki — sosna; głowy, końce z kołkami — dębowe i brzozone; podstawki (kobyłki) z brzozy, bo u nas brzoza znajdowała się (czeczotka), wylupie się, przyczese, przyglądzi. W środku pudła — podstawki dawane tam były, środkowe podstawki, wycinane tu i tu. Jak pierwsze cymbały zrobił, to tylko pod środkową (na wierzchu) podstawił podstawkę, żeby się nie wyginało (tam gdzie półtony), a tu gdzie długie basy, to tam nawet pierwsze były robione bez podstawki (w środku). No, ale to była grubsza deska, to przy końcu krótka, tam ona nic nie zrobiła. Tam dźwięk był byle jaki, bo to sie daje podstawek (wewnątrz) dla dźwięku (także). Bo jak jest podstawka, to jest inny dźwięk.* [Czy w środku ta podpórka szła od końca do końca, opierała się o spód i górę?]: *Tak, o spód*

i górę, tylko była też wycinana, żeby przelot (przelew) powietrza był taki jak na górze.

[Czy miały otwory po bokach?]: *Nie, nie było. Ja widziałem u Michniewicza, ale u nas nie robili. Nam się zdawało, że najszczelniejsza skrzynia powinna być, to najlepszy dźwięk, a on miał po trzy otworki. W aktualnych w 1989 r. cymbałach podróżowych wywiercił jednak na dłuższym boku trapezu dodatkowe kółka (średnicy 2 cm), a więc otwory rezonansowe, i przedstawiał to jako swój własny pomysł. [Jakie były kształty okienek, kwiatów?]: Różne, wycinali u nas 6-kątne, cyrklelem się robi, wycinało się w desce. Ja to tam u siebie to wyciął, gwiazda ta cała, sześcioramienna taka, i dopiero wkleił, bo tak w desce to trudno było wyciąć; to ja z innego drzewa wyrysowałem, wyciął taki otwór, wyciął równy w desce i to wkleiło, na powierzchni równało się poziomem z klejem wstawione i tak to stało. Robiło się z olchy, bo ona miękka do roboty i nie ma słoju i nie łupie się, lepiej się wycinało, ale to na chybcika robiło się.*

Aktualne cymbały wykonał w 1952 r. *Bo ja miałem przywiezione stamtąd, w domu, ale robiliśmy w Babinku, tam były warsztaty, robiliśmy dla Pniewa stolarkę no i tam wszystkie maszyny były, no i tam znalazłem piękne kawały drewna — w tartaku klon wybrał pod spód, na wierzch — sosna, przyheblował tam, bo maszyny mieliśmy i tam na robocie zrobił sobie drugie cymbałki i miał dwoje, no i te pierwsze, co przywiózł stamtąd, to mi wykradli. Bo miał nawet w pracy, jak był na budowie no i przyjechał do domu. Jak w domu miał drugie (nowsze), to mi się nie spieszyło zabrać cymbały z pracy, no a taki cholera był kierowca, panie, „a do Suzynowicza, ja zabiorę i mu zawiozę”, zabrał złodziej i wywiózł gdzieś, poszukiwania robili i nie znaleźli tamtych pierwszych cymbałów, ukradli. Przez jakiś czas (5–7 lat) miał zatem dwoje cymbałów — w domu i w pracy. Bo zawsze po wypłacie tam (firma budowlana w Gryfinie, GS) no to lubili się zabawić, no to ja tam (miał gotowe cymbały do grania), No i zrobił te drugie (1952). Te drugie też już mają sporo lat. Później, ostatnio zrobił takie malutkie cymbałki podróżowe, sobie jeździć na wczasy z cymbałkami. Bo mało tego instrumentu jest na zachodzie, to nieraz podziwiają ten instrument, że tak głośno gra, bo to dużo strun. Sam od siebie opanowałem budowę cymbałów i różne kawałki, to wszystko z pamięci, gdzieś posłyszysz i zaraz się powtórzy i gra na tych cymbałkach od iks lat.*

Materiał w cymbałach, których używał w 1989 r.: wierzch — sosna; spód — klon; kobyłki — buk; końce — buk. Pałeczki raz robi się z jednego, raz z drugiego, przeważnie jesion lub buczyna. W. Suzynowiczowi podobały się dźwięki cymbałów I. Atroszki, który wykonał b. cienkie struny z kabla telefonu. Kolejność budowy: rama dookoła najpierw, wyrychtuje się i potem dół się przymocowuje, a góra to na końcu. Naciąga się pare strun i szuka się tej

tonacji (kwint), gdzie ustawić podstawkę, żeby była jedna na drugiej (struna na podstawce) stała. I dopiero jak się znajdzie tonacja, to się składa do kupy i już musi grać.

Widział takie cymbały (w latach 1930.), że bez gwoździa byli zrobione, na klej i spód na czopach wzięty, ale takie były głośnie, dosyć duże były, takie były głośnie, że harmonii nie było słychać, a cymbały były słychać. Takie były zbudowane. Spód na czop wyrzynane. Najwyżej kołek drewniany wkręcany z klejem zrobiony fachowo tak, żeby nie było śruby ani gwoździa. To najgłośniej te cymbały grali.

Przechowywanie: sucha temperatura, nie za ciepło, bo pękają. Pałeczki — gołe drewno, a niektórzy nawet drucik miedziany przymocowywali do tego, żeby głośno, ale nieprzyjemny głos, dźwięk jak się drucianym uderza, ale miedzianym trochę miękciejszy głos. One nie były owijane tylko przymocowane (wzdłuż pałeczki) do drewna — wyżłobione gwoździkami, przymocowany, spłaszczony drut, przybity gwoździkiem. Ale to wyjątkowo ktoś tak wymyślił i brzęczał.

Malowanie, ozdoby: były, jak ja zrobił (pierwsze cymbały) z desek, ciężkie, a nauczył się grać, to mi brat kupił stare cymbały, były malowane górą — brązowy kolor no i tam kwiatki malowane białą farbą olejną. To wyjątkowo. Ale jak później poszedł do wuja do stolarki, miał dobre narzędzia, to zrobił sobie nowe, tylko zabrał kołki z tamtych, bo u nas tych kołków nie sprzedawano się, może nawet i byli w muzycznych sklepach, ale że nie szukał tylko zabrał kołki stamtąd, a sobie zrobił już skrzynię drugą po swojemu, dłuższa, już ze świerkowej deski, góra ze świerku.

Wymiary cymbałów w cm: Długość dłuższego boku trapezu — 94; długość krótszego boku trapezu — 83; wysokość trapezu — 31,5; grubość pułda rezonansowego — 6. Szerokość lewej końcówki z kołkami — 6. Szerokość prawej końcówki z gwoździami — 6. Lokalizacja podstawek od lewej do prawej przy dłuższym boku: odcinki 33; 40,5; 9; lokalizacja podstawek od lewej do prawej przy krótszym boku: odcinki 28,5; 34,5; 8,5. Wysokość podstawek: lewy 2,6, prawy 2; Średnica otworów rezonansowych — Ø8. Długość pałeczek, bez kółka, tylko z wycięciem na palec — 16,2, grubość — 0,7–2.

Inne wspomniane instrumenty: Bałałajka — jeden grał w majątku, 6 strun, jakoś nauczył się stroić. Kupił bałałajkę ruską. Mandolina — może w mieście, na wioskach nie było. Kontrabasy — nie było też. Bębny jednostronne, cygańskie — to ja nawet sam robił, obiczejki od przetaków co byli do siania, dziureczki się wyrobi, blaszków się nawsadza — 5–6, po dwie, trzy blaszki do kupy zawiesi się na tych drucikach. Tylko trzeba było zrobić śruby do naciągania, no to zwykłe ósemki dłuższe rozplaszczy się i do nakręcania, no nakrętki trzeba było nakręcać kluczem, bo to były kwadratowe przeważnie, nakrętki (przed wojną). A skórki baranie lub

cielęce. Włoży się do wapna, poleży w wapnie. Później łopatą się zgarnie, zgarnie, szpadlem czyści się, naciągnie się mokrą, później wysycha. Pałka drewniana (bez owijania), kulka przy ręce, żeby nie wypadła. Drugi koniec stożkowy, kulke robili w jednym końcu, u dołu dłoni. Sposób trzymania bębna — różnie: druty na krzyż, i tu gule się robi, wiąże się ze szmaty, brali za środek i tak trzymali. Dawniejsze to tutaj rzymuszek, uszko ze skóry na kciuk palca wsadził, rzymuszek przymocowany do obeczajki — to pierwszy sposób, później druty na krzyż (tak robił p. Waclaw). Obeczajka zwykle średnicy 40 cm, zrobił kilka przed wojną.

Na zachodzie zrobił jeden duży bęben na dwie skóry: Blaszanny bęben, dwa obręcze, ściągało się skóry na śrubki. Śrubki do ściągnięcia skór to sam zrobiłem, bo tu więcej narzędzi na zachodzie. Talerz też tam mosiężny od łuski pocisku z działa, wytłoczył, wyprostował, uderzało się w jeden talerz drutem, pałka drewniana bez filcu nawet, 70 cm średnicy, stał na nóżkach; to na dożynkach w Gardnie łobuzy potłuki, cholery, pobili całkiem, łobuzy pijane.

Dzieci na łąkach robili gwizdki i z olchowej kory trąby. Z olchowej gałęzi wyrżnię pasek, dookoła skręci i trąbki, trąby takie robili, jedno na drugie nachodziło — rozszerzało się. 80-90 cm długie byli; ustnika nie było Trzeba było tylko tak jak w kornecie nadrabiać ustami. Koniec gwoździakami na świeżo zepnie, bo kora miękka. Niektórzy pięknie wygrywali, wieczorem, zachód słońca, echo daleko leci, ciepło i umieli niektóre wygrywać na tych trąbkach. Przyjemnie było słuchać.

Trąby żłobione z pnia — widział. I u nas zaczęli robić też. To ze świerku lub ze sosny, sosny gruba gałąź, wydłubana ze środka, na pół rozpiłowana, sklejona. Z brzozy mieli takie okręcane, wyrabiane z tej kory brzożowej wyrżnięte i tak okręcane do kupy. Jeden miał we Wirowie taką jak stół trąbę, przywiózł stamtąd ok. 1 m 20 cm, trochę taka zakrzywiona, gałąź sosnowa, nazwa — trąba. Jak wyganiali krowy rano w pole, to pasturze wspólne, co paśli krowy, trąbili, żeby ludzie wypuszczali krowy na ulicę, zatrąbi, potrąbi z końca wsi, już każdy wie, że jest on na drodze, już każdy swoją krowę wyganiania, on zabiera i potem na pastwisko. A wieczorem to dla rozrywki. Jeden zatrąbił w jednym końcu, drugi w drugim, trzeci w trzecim, także tak się odezwał jak te górale po górach śpiewają to swoje tonacje. Grano tylko latem, w adwencie nie trąbiono, nie znano zwyczaju podlasko-mazowieckiego. Ustnik — niektóre robili normalnie z drzewa wyrżnię, poderżnię tak trochu wyskrobie, chyba wypalali, to nożem nie wydłubie, teraz by wiertłem, a tam nie było czym.

Mini-fletnie — Jak gruba słoma jest, to ze słomy wyrżnąć taki (kawatek), to nawet dwa, trzy robi się do kupy mniejszy, większy, to kilka dźwięków wydaje. Tam tonacji nie było, tylko ten dźwięk się mienia, trzy słomki od razu się bierze do ust, od razu wydaje trzygłosy, jak długie, tak trąbiły (bez otworów bocznych). Fujarki

— *U nas nie robili fujarek. Może inne wioski, nasza wioseczka małutka, kilka domów, 14 rodzin. Rogi bydłce u myśliwych, gajowych — nie widać było, myśliwi mieli trąbki specjalne, mosiężne bez klawiatury, kręcone. Straże nocne — nie było, mała wieś, na zachodzie — było, po ulicach wisały puste butle tlenowe do alarmowania. Później straż pożarną zrobili.*

Harmonie — harmoszki niemieckie Hohner — tu, a tam (na wschodzie) — polskie, nie miały widocznej nazwy firmy. *Niemieckie harmoszki ładnie zbudowane, lepszy dźwięk, ruskie mają dziki strój, twarda stal, nieprzyjemny strój. Organki ustne były na zachodzie, teraz nie ma. Katarynki zdarzały się na odpustach. Lir korbowych nie widział. Kołatek, terkotek w Wielkim Tygodniu nie pamiętał.*

7. STRÓJ, REPERTUAR, TECHNIKA GRY: *Stroje na Wileńszczyźnie: próbował grać na cymbałach J. Hołubowskiego; to samo, tylko oni mają o jeden półton więcej, mała różnica. Strojenie cymbałów: z guzikówki podawało się jedną tonację „A” i z tej tonacji trzeba było stroić wszystkie, ale później to my zdobyli inny sposób, że na każdy dźwięk harmonii stroiło się każde pasmo, bo nieraz nastroisz po swojemu, a harmonia ma fałszywy głos i nie pasuje, a gdy pod harmonie nastroisz, to zawsze wciąż pasuje, bo są głosy nastrojone w harmonii i nie schodzą się te tony, ale jak pod harmonię to zawsze pasuje. To byli guzikówki. Do nowego stroju, do akordeonu to nie umiem stroić, a jeżeli ktoś mi nastroi, to znowu ciężko mi grać, bo to już inny układ gry, według naszej guzikówki. Przeważnie wszystko ze słuchu, z nut my tam nie grali.*

Strój cymbałów: Basy [brak danych]

Tłumienie lewą ręką widział na Wileńszczyźnie, ale *to chwilowo, dla słuchu pograć, to tłumi się ręką ten dźwięk, też dla pokazu, że potrafi to zrobić, przy rozrywce takie. Popis z przykrywaniem cymbałów prześcieradłem: P. Waclaw taką rolę odegrał, grali mandoliniści, na mandolinach. Zrobił stół, zakrył, ukrył cymbały. Ja — mam czym (pokazał pałeczki), nie mam na czym, i rzucił pałeczki na stół niby ze złości. A tu też coś grał i grał tak w Starym Czarnowie — dla śmiechu.*

Repertuar nagrany: Na I turnieju w 1988 r. grał polkę, fokstrot, marsza.

W nagraniach domowych w 1989 r.: 1. Marsz (2'35"); 2. Suktinis, *taniec litewski, para do pary, drepcze się nogami (nuci), a drugie już wolne i w kółeczko (nuci) na miejscu, obraca się w jedną stronę i z powrotem* (0'58"); 3. Oberek (0'59"); 4. Walczyk (1'15"); 5. Polka wileńska o trzech zwrotkach (1'04"); 6. „Paczemu ty łysy bez włosów zostałeś”, (mówi), *kiedyś tańczyli, potem gra* (1'04"); 7. Polka szabasówka (0'55"); 8. Krakowiak (1'00"); 9. Pijmy jednym

duszkim, pijmy jednym duszkiem z kieliszeczka z jednym uszkiem, *przy stole* (mówi, potem śpiewa, następnie gra 1'05"); 10. Marsz — pierwszy marsz na dzień dobry (powtórzenie nr 1) 0'55"; 11. Polka (podobna do krakowiaka 0'28"); 12. Lawonicha (0'41"); 13. Drugi marsz na dzień dobry (0'55"); 14. Trzeci marsz na dzień dobry (0'53"); 15. Suktinis, śpiew: „Rejgzi noc, rek motec, su sałdoń spamieliec” (0'16") oraz gra (0'27"); 16. Nareczeńka, gra (0'29"); 17. Tango Rebeka (1'14").

8. UCZNIOWIE: Brak bezpośrednich kontynuatorów. Szkolił jednak młodego cymbalistę, Marcina Szpytę, któremu ojciec-stolarz zbudował cymbały, a matka-śpiewaczka przybliżyła repertuar.

BOLESŁAW BUTKIEWICZ (UR. 1908)

1. PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE: Bolesław Butkiewicz urodził się w 1908 r. we wsi Borowo, gm. Mickuny, woj. wileńskie. W latach 1946–61 mieszkał we wsi Krasin k. Pasłęka, od 1962 r. — w mieście Iłowa Żagańska, woj. dolnośląskie. *Tu i tam — rolnik*. Nagranie 22. VI 1985 w Iłowej Żagańskiej. Sygnatury taśm w Zbiorach Fonograficznych IS PAN T 5502–5504.

2. TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI: Starszy brat u-
miał grać na flecie poprzecznym. *Jak dorosłem do 16 lat, kupiłem (w 1924 r.) cymbały i chodziłem pięć razy do jednego fachowca (stolarza, kowala, cymbalisty; nazwiska nie pamięta), sam z głowy wszystko wymyśliłem, tylko on mnie nastrajał, swoje kawałki uczył, mnie chodziło tylko o strój, on mnie tak po chłopsku robił, gdzie jest sekunda, gdzie tego, gdzie jest A, B czy C, napisywał mi jeden przy strunie, dwa też to też to i tak ja pojąłem, miałem troszeczką łeb do tego. Jako dziecko grywał na fujarce, przy pasieniu krów, fujarki kupowało się na odpustach, sześć otworów na górze, jeden na spodzie.*

3. PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.: Nie pamięta pierwszego grania, w każdym razie na zabawie, *takie same instrumenty na zabawie co na weselu*. Czasem grał solo na chrzcinach z cymbałami. *Na 10-15 osób wystarczały same cymbały, ktoś sobie podpije, skacze*. W 1926 r. miał pierwszy swój instrument, *już grał zabawy, wesela, chrzciny, zapusty — ostatnia zabawa, dożynki też u gospodarza, powróstem związali gospodarza, dawaj wódkę, muzykant w pobliżu*. Praktykował początkowo z bratem na flecie i z bębniwą (jednostronny bębenek). Grywali najpierw na zabawach, w granicach powiatu. Później doszedł harmonista i skrzypek. *Zgodzili się my grać z bratem, jeden kawałek, drugi i trzeci i poszli w ruch, zaczęli nas prosić na zabawy, i co już więcej, i więcej kawałków grać, potem harmonia dotarła do nas. Daleko jeździli, nie dalej (jed-*

nak) jak powiat. Następnie grywali w większym składzie: *Cymbałki, akordion* (harmonia dwurzędowa), skrzypce, flet i bębenek, w który też łokciem bili, jak sito, drewniana buławka, innym razem osmolony palec *wwwwww, www*, jak jemu podchodziło po tej skórze. *Psia skóra, ma taki pełen głos. Blaszanki, dzwonki miał, w krążku drewnianym były naczepione blaszki, łokciem też w środek bębena, nie po brzegach, jak podpił to szło jak cholera, na wszystkie strony. Potem wymyślili duży bęben z nogą, klapka, dwie pałeczki, dwie skóry, blaszane dwa talerze u góry. Jedną (ręką) bił w te skóry, jedną w blache.* [Czy można było samemu na cymbałach grać]: *gdzieś na jakiej zabawie flet, akordion, cymbały. Czasem gość na weselu prosił, niechże ten sam zagra na cymbałach, bo myślał, że może dla fuksu takiego gram. Można grać do słuchania pojedynczo, bez kapeli; nie znał przypadku, aby dwóch cymbalistów grało w jednej kapeli.* [O innych muzykach]: *Dowgiałło (cymbalista) u mego brata na weselu grał, jego brat — skrzypce, daleko jeździli; poza nim — nie pamięta innego cymbalisty. Prawie każde wesele — musiały być cymbały w kapeli 2-3 osobowej.*

[Zarobki muzyka]: *Teraz płacą z góry, wcześniej — nie, tylko z dochodów, zależą od ilości gości, bez zadatku. Wcześniej przyszli, witali marszami, kiedy spotykamy (witamy), musi coś dać, jak wypuskali do ślubu — grali (to nic nie dawali); młodzież z kościoła, wylatuje się i gra, jak przyjeżdżają — wtedy dają. Honorowe wesele, to prosił walca, polke i płacił, przy witaniu gości, z kościoła. Jak darowanie, kombinacja dla nas, dwa talerze stoją na stole, jeden dla młodych, drugi talerz na muzykantów, dawali ile chcieli, dwa osobne talerze, kładą ubrania, ciuchy, pieniądze, a my brali takiego co troszeczkę umie gadać i on zachęcał, żeby tam i tam, gotówki nie mamy, czy my się dostaniemy, tego, siego, ludzie, pomóżcie, do naszego talerza.* [Jak się dzielono]: *wszyscy po równej części, też bębniści tyle samo, też można oszukać, jak wsunie harmoniście czy innemu w kieszeń (to ujawnia lub nie). Dziś rano wesele, to wieczorem wczoraj idziem, z samego rana goście lub w nocy pociągiem, to wita się marszami, przed wyjazdem do ślubu — zależy jak kto chciał, grali religijne więcej „Serdeczna...”, po powrocie z kościoła — marsze, miałem cztery kwiaty (otwory rezonansowe w cymbałach), podługowate dziurki, to cholera przyjdzie, wrzuci, potem dotrzeć nie można (ja nie miałem zasuwek).* [Czy sami cymbaliści śpiewali w czasie gry?]: *Mogli, różne i do tańca i piosenki, nie żądali nieznajomego kawałka, tylko to, co każdy znał.* [Popis z przykryciem strun płótnem]: *To widziałem, przyszła pewna dama, on tam grał, chustkę rzuciła, o, teraz zagraj, on nie pomylił się nic. Na weselu były konkursy: do potańczenia, kto kogo przegra lub przetańczy, na chłopie już koszula czarna a tańczy, czy muzykanty będą dłużej grać, czy przetańczy muzykanta, jak muzykant rzucił granie, to przegrał. Zawsze jednak muzykant wygrywał. Jak rzucił (taniec), to my (muzykanci) wygrani jesteśmy, i wódka...*

Łałymki pamięta, nie chodził jednak z cymbałami, *chodziłem sam (śpiewać), tylko śpiewali, jajka zarabiali, przeważnie harmonia, bo to noc, ciemno, ja by nie dał rady (nosić cymbałów)*. Inne instrumenty i narzędzia dźwiękowe: *bałatajka* tam gdzie mieszkał przed wojną, tylko jajowata skrzynka, wypukła, nie pamięta ile strun, 3-6 strun. Spotykał fujarki, rogi, ligawy. Dawniej para koni czy jeden koń miały zawieszony janczary.

Na 3. maja Koło Młodzieży w szkole organizowało przedstawienia i wyjazd do Wilna. W Wilnie *raz witano Piłsudskiego, przemówił, a potem do każdej orkiestry podszedł i rękę podał. Ja witałem na cymbałach w orkiestrze, harmonia guzikówka i bębenek*.

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: Bezpośrednio po wojnie pozostawił na Wileńszczyźnie swoje cymbały (na których grał od 1926 r.) sąsiadowi; podobnie sąsiadowi ze swoich stron rodzinnych pozostawił pierwszy powojenny instrument, gdy opuszczał Olsztyńskie (Pasłęckie) w 1961 r. W Olsztyńskim do 1961 r. *grał wesela wiejskie dla swoich z kapelą: cymbały, harmonia, bęben dwustronny; praktykował tam, gdzie mieszkał, w Krasinie i w promieniu 5 km od Pasłęka*. W Hłowej Żagańskiej już nie grał publicznie na cymbałach, aktualny w 1985 r. instrument wykonał w 1969 r. Nie umiał grać na skrzypcach lub harmonii. Wymienia rodzaje harmonii: *guzikówka najpierw, dwurzędówka, trzechrzędówka, harmonia z pedałami dopiero w Olsztyńskim*. Akordeonów przed wojną nie było, dopiero po wojnie. Na nowym instrumencie (od 1969 r.) grywał tylko dla siebie. *Jest w Hłowej akordionista, na trzechrzędówkach, klawiszach, ale nie gra z nim razem, klawiszówka, słabo gra*. Nie wystąpił na żadnym przeglądzie cymbalistów.

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: Przed wojną kapele się rozrastały: *cymbały+flet +bębenek, następnie doszła harmonia i skrzypce, a bębenek jednostronny z brzękadłami lub dzwonekami został zastąpiony przez dwustronny bęben z nożną pałką i dwoma talerzami*. Ustawienie: *ja siedział zawsze przy klawiaturze, z prawej strony harmonisty, a na flecie, to on chodził koło nas, siedział albo chodził, a ten co na bębnie też siedział na miejscu, koło harmonisty, z lewej, a skrzypista stał i stał z tej i z tej strony*.

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: Pierwszy instrument od stolarza, który grał też, ale potem został kowalem i powiedział: *nie mam czasu chodzić po grach, jak chcesz, kup — 6 zł (dniówka — 2 zł. Kilka razy przyjdiesz, strojenie pokażę*. Strun *w kupie po cztery (na jedno pasmo)*. Są cymbały *jednotenorowe i dwutenorowe (te drugie — więcej pasm strun, więcej głosów), ja na jednotenorowych, te które mam też jednotenorowe; jak harmonista to przerzuca ten sam głos*

*z grubego na cienki, ja tego już nie mogłem zrobić (bo jeden tenor) tak jak u mnie jest, tak musi być, pasuje ta melodia, ta tonacja, ale jednotenorowe (tzn. bez okta-
wowych transpozycji). Od 1926 r. miał pierwsze swoje cymbały, wykonane
nie przez siebie. Cymbały te, które ma (1985), zrobił z pomocą stolarza w
1969 r. z poniemieckich cymbałów i mebli. Poszedł do stolarza, on pomiary
potrzebował, ukosy. U jednego z mieszkańców było gruchotów niemieckich do
cholery i ja tam pojechałem, właściciel chciał dać za darmo, ale żona wzięła pie-
niądze — dajesz instrument za darmo?! — robaki już były w cymbałach, 50 czy
100 zł dałem, mnie szło o struny i rozmiar; śruby stolarz podkręcał, tylko śruby
i kołki ze starych cymbałów. Głowy muszą być z mocno twardego drzewa, bo w
kabląk struny zegną, to jest siła straszna, śruba nie popuści. Deki wykonane z
drzwi szafy poniemieckiej, podpórka w środku zwie się *duszą*, podstawki
na wierzchu — *kobyłką*. Instrument pokryty tylko lakierem bezbarwnym,
bo farba wpływa na dźwięk. W przechowywaniu wilgoć szkodzi. Czasami
(w Olsztynie) *deszcz zaleje, jak wracam, koło pieca stawiam, to głosu nie ma.*
*Rączkę sam sobie dodałem (zamocowana na środku dłuższego boku trapezu).**

Wymiary cymbałów z 1969 r. (w cm): Długość dolnego dłuższego boku
trapezu — 95,5. Długość górnego krótszego boku trapezu — 71,5. Wyso-
kość trapezu — 40,5. Grubość pudła rezonansowego — 6. Szerokość le-
wej końcówki z kołkami — 8. Szerokość prawej końcówki z gwoździami
— 8. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku:
odcinki 33; 38; 10. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy kró-
tszym boku: odcinki 23,5; 28; 7. Wysokość podstawków — 2,3–2,5. Średnica
otworów rezonansowych — Ø9. Długość pałeczek, bez kółka, z „talią”, tj.
z wycięciem na dwa palce — 17,5, grubość — 1,0–1,4.

Za Iłową (3 km) są takie same cymbały, szerokie, trochę dłuższe, cała pokrywa
wierzchnia jest garbata na palec różnica, on (ten kto zbudował, nie pamięta
nazwiska) mówił, że tak kiedyś widział i tak zrobił, garbate. Sam nie gra, tylko
pokazywał.

7. STRÓJ, TECHNIKA GRY, REPERTUAR: Strój cymbałów mógł przestroić, każdy
przerabiał pod swój gust. [Według czego strojono]: Do akordeonu, do guzikówek
dwurzędówek. Ten, który trochę uczył p. Bolesława, podpisywał jakie głosy
mają być, przy strunach, jak ich nastrajać, jaki głosy mają być. Harmonista —
podaj głos do skrzypiec, i cymbałów; nawet flet miał korek, podsuwało się, żeby
pasowało, doprowadzał.

[Jak kładziono]: na kolanach albo na stół — nic wtedy nie podkładano pod
cymbały; jako przenośny instrument — na grzbiet i krzyż pas zakłada sobie.

Słyszał o kładzeniu na becze; grafki się zbiorą przy studni, próbują, jakby w studni krzyknął, studnia dębowa to też słycać.

Cymbalista siedział od prawej strony harmonisty: cymbały musiały od melodyjnego głosu, bo od basów by nie słyszał, to jak wtedy słyszę i wiem jak jemu pasować, albo akord zrobić, jak on na grubszym głosem gra, a ja podetne i tak wszystko to zlewało się, a basy mnie przeszkadzali. Jeszcze pod pałeczki gumkę podkładałem, ja sam robiłem, to taki dźwięk głuchy, ale melodyjny, pałeczki, drewno twarde — klon; te, które używa są z akacji (twarde, bo wybije się drewno), bez gumy — dzwoni, a z gumką — nie.

[Czy sam układał melodie]: nie układałem, tylko gdzie usłyszał coś nowego, musiałem to zanotować w pamięci, na cymbały dobry słuch wystarczy, tylko strojenie ważne, potem już chwycić melodie.

Strój: 7 pasm strun basowych: d, es, f, g, a, b, c¹.

8 pasm strun z interwałem kwinty: a–e¹, b–f¹, c¹–g¹, d¹–a¹, es¹–b¹, f¹–c², g¹–d², as¹–es².

Repertuar: 1. Polka weselna ze śpiewem (*po prostemu* 3'25"); 2. Obertas (1'25"); 3. Marsz (2'20"); 4. Polka (ze zmianą rejestrów, 2'40"); 5. Polka (powt. nr 4. z filmowaniem, 3'45"); 6. Polka (powt. nr 1. z filmowaniem, 1' 35"); 7. Oberek (powt. nr 2. z filmowaniem, 2'17"); 8. Marsz (powt. 3. z filmowaniem, 1'45") 9. Polka (powt. nr 1. z filmowaniem, 6'07" — muzyk nie obeznany z estradą gra dłużej!); 10. Walc (melodia podobna do marsza nr 3., 2'00"). 11. Walc (melodia piosenki „Kochałam chłopaka, utopił się w studni, 1'30"); 12. Walc (melodia „W zielonym gaju ptaszki śpiewają”, 1'35"); 13. Melodia pieśni rosyjskiej „Wot i pała nocz' tumannaja na takowo małajca”, *ruski kawalek* (2'20"); 14. Walc „Widziałam raz brzoźkę, wiatr silny ją wiał” — słowa pieśni czyta żona p. Bolesława, Weronika Butkiewicz, ur. 1909 Borowo, gra p. Bolesław (2'50"); 15. Walc „Wieczor, wieczorejec, kołyszetsia trawa, moj miłyj nie prichodit, pojdu k niemu sama” czyta żona p. Bolesława, gra na cymbałach p. Bolesław (1'00"); 16. „Oj zaczem twoja liczeńka zbledła” śpiewa Weronika Butkiewicz, 5 zwrotek, *ciekawą piosneczka*; 17. „Siadaj Marysiu, siadaj kochana” śpiewa żona Weronika, 2 zwrotki; 18. „Stoi w polu grusza” 3 zwrotki śpiewają w dwugłosie mąż i żona; 19. „W odnym prakrasnym miest'e, nad beriegam rieki” (o rybakach) śpiewa p. Bolesław, 5 zwrotek.

8. UCZNIOWIE: Nikt po nim w Pasłęckim nie przejął muzykowania na cymbałach, które tam, w Krasinie, pozostawił. *Nie ma chętnego ni w cholere tu też.*

[Jak by nauczył]: 1. *nastroić*, 2. *co jemu tam wygodniej, co w głowie ma, co zaraz może, czy wychodzi mu melodia, potem nabiera wprawy i już może gęsto zagrać, z rok (nauki) wystarczy*. Małych cymbałów dla dzieci nie widział.

JÓZEF KRUPSKI (1917–1992)

1. PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE: Józef Krupski urodził się w 1917 r. w Wilnie, od 1946 r. zamieszkał w Kętrzynie, ul. Powstańców Warszawy nr 9. Zmarł w 1992 r. Przed wojną przebywał u dziadków we wsi Hresciony, pow. Rudomino, 16 km od Wilna lub u rodziców w Wilnie przy ul. Żwirki i Wigury. Już przed wojną praktykował jako krawiec, pracując w Wilnie na ul. Piłsudskiego. Po kampanii wrześniowej, w której jako żołnierz WP wziął udział, przebywał w latach 1939–42 w Wilnie, ożenił się w 1940 r. z Janiną Sokołowską. Schwytany w czasie łapanki w Wilnie w maju 1942, został wysłany 30 V 1942 na przymusowe roboty do Niemiec. Miał wracać z Niemiec w 1945 r. do Wilna, zatrzymał się w Białymstoku i spotkał rodzinę, która właśnie musiała już opuścić Wilno. W chwili wywiadu (1986) nie odwiedził Wilna, gdyż kuzyni, którzy zapraszali p. Józefa, byli według obowiązujących w latach 1970. przepisów zbyt odległymi krewnymi, by otrzymać paszport. Państwo Krupscy dochowali się sześciorga dzieci — 4. synów i 2. córki.

Nagranie przeprowadziłem w Kętrzynie 14. XI 1986. Sygnatury w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN: T 5620–5622.

2. TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI: W rodzinie wuj, Stanisław Marcinkiewicz grywał na cymbałach (w kapeli) na weselach i zabawach, mieszkał 16 km za Wilnem, we wsi Hresciony, pow. Rudomino. *Wujek nie dawał grać, bo struny rozstrajałem, kłopotu dużo, wyżej (na szafie) chował, ale (gdy mieszkałem) u babci, wujek do miasta, to ja panem byłem, wtedy brałem ostrożnie cymbały i grałem, wuj jak pojechał, to na cały dzień, przyjechał wieczorem, później zobaczył, że coś wychodzi u mnie, to zaczął troszeczkę poduczać*. Po roku nauki, gdy miał 12 lat grał już na zabawach.

3. PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.: Jako uczeń krawiecki grywał w Wilnie m.in. na imieninach majstra, *gdy się majster (krawiecki) dowiedział, że hoho, gram na cymbałach, to — mówi — przynieś, masz na dorożce i przywieź; pograłem, jako uczeń, na imieniny, w dzień nie graliśmy, trzeba pracować, ale po pracy — jak się cieszył z tego grania; majstrowej imieniny też graliśmy, inny (uczeń) na banżolce, ten pomagał na banżolce, inny kumpel na gitarze; dla majstra swego tak graliśmy, ale się cieszył. Grałem od 12 lat (12. roku życia), prosili*

mnie grać, wuj chorował, zanieśli bracia cymbały, usiadłem i grałem. Przed wojną radia nie było (wszędzie), tylko cymbały, harmoszka, skrzypce, klarnet — to były najlepsze instrumenty, bęben zamiast perkusji, dobrze wychodziło, teraz poszło na bok. Miał też w Wilnie znajomego muzyka, pamięta tylko jego imię — Teofil, pierwsza klasa, harmonista, tak graliśmy że we dwóch, on sam jeden grał za dwóch, miał też trąbkę, tylko językiem to robił, wesela, zabawy, wszędzie nas proszono; z trąbką szybko się męczył, mógł tylko zademonstrować, jeden kawał, dwa przegrać i chował z powrotem. (Jednak) na wsi, jak trąbkę schował, to podpici mówili, żeby z trąbką grał, musiał grać, ale co grał to grał. 18 lat miałem (1935) jak zacząłem z nim grać, jak poszedłem do wojska, po wojnie już go nie spotkałem, gdzie się podział, nie wiem, zaginął. W latach 1930. grywał już na weselach i zabawach; przeważnie to było proszone, jak ktoś znał, jak nie, to komuś powiedział, że tam i tam muzykanci grają nieźle. Teofil, harmonista i trębacz, był starszym facetem, to on załatwiał, on mnie brał do pomocy. Pierwszy instrument, na którym p. Józef grał, był własnością wuja. Wuj nie chciał już grać, gdyż chorował (zmarł po wojnie). Cymbały te wykonał prawdopodobnie Piotr Żabiłowicz, z miejscowości Żaściuny, który wykonał wiele cymbałów i był, zdaniem p. Józefa, najlepszym specjalistą w tej dziedzinie. Również w Wilnie byli stolarze, którzy mogli wykonać cymbały. Sam nie zbudował instrumentu przed wojną. Powiozłem cymbały do Wilna, z tym muzykantem (harmonistą) grałem. We dwóch z Teofilem obegrał z 50 wesel, przeważnie poza miastem do 20 km wokół Wilna, a dwa w samym Wilnie; żałował, że nie mogli dobrać sobie skrzypka. P. Józef grywał ponadto na harmonii dwurzędowej, a później na akordeonie.

[Kolejność wesela]: *Wesele było trzy dni, ale mogło być dłużej — u młodej trzy dni, potem młody bierze na trzy dni, mogło być cały tydzień, teraz sobota, niedziela i koniec. Dawniej zaczynało się wesele we wtorek do niedzieli na ogół. Jak na wsi, to u młodej trzy dni, brał żonę 20-30 km od siebie, to u młodej 3 dni, później do młodego się jechało i u młodego jeszcze dwa dni, to pięć dni wesele. Muzycy grali z przerwami; jak tańczyli, to trzeba było grać, jak nie tańczyli, to można było odpocząć, zjeść, wypić. Tańczyli przeważnie wieczorem, trzeba było grać, młodzież przychodziła. W środę darowanie przy śniadaniu, w czasie śniadania darowanie, talerz dla muzykantów, muzykant musiał dać tej gospozi z chochlą, pół na pół na muzykantów i młodej, prezenty, darowanie, talerz szedł pomalutku, szli muzykanci to i talerz przesuwiał się, to dla muzykantów, bo tylko to był zarobek dla muzykantów.*

[Jak zamawiano i opłacano muzykę na weselu]: *Teraz płaci młody, a kiedyś to ile się zebralo, młody nie odpowiadał za to. Przychodzili młodzi, to się marsza grało, płacili, jeden rzucił złotówkę, drugi dwa, trzeci 50 gr (za marsze). Później,*

jutro po śniadaniu stawiali talerz, zbierali do talerza, wszyscy rzucali, świadkowie, swat, družbanci i reszta wesela, rzucali na talerz, a gosposia z wałkiem przychodziła, i tej gosposi też dali i zarobiło się pieniążków na dobrym weselu, jak dużo gości to lepiej. Każdy muzyk zarabiał po ok. 10–15 zł na weselu ze znaczną liczbą gości. [Traktowanie muzyków]: muzykant do stołu razem nie szedł, ale muzykantom zostawiano pół literka, na gorąco kiełbaskę, poszli do drugiego pokoju, posilić się im zostawiało się, zagrychę, kiełbaskę, na harmoszcze, trąbce, pół literka opróżniliśmy, zagryźliśmy i poszli grać. [Jak muzycy dzielili się zarobkiem]: Harmoniście dawali ludzie, czy równo (dzielił między muzyków) — jak się udało, harmonista dzielił, a nie musiał wszystkiego pokazać, co zarobił w tych trzech dniach. [Jak zamawiano i opłacano muzykę na zabawę]: zabawy — ktoś urządza zabawę u siebie z przyjęciem, lemoniadką, robi przyjemność, sprasza, młodzież się zbierała, muzykantów załatwiała się, kilka złotych, zabawa, jedna nocka od wieczora do świtu.

[Kolejność grania]: zaczęli grać od walca, tango, polka, oberek, od walca zaczęli, jeden, drugi facet podchodzi i prosi — fokstrota, albo polkę prosi zagrać, na życzenie, na słowne zamówienie (nie zamawiano przez śpiewanie, jak w Polsce środkowej, muzycy nie śpiewali, tancerze raczej nie śpiewali, przeważnie tylko proszono), o, proszę zagrać Panna Anna (fokstrot), cymbaliści nie śpiewali w tych stronach co ja, w samym Wilnie tylko grali.

Graliśmy u Żydów też, Żyd z okolicy Wilna zapraszał, robił u siebie zabawę, niedaleko przed wojną, po 5 zł zarobiliśmy. To było zimą, na saniach elegancko jechaliśmy. Graliśmy tak samo, te same kawałki, na okrągło, w kółko.

[Języki]: *w Wilnie i blisko Wilna to czysto po polsku, dalej, 20 km za Wilnem to już po białorusku, ale jak facet troszeczkę lepiej chciał się koło panny zakręcić, to nie chciał po białorusku, to po polsku mówił, jakoś wstydził się tego języka, ale między sobą to po białorusku. [Instrumenty a środowisko]: Cymbały i harmonia to więcej u chłopów. U bardziej ambitnych — strunna muzyka. Skrzypce były w modzie, musiały być wszędzie, chciał coś lepszego, grać razem ze skrzypcami (nie udało się). Saksofonu przed wojną nie było, w kapeli był klarnet fabryczny Koriny. P. Józef zaczynał na dwurzędówce, przed wojna mało akordeonów, były pedałowki trzyczędówki raczej nie w Wilnie robione, lecz sprowadzane z Warszawy. [Jak kładziono instrument, przenośność, ustawienie kapeli]: słyszał, że na beczce, że lepszy dźwięk na beczce, jednak on na kolanach, tylko na kolana, najwygodniej.*

Na weselu trzeba było grać przy stole, to na szyi pas, do każdego trzeba podchodzić, na dzień dobry dla każdego, rzucał honorowo, a tak przeważnie na siedząco. Ustawienie kapeli: Cymbalista z prawej strony harmonisty (by słyszeć melodię), później klarnet obok cymbalisty, bębenek koło harmonii.

Instrument od wuja pozostał w Wilnie, *bo jak poszedłem do wojska, to na front.*

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: *Ja długo nie grał. Po wojnie, w Kętrzynie, nie grał, nie miałem instrumentu. W Bartoszycach mieszka (Edward) Makasewicz, jeździł do niego z 10 lat temu (1976), ma też takie cymbały, nie mogłem zagrać na jego cymbałach, a chciałem coś zademonstrować, co było przyczyną, że zrobiłem własne. Ożywiły się te cymbały, zaczęli się w Olsztynie. Pani Bromkowa zachęcała, widział w telewizji, że grali, że ktoś jeszcze docenia ten instrument. I dlatego zacząłem ich robić. Cymbały, na których aktualnie (1986) gra, wykonał w 1982 r. 60–70 lat deska miała (z kufra po babci), gram imieniny, w domu, relaks, dobry humor, trochę młodszymi się zrobię. Występów w Kętrzynie nie było; portierowi (domu kultury w Kętrzynie) mówię — słuchaj Stasiu, jak tego to pani dyrektor powiedz, że dla seniorów pogram trochę, dla seniorów kiedy wieczorkiem. Dobrze, dobrze — (odpowiada) — i no i tam czekam, czekam, nie będę się napraszał. Pierwszy wystąpił w Węgorzewie w 1985 r. na VIII Suwalskim Jarmarku Folkloru, grał wówczas marsza, 2 polki i walca. Odtąd regularnie występował w Węgorzewie, Lidzbarku Warmińskim (Zajazd Cymbalistów) i turnieju Instrumentalistów w Gryfinie (od 1988 r.)*

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: *Przed wojną na zabawach i wesełach w Wilnie i okolicach skład pełny obejmował: skrzypce, cymbały, harmonię, klarnet, bębenek jednostronny — na jedną skórkę, dokoła blaszki, jak cygański. Mniejszy skład zawierał harmonię i cymbały albo skrzypce i cymbały. Widział raz na weselu podwójną obsadę cymbałów, obok harmonii dwurzędowej klarnetu i skrzypiec. Po 1945 r. występował tylko solowo.*

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: *Wykonał po latach tylko jeden instrument w Kętrzynie, w 1982 r. Ja mniej więcej według tamtych (przedwojennych), nie wiedziałem jak dusza ma być w środku, zrobił te cymbały cztery lata temu z deski starej, 60–70 lat deska, stary kufer po babce; jodła spód i wierzch, boki — sosna; końcówki z twardego drzewa z buku, dąb, dąb trudny w robocie, w każdym razie twarde liściaste drzewa na końcówki. Podstawki skombinowałem sam (ze świerku). Konsultował budowę tylko ze Szczepanem Ozdobą, ale bez powodzenia, gdyż on robi malutkie, króciutkie, głuchy dźwięk, u mnie trochę dłuższe. Końcówki zrobili stolarze, dałem wzór, to zrobili, później deska tutaj, deska gruba, trzeba było ściąć, bo to było trzy centymetry, wierzch i spód z deski, kółka inne — widziałem w Wilnie takie wzory, tylko mniejsze. Cymbały każdy starał się robić elegancko. Próbował kontaktować się z Władysławem Chochołkiem z Czeluśnicy na Podkarpaciu, pytał jaka ma być grubość deki wierzchniej, jaka wysokość boków, nie dostał porady, nie dostał odpowiedzi na list. Podstawki i kółka oraz belka środkowa (belisko) wykonał ze*

świerku z gęstym słojem. Kolejność budowy: *najpierw końcówki, deskę naszykować, spód, wierzch, boki, wszystko klejone, jaskółczy ogon (na trzy cm) sam zrobił*. Potem szykuje się kołki (gwoździe) do naciągu strun. Do Giżycka po struny jeździł, *pan Kuncewicz, wieczny pokój, pokazał wzór, on po cztery, ja po pięć (strun na pasmo), sprawdziłem odległość od gwoździ po pierwszy podstawek i wiedziałem, że w środku trzeba podstawkę zrobić, podpórki — zwykła belka w środku, po bokach trzyma się, 2,5 cm wchodzi w bok, 1 cm luzu, ona wisi 1 cm nad dnem, nie opiera się o spód, ale nie ma żadnych otworów wyciętych*. Belka środkowa, na trzy cm szeroka, jest szersza od podstawka (na dece wierzchniej). Kołki sześciokątne zamówił w fabryce maszyn, brat dyrektora grał na cymbałach, dostał zgodę, bo dyrektor mówił — „trzeba popierać muzykę ludową”; dano tokarzom pręty do obróbki, bez gwintów, tylko dziurki na koniec struny, dostał na to kilka metrów prętu. Instrument na ostatek został pokryty bejcą z wodą i następnie lakierem bezbarwnym. Pałeczki z jesionu okryte gumą od wkraplacza.

Wymiary: Długość dolnego dłuższego boku trapezu — 101. Długość górnego krótszego boku trapezu — 89. Wysokość trapezu — 40,5. Grubość pudła rezonansowego — 7,5. Szerokość lewej końcówki z kołkami — 7,8. Szerokość prawej końcówki z gwoździami — 8. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku: odcinki 33,7; 40; 10; lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy krótszym boku: odcinki 29; 34,5; 10. Wys. podstawków — 2,2; grubość miedzianego drutu przy kołkach — 0,8. Średnica otworów rezonansowych — $\varnothing 17,7$. Długość pałeczek, bez kółka, tylko z wycięciem na palec — 17,8, grubość — 0,2–1,2.

Pałeczki, gdy do Węgorzewa, to grał prosto z drzewa wycięte (z twardego, jesionu), a w mieszkaniu gumą nasadzone o wiele przyjemniejsze, delikatniejszy dźwięk, coś jak fortepian; tylko (Antoni) Ciukszo z Korszy owija.

[Przechowywanie]: *Cymbały trzeba przechowywać nie w wilgoci i nie w suchym, zawiozłem do Giżycka, przy kaloryferach postawili i mi pękli, postawiłem na piec, to mi spód trzasnął w nocy, trochę podniszczyłem przez to, najlepiej normalna, średnia temperatura. Cymbałków strunowych dla dzieci, ani podręczników do budowy cymbałów nie widział.*

7. STRÓJ, REPERTUAR, TECHNIKA GRY: W Wilnie spotykał przeważnie jednokowy strój cymbałów. Strój cymbałów 17-pasmowych wykonanych w 1982 roku:

8 strun basowych: H, c, des, es, f, fis, e, d.

9 strun z interwałem kwinty: $f-c^1$, $fis-cis^1$, $g-d^1$, $a-e^1$, $b-f^1$, c^1-g^1 , d^1-a^1 , es^1-b^1 , f^1-c^2 .

Pod harmonię skrzypce i cymbały stroiło się. Dla mnie to od „la”, od tej struny następne biorę, potem basy pod tę strunę ciągnę. Ozdoba ma gwizdek, on ciągnie ze słuchu. Ciągnąć nie za nisko, nie za wysoko, żeby struny nie pękły. Sztuczki z przykrywaniem strun płótnem nie widział. Stosował tłumienie lewą ręką na występach publicznych, ja tak próbowałem tylko, bo widział w telewizji tak na cymbałach grał, ja spróbowałem, nie wiem kto to grał, ale tak próbował, myślę sobie, że i ja tak próbuję. Nazwa na utwór — kawał.

Repertuar opanowywany tylko słuchowo, trochę on (Teofil), trochę ja. Słuchowo, nie widział żeby na cymbałach z nut grali. Józef Krupski stosuje bogate zdobnictwo, gra lekko, swobodnie, mimo bardzo długiej przerwy w graniu. Nagrano: 1. Polka (gra trochę przytłumiona, 1'55"); 2. Polka (płynnie przechodzi w drugą melodię polki, 1'00"); 3. Walc (0'45"); 4. Marsz (z lekkim przytupywaniem, 1'20"); 5. Lawonicha (0'45"); 6. Polka szabasówka (1'45"); 7. Walc niebieski (1'25"); 8. Walc „Dziewcze, ty spełń me sny” (1'20"). Z dwóch tonów będę grał, z grubszego i z cieńszego: 9. Polka „I tu taki i ja taki, pójdziem z tobą łowić raki, ty poświęcisz, ja połowię, będą raki po połowi” (1'42"); 10. Oberek (z tupaniem lekkim, 1'40"); 11. Krakowiak (1'58"); 12. Suktinis (1'13").

8. UCZNIOWIE: Andrzej Zajko, wnuk ur. 1978 (zmarł tragicznie w 1996 r.).

[Jakie zdolności trzeba mieć]: troszeczkę pojęcia mieć, słuch; wnuczka uczył 7 letniego (od 1985) w Giżycku, pokazałem mu grę, jak ta polka wygląda, czy walc, pojęcie miał, kilka razy tylko przegrać, jak nie wychodziło zaraz łezki z oczu leciały.

Wnuk Piotr Krupski zrekonstruował cymbały dziadka (po 1992 r. uległy zniszczeniu), praktykuje z upodobaniem grę na tym instrumencie, także publicznie.

SUMMARY

The article discusses a significance of individual experiences of traditional musicians for study of ethnomusicology. The folk instrumentalists are well aware of their musical workshop and are used to answer different expectations from outside. If they have played on borderlands and experienced migrations, their individual reports become needed for a proper culture interpretation. Personal perspective is determined by culture changes and diminishing group of traditional musicians available. The significance of individual interviews

is connected not only with musical but also language changes. Namely, the verbal behaviors of traditional musicians are unique, because of variety of dialects, rich vocabulary and often synthetic, colorful ways of talking.

I have chosen biographies of dulcimer players, because this group of musicians was active in the ethnically mixed territory; their instrument had many functions as solo or band instrument and was used within different social circles in towns and on the country. The union of musician and instrument builder is also specific for dulcimer players as most of them have constructed their own instrument.

The musicians in question remembered well Jewish music making and playing for them during the interwar period. Because of the socio-economic stratification of Jewish communities, there were also Jewish musicians who played the same instruments as Polish peasants did, e.g. fiddle and drum. The Polish bands played not only for Polish, but also for Jewish weddings in small towns. The playing for Jews differed in that musicians performed modernized repertoire, the then up to date foxtrots, tango, slowfox and so on. The Polish set of instruments in the 1920s and 1930s: violin, clarinet, dulcimer and bass (bigger than Vc, smaller than Cb) was similar to Jewish bands in the 19th century. Besides, the history of the dulcimer illustrates an exchange of users. Jewish and Gypsy musicians resigned dulcimers during the 19th century, taking over instruments with a clear sound, whereas Polish, Belorussian and Ukrainians peasants adopted quickly the dulcimer full of sound resonance, because of its multifunctional profile, the alternative properties – melodic, harmonic, rhythmic, dynamic ones. The great concert by Jewish virtuoso Jankiel, closing the famous Polish national poem „Pan Tadeusz” (1832) by Adam Mickiewicz was already a farewell dulcimer solo concert in hands of Jewish musicians.

The particular biography of dulcimer players has been organized in eight points: 1. Personal data; 2. Beginning of musical interests and family traditions; 3. Musical practice before the WWII; 4. Musical practice after the WWII; 5. Sets of instruments within which the musician played the dulcimer; 6. The instruments produced by him; 7. Tuning, repertoire and performance practice; 8. Pupils. This order as tested has enabled a comparative survey.

JAZZ — TERRA INCOGNITA POLSKIEJ MUZYKOLOGII

Rafał Ciesielski

ZIELONA GÓRA, INSTYTUT MUZYKI UZ

W polu badawczym polskiej muzykologii tematyka jazzowa (odnosząca zwłaszcza do najbardziej pożądanego tu, polskiej twórczości jazzowej) zajmuje obszar węższy niż margines, co zdaje się nieco dziwić wobec obserwowanej rzeczywistości funkcjonowania polskiego jazzu: istnienia sprawnego artystycznie i licznego środowiska jazzowego, znaczących dokonań polskiego jazzu i jego pozycji w wymiarze międzynarodowym, istnienia rozwiniętego życia koncertowego (festiwalowego) i bogatego rynku fonograficznego, istnienia prężnej edukacji jazzowej (na poziomie średnim i wyższym) itd. Z drugiej strony brak szerszego zainteresowania jazzem ze strony polskiej muzykologii stoi także w sprzeczności z faktem — jak się wydaje — badawczej atrakcyjności muzyki jazzowej, która jako muzyka artystyczna może być w pełni satysfakcjonującym dla muzykologa przedmiotem badań.

Stan ten nie dotyczy jedynie sytuacji współczesnej. Zdaje się on być trwałą cechą badawczych orientacji polskiej muzykologii, pozwalając stwierdzić nie tyle brak tradycji badania jazzu, ile istnienie tradycji jego niebadania. Zarazem nie można twierdzić, iżby muzykolodzy w swych naukowych poczynaniach programowo ignorowali obszar jazzu. Przeciwnie — w wypowiedziach wielu autorów znaleźć można sugestie, zachęty i postulaty podjęcia badania tej twórczości. Trwałość tych wypowiedzi pokazuje jednak, iż od planów do realnych działań droga była (i wciąż jest) daleka. W roku 1932 pisał Julian Pulikowski, iż

Muzyka amerykańskich murzynów przedstawia się nie tylko w muzykologii, ale i ogólnej historii kultury jako jedno z najbardziej interesujących, a zarazem najbardziej zakłóconych zjawisk¹.

To, co w roku 1932 miało charakter ogólnej zachęty badawczej, po niemal ćwierćwieczu nabierało już wymowy zaniechania. Twierdził Lech Terpiłowski:

Niepokoi mnie natomiast inny zgoła objaw: w dalszym ciągu za mały jest udział w rozwijaniu kultury jazzowej możnych tego świata muzycznego — krytyków, kompozytorów, muzykologów².

Zataczając wielkie koło, wraca po latach ton postulatyczny. Michał Bristiger, pisząc o dziedzinach, które nie znalazły (lub znalazły słabe) zainteresowanie ze strony muzykologii sugeruje:

rozwinięcie zainteresowań dla kultur muzycznych afro-azjatyckich i amerykańskich mogłoby się okazać nader cenne i z kulturowego punktu widzenia, i w bezpośredni sposób, a mianowicie dla teorii muzyki i nowych praktyk kompozytorskich³.

Uwzględnienie w badaniach muzykologicznych kultur afrykańskich, azjatyckich oraz muzyki amerykańskiej przyniosło z czasem znaczące rezultaty. W odniesieniu do ostatniego obszaru zakres tych badań nie objął jednak muzyki jazzowej, która nadal pozostawała poza horyzontem badawczym polskiej muzykologii.

Zbyt mały — jak dotąd — dorobek polskiej muzykologii w zakresie badania jazzu nie pozwala na dokonywanie jakichkolwiek charakterystyk bądź podsumowań. Pojedyncze prace odwołują się do różnych podstaw metodologicznych, były i są nadal rezultatami indywidualnych zainteresowań ich autorów, w żadnym też razie nie układają się w systematyczny plan badawczy. Brak szerszego podejmowania problematyki jazzowej w szczególności odbija się zarazem na charakterze odnośnych publikacji. Przykładem niech będzie tu stricte muzykologiczna praca Romana Kowala *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962–1975. Funkcja, typologia, systematyka* (Kraków 1999) — dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem prof. Mieczysława Tomaszewskiego.

¹ JULIAN PULIKOWSKI, *Newman I. White, American Negro Folk-Songs, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press 1928 (rec.)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932/14–15, s. 622.

² LECH TERPIŁOWSKI, *W poszukiwaniu prawdy*, „Po prostu” 1956/35.

³ MICHAŁ BRISTIGER, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w latach 1957–1963*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 149.

Wobec braku tradycji badawczej i możliwości odwoływania się do ustaleń zawartych w innych pracach, autor niejako zobligowany został do znacznego poszerzenia zakresu publikacji. Oznaczało to uwzględnienie szeregu zagadnień stanowiących w odniesieniu do tematu pracy nie tylko szeroki kontekst, ale niekiedy z perspektywy owego tematu zbędnych. W praktyce praca, której przedmiotem jest notacja w partyturach jazzowych, przywołuje rozważania i ustalenia kulturowe, historyczne, biograficzne czy ontologiczne, tym samym w syntetycznej formule oddając stan badań nad polskim jazzem. Znajdujemy tu zatem charakterystykę jazzu jako fenomenu kulturowego, rys historyczny polskiego jazzu, szeroko omówione zagadnienie ontologii i istoty dzieła muzyki jazzowej, krótkie biografie twórców analizowanych partytur. Autor — wychodząc ze słusznych przesłanek — stara się w pewnym sensie nadrobić czy uzupełnić braki w dotychczasowej refleksji badawczej. W rezultacie mamy do czynienia z rodzajem specyficznego kompendium podstawowej wiedzy o jazzie (Przypomina to prace etnomuzykologiczne, w których opisując odległe, a przez to zupełnie nieznaną kulturę, podaje się o nich podstawowe informacje. Tyle, że polski jazz trudno byłoby zaliczyć do takiej kategorii). Szczególną cechą pracy jest ponadto fakt, iż dotyczy ona przedmiotu - partytury jazzowej (notacji jazzu), który zarówno z perspektywy jazzu, jak i muzykologii ma swoisty status: jako odnoszący się do jazzu jest mało „uchwytny” z perspektywy muzykologii, jako odnoszący się do problematyki zapisu — jest „nietypowy” dla jazzu.

Podobnie, jak sama twórczość jazzowa w jej rozmaitych perspektywach: stylistycznej, historycznej, estetycznej itd., również komentowanie jazzu dane w refleksji krytyki nie doczekało się dotąd ujęcia badawczego. Jedynie ogólny wgląd w stan krytyki jazzowej mogą dawać wybory recenzji opublikowane w formie zwartej⁴. Nie zastąpią one jednak wnikliwych analiz, śledzenia uwarunkowań postaw i rozstrzygnięć aksjologicznych formułowanych wobec jazzu na przestrzeni dziesięcioleci. Rezultaty powyższego rekonesansu z jednej strony kierują ku rozważeniu przyczyn odnośnego stanu rzeczy, z drugiej — ku rozpatrzeniu warunków, które mogłyby wpłynąć na owego stanu rzeczy zmianę.

Zestaw przyczyn jest złożony. Nie było i nie jest tak, iż funkcjonowanie jazzu w polskiej kulturze całkowicie pozbawione zostało komentarzy i werbalizacji doświadczeń wynikających z obcowania z tą muzyką tak

⁴ Por. *Polskie ścieżki do jazzu*, wybór tekstów K. Brodacki, Kraków 1980 (jak pisał K. Brodacki, jest to „pierwsza próba przedstawienia historii polskiego jazzu w latach 1945–1960 za pośrednictwem publikacji prasowych”, s. 3), *Z polskiej krytyki jazzowej. Eseje, dyskusje, reportaże, recenzje, felietony, wywiady 1956–1976*, red. W. Panek, Kraków 1978.

w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Przestrzeń tę wypełniały specjalistyczne periodyki („Jazz”, „Jazz Forum”) oraz liczne wypowiedzi w dziennikach i prasie społeczno-kulturalnej. Zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ukazało się wiele publikacji popularnych na temat jazzu, m.in. R. Waschko, J. Radlińskiego, W. Panka, J. Balceraka, M. Świącickiego, J. Poprawy, A. Józwiaka, K. Mętraka czy L. Tyrmanda. Z czasem pojawiły się poważniejsze prace o charakterze popularnonaukowym (m.in. A. Schmidta, *Historia jazzu*, t.1–3; J. Niedzieli, *Historia jazzu — 100 wykładów*, K. Brodackiego, *Historia jazzu w Polsce*). Tematyka jazzowa była zatem obecna w przestrzeni publicznej, choć obecność ta nie była rezultatem aktywności środowiska muzykologicznego. Pisaniem o jazzie zajmowali się najczęściej jego pasjonaci (i często zarazem wybitni znawcy), animatorzy oraz sami muzycy jazzowi. Znaczna aktywność tego środowiska zabezpieczała w sporym zakresie funkcję komentowania jazzu w przestrzeni publicznej. Sytuacja ta mogła powodować swego rodzaju zwolnienie środowiska muzykologicznego z powinności podjęcia tej tematyki, zaś wobec licznych publikacji popularnych brak wydawnictw pisanych z pozycji naukowego oglądu jazzu nie wydawał się zbyt dotkliwy.

Znacznie poważniejsze przyczyny wynikały z uwarunkowań metodologicznych, przywiązania do tradycyjnego paradygmatu muzykologii i tradycyjnych procedur badawczych. W ich centrum lokowała się partytura jako punkt odniesienia wszelkich czynności analitycznych, przedmiot o określonym statusie ontologicznym, poddający się określonym i skutecznym metodom badawczym, pozwalający wpisywać się w teorie naukowe, dający się charakteryzować przy pomocy względnie precyzyjnego języka opisu itd. Muzyka jazzowa w praktyce nie pozwalała wpisywać się w ten system.

Świadomość tego faktu ujawniał Roman Kowal przywołując dwie opinie: Ch. Nanry („Jazz jako muzyka oparta na tradycji oralnej uważana jest przez niektórych za bardziej prymitywną od muzyki opartej na sformalizowanej, zapisanej kompozycji”) i R. Ferrisa, twierdzącego, iż „czarna kultura” jako całość jest w wysokim stopniu nakierowana na ekspresję oralną.

Tymczasem — pisał Kowal — tradycyjna muzykologia i teoria muzyki odznaczają się literacką, bazującą na piśmiennym przekazie bazą analityczną, zaś ich badania poznawcze koncentrują się na muzyce zapisywanej *a priori*. W ten sposób jazz, choć jako muzyka wykazuje wiele zewnętrznych analogii do muzyki kręgu europejskiego

[...], poprzez swe związki z inną tradycją pozostawał dotychczas na uboczu zainteresowań naukowców⁵.

Oralna natura jazzu (i wynikające stąd niekiedy jego niższe wartościowanie) oraz istota jazzu oparta na szerokiej palecie środków wyrazowych⁶ stanowiły czynniki w znacznej mierze utrudniające lub wręcz uniemożliwiające zastosowanie wobec jazzu tradycyjnych metod, a zarazem odpowiedzialne jego badanie.

Wśród kolejnych przyczyn wskazać można inne priorytety badawcze polskiej muzykologii: muzykę polską (zwłaszcza dawną), rozwijanie metod analitycznych, polską kulturę muzyczną, historię i estetykę muzyki europejskiej, polską muzykę współczesną, badania muzyki ludowej itd. Te obszary jako przedmiot badań akcentowano też w ramach studiów muzykologicznych. Brak było kursowych zajęć z historii i teorii jazzu, a zatem i „sugestii dydaktycznych” do podejmowania tematyki jazzowej w pracach seminaryjnych czy magisterskich. Zagadnienia dotyczące jazzu (improwizacja, aranżacja, harmonia jazzowa itd.) znajdowały się poza obszarem zainteresowania historii i teorii muzyki oraz dydaktyki muzykologicznej. Ponadto trudno dostępne były amerykańskie prace analityczne, historyczne czy metodologiczne odnoszące się do badania jazzu. Marginalna był obecność jazzu w polskim systemie specjalistycznego kształcenia muzycznego oraz w powszechnej edukacji muzycznej. Splot wielu czynników tworzył zatem układ, w którym nikła była ogólna, społeczna świadomość obecności i roli jazzu w kulturze. W ten układ wpisany był też obszar badań muzykologicznych.

W wielu zakresach sytuacja uległa i ulega zmianom, choć jest to proces powolny. Warunki, które przyniosłyby zasadnicze zmiany to włączenie jazzu do programów studiów muzykologicznych, co z czasem pozwoliłoby uwzględnić go w programach badawczych. Z drugiej strony istotna pozostaje obecność jazzu w rozmaitych obszarach kultury muzycznej: w edukacji powszechnej, w muzycznej edukacji artystycznej, na kierunkach muzyczno-pedagogicznych i artystycznych, w publicystyce i krytyce muzycznej, w działaniach popularyzatorskich, w promowaniu przedsięwzięć jazzowych itd. — w sferze budowania swoistego pro-jazzowego klimatu, który — w wymienionych obszarach — stanowiłby rodzaj mentalnego zaplecza dla postrzegania i traktowania jazzu jako istotnego, wartościowego

⁵ ROMAN KOWAL, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962–1975. Funkcja, typologia, systematyka*, Kraków 1999, s. 142.

⁶ Jak pisał R. Kowal, „utwór jazzowy wykazuje się wyjątkowo wysokim wskaźnikiem elementów konstytutywnych wymykających się racjonalizacji” *Jw.*, s. 48.

i w pełni artystycznego składnika współczesnej kultury muzycznej. Być może niezbędna jest tu także zmiana stosunku muzykologii do współczesnej rzeczywistości muzycznej, zwłaszcza dostrzeżenie w niej jazzu jako muzyki wyrafinowanej i mogącej dać pełną satysfakcję artystyczną, poznawczą i badawczą. Warto dodać na koniec, że jedną z nowych możliwości uwzględnienia jazzu w szkolnictwie muzycznym może być projektowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego reforma dotycząca wprowadzenia do szkół muzycznych w szerszym wymiarze zajęć z kameralistyki. Jej formy odwołujące się do stylistyki jazzowej mogłyby w zasadniczej mierze poszerzyć muzyczne horyzonty uczniów i ich przyszłą aktywność zawodową. Podobnie jak dowartościowanie kreatywności w reformie edukacji muzycznej winno sprzyjać szerszemu wykorzystaniu jazzu i w ogóle otwarciu szkolnictwa muzycznego na sfery muzyki dotąd zaniedbywanej.

SUMMARY

The theme of jazz music (especially with reference to Polish production) occupies an even less than marginal position in the research area of polish musicology. It is astonishing in the face of a good Polish jazz condition: artistically dynamic and huge jazz community of musicians, flourishing concert life, rich phonographic market, good quality jazz education (on higher and tertiary levels), as well as of remarkable achievements and position of Polish jazz music internationally, etc.

The lack of wider interest in jazz music by the Polish musicology is contradictory to the fact of its being attractive research-wise, as due to its being artistic music, it may be a fully satisfactory research object for a musicologist.

The conditions which need to be fulfilled to bring about change are first of all to include jazz music in music studies syllabi (which would eventually include it in research programs), but also to consider jazz in public education, in artistic education, on musical-pedagogical and artistic study programs, in musical and critical press reports, in popularizing events — in the sphere of creating a specific pro-jazzy atmosphere.

NOTY O AUTORACH

AGNIESZKA CHWILEK — dr, adiunkt w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki IM UW (praca magisterska: *Fugi w twórczości Karola Szymanowskiego*, doktorat: *Cykle fortepianowe Roberta Schumanna. Estetyczna idea jedności i jej techniczna realizacja*, 2002). Specjalizuje się w zakresie historii muzyki XIX i XX wieku oraz analizy dzieła; jej zainteresowania dotyczą twórczości Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego oraz muzyki fortepianowej XIX wieku. Ostatnio jej uwaga zogniskowana jest na problematyce kameralistyki polskiej drugiej połowy XIX wieku.

RAFAŁ CIESIELSKI — dr, absolwent UAM, adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz kierownik programowy Lubuskiego Biura Koncertowego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię muzyki i estetykę muzyczną XIX i XX wieku, krytykę muzyczną oraz praktykę powszechnej edukacji muzycznej. Autor licznych artykułów oraz monografii *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 2005).

PIOTR DAHLIG — dr hab., prof. UW, kierownik Zakładu Etnomuzykologii IM UW, i prof. IS PAN, autor wielu prac etnomuzykologicznych z zakresu instrumentologii ludowej, zwyczajów, dziejów pogranicza kultury tradycyjnej i popularnej, problematyki wykonawstwa oraz dokumentacji taneczno-muzycznej sztuki ludowej: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie* (1987), *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych O. Kolberga* („Muzyka” 1988), *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców ludowych* (1993), *Muzyka Adwentu* (2003), *Tradycje muzyczna a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (1998); redaktor książki *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission* (2009). Wieloletni kierownik Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN.

ANNA GRUSZCZYŃSKA-ZIÓLKOWSKA — dr hab., prof. UW, antropolog muzyki. Od roku 1985 pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina* (Quito 1995), *Rytuał dźwięku. Muzyka w kulturze Nasca* (Warszawa 2003, w wersji hiszpańskiej — *Detrás del silencio. La música en la cultura Nasca*, Lima 2011), minimonografii *Taniec pajęczy. Wokół zagadnień*

hiszpańskiego tarantyzmu (2003), współautorka *Nasca. El desierto de los Dioses de Cahuachi / The Desert of the Cahuachi Divinities* (Lima 2009). Specjalizuje się w archeomuzykologii i amerykanistyce. Od ponad 20 lat prowadzi prace nad instrumentami archeologicznymi kultury Nasca (Peru), do których należą przede wszystkim ceramiczne aerofony z IV w. Są to wszechstronne badania, obejmujące zarówno szczegółowe kwestie organologiczne (np. konstrukcja, cechy akustyczne), jak i ogólniejsze problemy kulturowe (np. rekonstrukcja systemu dźwiękowego, symbolika instrumentów, ich ikonografia, funkcja w kontekście archeologicznym). Jej doświadczenie w zakresie studiów andynistycznych dotyczyło kolejno: badań etnomuzykologicznych (okolice Cusco), historycznych (kroniki XVI i XVII w.), archeologicznych (członek włoskiego zespołu badawczego „Proyecto Nasca”).

MAGDALENA OLIFERKO — muzykolog i organistka. Ukończyła muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim, studiowała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu, otrzymując dyplom koncertowy oraz pedagogiczny w klasie organów prof. Wolfganga Zerera. Następnie odbyła specjalistyczne studia na wydziale historycznych instrumentów klawiszowych w Hochschule für Alte Musik w Bazylei (Schola Cantorum Basiliensis) w Szwajcarii, poszerzając swoje kompetencje w zakresie historycznej praktyki wykonawczej oraz teorii muzyki dawnej. Regularnie koncertuje jako solistka oraz kamealistka. Jest dyrektorem artystycznym zespołu muzyki dawnej „Le jardin d’Eden”. Od 2012 r. jest organistką tytularną kościoła reformowanego św. Jana w Bernie oraz dyrektorem artystycznym tamtejszego cyklu koncertowego. Jej zainteresowania muzykologiczne koncentrują się wokół Chopina i dawnej muzyki na instrumenty klawiszowe. Jest autorką książki *Fontana i Chopin w listach* (2009), projektów chopinowskich (np. spektaklu *Julian Fontana — w cieniu Chopina*). Współautorka haseł encyklopedycznych do *Leksykonu Chopinowskiego* (red. M. Tomaszewski). Od 2007 roku współpracuje z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina w Warszawie. W roku 2011 na zlecenie NIFC wykonała ekspertyzę naukową archiwum chopinowskiego prof. Ludwika Bronarskiego pod Fryburgiem Szwajcarskim.

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA — dr hab., prof. IS PAN — kierownik Zakładu Muzykologii IS PAN w Warszawie, redaktor naczelny serii wydawniczej *Monumenta Musicae in Polonia*, wiceprzewodnicząca Zarządu Sekcji Muzykologów ZKP. Autorka wielu prac naukowych dotyczących muzyki oraz kultury muzycznej w Rzeczypospolitej Obojga Narodów u schyłku XVI i w XVII wieku, w tym książek: *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa 1997; *The Baroque, part I: 1595–1696 (The History of Music in Poland, vol. III/1)*, Warsaw 2002, wyd. w języku polskim: *Barok, część pierwsza: 1595-1696 (Historia Muzyki Polskiej, t. III/1)*, Warszawa 2006; *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007; *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*. Przygotowała edycję ok.

50 utworów kompozytorów związanych z dworami polskich Wazów, które popularyzuje również współpracując z zespołami muzyki dawnej przy organizacji koncertów (m.in. cykl *Marcin Mielczewski znany i nieznan*) i nagrań płytowych (Marcin Mielczewski: *Opera omnia*, PMC - 6 CD; Kaspar Förster: *Vanitas vanitatum*, CD Accord; *Kaspar Förster jr. Mistrzowie i uczeń*, PR CD).

ANNA RYSZKA-KOMARNICKA — dr, studiowała w Instytucie Muzykologii UW w latach 1989–1994, gdzie pracuje od 1994 roku. W 2002 obroniła rozprawę doktorską *Oratoria Pasquale Anfossiego (1727–1797)*, wyd. jako: *Oratoria Pasquale Anfossiego w Polsce* (Warszawa 1996). Jej główne zainteresowania badawcze obejmują muzykę XVII, XVIII i XIX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dorobku kompozytorów włoskich w epoce baroku i klasycyzmu (opera, oratorium, kantata, formy i gatunki arii, forma sonatowa) oraz polskiej kultury muzycznej tych stuleci. Opublikowała wiele artykułów poświęconych muzyce Alessandra Scarlattiego, Pasquale Anfossiego, kawatinie i rondo, formie sonatowej w muzyce wokalne i instrumentalnej, a także polskiej kulturze muzycznej XVIII i XIX wieku.

ZBIGNIEW SKOWRON — prof. dr hab., kierownik Zakładu Teorii i Estetyki Muzyki w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują dzieje nowożytnej myśli o muzyce, teoretyczno-estetyczne aspekty muzyki drugiej połowy XX wieku (awangarda europejska i amerykańska), twórczość Witolda Lutosławskiego oraz biografistykę i epistolografię chopinowską. Autor książek: *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa (Wydawnictwa UW) 1989; *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków (Musica Iagellonica) 1995; *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa (Wydawnictwa UW) 2010. Redaktor zbiorów, m.in.: *Styl i estetyka twórczości Witolda Lutosławskiego*, Kraków (Musica Iagellonica) 2000; *Lutosławski Studies*, Oxford (Oxford University Press) 2001; *Lutosławski on Music*, Lanham (The Scarecrow Press) 2007; *Witold Lutosławski. Pisma o muzyce*, Gdańsk 2012...

JACEK SZERSZENOWICZ — dr hab., estetyk i filozof muzyki, wykładowca — od 1986 roku — w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi oraz w łódzkiej Szkole Filmowej. Studia muzyczne odbył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie AM) uzyskując w 1973 roku dyplom w zakresie gry na fagocie. Studiował też filozofię na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie obronił pracę doktorską *Ekspresja i ewokacja w nowej muzyce* (1982). W roku 2009 otrzymał stopień doktora habilitowanego na podstawie pracy *Inspiracje plastyczne w muzyce* (wyd. I — 2008 rok, II — 2012). Główne obszary jego zainteresowania to filozofia i estetyka muzyczna ze szczególnym uwzględnieniem problemów sztuki współczesnej oraz ideologii *correspondance des arts*.

MAGDALENA TOMSIŃSKA — lutnistka, gitarzystka, pedagog, absolwentka Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (gitarra) i Akademii Muzycznej w Krakowie (lutnia). Od 1992 r. mieszka w Kanadzie, gdzie prowadzi działalność artystyczną oraz pedagogiczną (uczy gry na lutni i gitarze w The Beckett School of Music w Kitchener). Współpracuje z zespołami muzyki dawnej, m.in. z Tactus Vocal Ensemble, Nota Bene Period Orchestra, Renaissance Singers czy Cardinal Consort, a także z solistami, m.in. Stephanie Kramer i Jennifer Enns-Modolo. Jest członkiem Toronto Continuo Collective. W latach 1996 - 2011 z Zespołem Muzyki Dawnej Greensleaves nagrała trzy płyty: *Greensleaves* (2000), *The Gift of Christmas Past* (2005) oraz *Polish Popular music of the XVIIth Century* (2009) Ta ostatnia płyta poświęcona została w całości muzyce polskiej z rękopisu PL-Kj 10002 i otrzymała bardzo dobre recenzje m.in. w *Early Music America*. W roku 2010 z Collegium Vocale Bydgoszcz nagrała płytę *Chansons* poświęconą szesnastowiecznej muzyce francuskiej, a roku w 2012, z Collegium Vocale Bydgoszcz i Marcinem Zalewskim (viola da gamba) płytę *Fine knacks for ladies*, zawierającą muzykę Johna Dowlanda. Inne nagrania obejmują: kolędy polskie (1996) oraz piosenki dla dzieci *Magda dzieciom* (1997), nagrane na zamówienie Polskiej Szkoły w Kitchener. Za propagowanie polskiej muzyki w Kanadzie w 1998 r. od Polonii kanadyjskiej otrzymała wyróżnienie „Za polskość”.

WYDAWNICTWA PWM

LISTA UTWORÓW WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO OPUBLIKOWANYCH PRZEZ PWM I DOSTĘPNYCH W SPRZEDAŻY LUB DO WYPOŻYCZENIA W BIBLIOTECE MATERIAŁÓW ORKIESTROWYCH NA DZIEŃ 15 LUTEGO 2013 R.

BAJKA ISKIERKI I INNE PIOSENKI DLA DZIECI na głos i fortepian (1958)

1. Siwy mróz
2. Malowane miski
3. Bajka iskierki
4. Butki za cztery dudki
5. Kap... kap... kap
6. Plama na podłodze

BUKOLIKI na altówkę i wiolonczelę (1952, ar. 1962)

prawykonanie: 1970, St. Kamasa, A. Orkisz

BUKOLIKI na fortepian (1952)

vide etiam: **Najpiękniejszy Lutosławski** na fortepian
prawykonanie: Wrocław IV 1953, W. Lutosławski (pf)

CHANTEFLEURS ET CHANTEFABLES. Cykl pieśni na sopran i orkiestrę (1990)

obsada: S solo-1111-1110-batt (4sec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.4)
prawykonanie: Londyn 8 VIII 1991, BBC Promenade Concert,
S. Kringleborn (S solo), BBC Symphony Orchestra, W. Lutosławski (dir)

1. Piękność nocy
2. Konik polny
3. Przetacznik – Weronika
4. Dzika róża, głóg, wistaria
5. Żółw
6. Róża
7. Aligator
8. Arcydzięgiel – Anżelika
9. Motyle

CHANTEFLEURS ET CHANTEFABLES na sopran i fortepian (2007)

DWADZIEŚCIA POLSKICH KOŁĘD na sopran, chór żeński unisono i orkiestrę (1946, 1985)

obsada: S solo-corofemmine ad unisono-1121-2110-batt (1esec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.4)
prawykonanie: Londyn 15 XII 1985, M. Slorach, London Sinfonietta Orchestra and Chorus, W. Lutosławski (dir)

1. Anioł pasterzom mówił
2. Hej, weselmy się
3. Gdy się Chrystus rodzi
4. Północ już była
5. Bóg się rodzi
6. Gdy śliczna Panna
7. Przybieżeli do Betlejem
8. W żłobie leży
9. Jezus malusieńki
10. My też pastuszkowie
11. Lulajże, Jezuniu
12. Hej, w dzień narodzenia
13. Jezu, śliczny kwiecie
14. Hola hola, pasterze z pola
15. A cóż z tą dzieciną
16. Hej hej, lelija Panna Maryja
17. Z narodzenia Pana
18. Pasterze mili
19. Dziecina mała
20. Najświętsza Panienka po świecie chodziła

DWIE ETIUDY na fortepian (1940/41)

vide etiam: **NAJPIĘKNIEJSZY LUTOSŁAWSKI** na fortepian
prawykonanie: I – Kraków 26 I 1948, M. Bilińska-Riegerowa (pf); całość – Evanston 2 V 1975, W. Paul

EPITAFIUM na obój i fortepian (1979)

prawykonanie: Londyn 3 I 1980, J. Craxton (ob), I. Brown (pf)

GRAVE. Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

prawykonanie: Warszawa 22 IV 1981, R. Jabłoński (vc), K. Borucińska (pf)

GRAVE. Metamorfozy na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową (1982)

obsada: vc solo-0000-000-archi (4.3.3.2.1)
prawykonanie: Paryż 26 VIII 1982, M. Maisky (vc solo), Polska Orkiestra Kameralna, J. Maksymiuk (dir)

INTERLUDIUM na orkiestrę (1989)

obsada: 1221-0110-batt (2esec) pf/cel ar-archi
prawykonanie: Monachium 10 I 1990, Münchner Philharmoniker, W. Lutosławski (dir)

INWENCJA na fortepian (1968)

vide: **NAJPIĘKNIEJSZY LUTOSŁAWSKI** na fortepian

20 KOŁĘD na głos i fortepian (1946)

obsada: canto solo pf

prawykonanie: nr 11, 15, 17, 18, 20:- Kraków 29 lub 31 I 1947, A. Szlemińska (S solo), J. Hoffman (pf)

1. Anioł pasterzom mówił
2. Gdy się Chrystus rodzi
3. Przybieżeli do Betlejem
4. Jezus malusieńki
5. Bóg się rodzi
6. W żłobie leży
7. Północ już była
8. Hej, weselmy się
9. Gdy śliczna Panna
10. Lulajże, Jezuniu
11. My też pastuszkowie
12. Hej, w dzień narodzenia
13. Hola hola, pasterze z pola
14. Jezu, śliczny kwiecie
15. Z narodzenia Pana
16. Pasterze mili
17. A cóż z tą dzieciną
18. Dziecina mała
19. Hej hej, lelaja Panna Maryja
20. Najświętsza Panienska po świecie chodziła

KONCERT NA FORTEPIAN I ORKIESTRĘ (1988)

obsada: pf solo-3333-4231-batt (3esec) ar-archi

prawykonanie: Salzburg 19 VIII 1998, ORF Symphonieorchester Wien, K. Zimerman (pf), W. Lutoslawski (dir)

KONCERT NA ORKIESTRĘ (1954)

obsada: 3333-4441-batt (4-5esec) cel 2ar pf-archi

prawykonanie: Warszawa 26 XI 1954, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Warszawskiej, W. Rowicki (dir)

KONCERT NA WIOŁONCZELĘ I ORKIESTRĘ (1970)

obsada: vc solo-3333-4331-batt (3esec) cel ar pf-archi,

prawykonanie: Londyn 14 X 1970, M. Rostropowicz (vc solo), Bournemouth Symphony Orchestra, E. Downes (dir)

KONCERT PODWÓJNY na obój, harfę, orkiestrę smyczkową i perkusję (1980)

obsada: ob, ar solo-0000-0000-batt (4esec)-archi (21.0.2.2.1)

prawykonanie: Lucerna 24 VIII 1980, H. Holliger (ob), U. Holliger (ar), Collegium Musicum Zurich, P. Sacher (dir)

KWARTET SMYCZKOWY (1964)

prawykonanie: Sztokholm 12 III 1965, LaSalle Quartet

LACRIMOSA na sopran, chór i orkiestrę (1937)

obsada: S solo-coro misto-2333-4301-timp-archi

prawykonanie: Warszawa 1938, H. Warpechowska (S solo), Orkiestra Filharmonii Warszawskiej, T. Wilczak (dir)

LACRIMOSA na głos i organy (1937)

obsada: canto solo org

prawykonanie: Warszawa 16 II 1994, St. Woytowicz, M. Dąbrowski

LES ESPACES DU SOMMEIL na baryton i orkiestrę (1975)

obsada: Bar. solo-3333-4331-batt (5esec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.8)
prawykonanie: Berlin 12 IV 1978, D. Fischer-Dieskau (Barit. solo), Berliner Philharmoniker, W. Lutosławski (dir)

LIVRE POUR ORCHESTRE (1968)

obsada: 3333-4331-batt (3esec) cel ar pf-archi (8.7.6.6.5)
prawykonanie: Hagen 18 XI 1968, StädtischesOrchester, B. Lehmann (dir)

LULLABY for Anne-Sophie na skrzypce i fortepian (1989)

ŁAŃCUCH I na orkiestrę kameralną (1983)

obsada: 1111-1110-batt (2esec) cemb-archi (1.1.1.1.1)
prawykonanie: London 4.X.1983, London Sinfonietta, W. Lutosławski (dir)

ŁAŃCUCH II. Dialog na skrzypce i orkiestrę (1985)

obsada: vno solo-2222-0220-batt (4esec) cel pf-archi (9.8.7.6.5)
prawykonanie: Zurich 31 I 1986, A.-S. Mutter (vn solo), Collegium Musicum, P. Sacher (dir)

ŁAŃCUCH III na orkiestrę (1986)

obsada: 3333-4331-batt (4esec) cel 2ar pf-archi (9.8.7.6.5)
prawykonanie: San Francisco 10 XII 1986, San Francisco Symphony Orchestra, W. Lutosławski (dir)

MAŁA SUITA na orkiestrę kameralną (1951)

obsada: 1121-1000-tmb-archi
prawykonanie: 1950, Ludowa Orkiestra Rozgłośni Warszawskiej, St. Nawrot

MELODIE LUDOWE. 12 łatwych utworów na fortepian (1945)

vide: **NAJPIĘKNIJSZY LUTOSŁAWSKI** na fortepian
prawykonanie: Kraków 22 VII 1947, Z. Drzewiecki (pf solo)

1. Ach, mój Jasieńko
2. Hej, od Krakowa jadę
3. Jest drożyna, jest
4. Pastereczka
5. Na jabłoni jabłko wisi
6. Od Sieradza płynie rzeka
7. Panie Michale
8. W polu lipieńka
9. Zalotny
10. Gaik
11. Gąsior
12. Rektor

4 MELODIE ŚLĄSKIE na 4 skrzypiec (1945, ar. 1954)

prawykonanie: Warszawa 22 X 1954, NN

1. Zalotny
2. Gaik
3. Gąsior
4. Rektor

5 MELODII LUDOWYCH na orkiestrę smyczkową (1945, ork. 1952)

obsada: archi

prawykonanie: Zielona Góra 9 XII 1983, Orkiestra Filharmonii w Zielonej Górze, A. Andriejew

1. Ach, mój Jasieńko
2. Hej, od Krakowa jadę
3. Gaik
4. Gąsior
5. Rektor

12 MELODII LUDOWYCH w transkrypcji na gitarę

1. Ach, mój Jasieńko
2. Hej, od Krakowa jadę
3. Jest drożyna, jest
4. Pastereczka
5. Na jabłoni jabłko wisi
6. Od Sieradza płynie rzeka
7. Panie Michale
8. W polu lipieńka
9. Zalotny
10. Gaik
11. Gąsior
12. Rektor

MINIATURA per due pianoforti (1953)

prawykonanie: Hamburg 17 IX 1985, P.-J. Hofer, P. Roggenkamp

MINI-UWERTURA na kwintet dęty blaszany (1982)

prawykonanie: Lucerna 11 III 1982, E. Howarth, Ph. Jones Brass Ensemble

MI-PARTI na orkiestrę symfoniczną (1976)

obsada: 3333-4331-batt (4esec) cel ar pf-archi (8.7.6.5.4)

prawykonanie: Rotterdam 22 X 1976, Amsterdam 24 X 1976, ConcertgebouwOrkest, W. Lutosławski (dir)

MUSZELKA. SREBRNA SZYBKA na głos i orkiestrę kameralną (1952)

obsada: canto solo-flob 2cl fg-arpa-archi

MUZYKA ŻAŁOBNA na orkiestrę smyczkową (1958)

obsada: 0000-0000-archi (16.0.6.6.6 ossia 32.0.12.12.10)

prawykonanie: Katowice 26 III 1958, WOSPRIT, J. Krenz (dir)

NAJPIĘKNIEJSZY LUTOSŁAWSKI na fortepian

1. Dwie etiudy
2. Melodie ludowe
3. Bukoliki
4. Trzy utwory dla młodzieży
5. Inwencja

NIE DLA CIEBIE na sopran i fortepian (1981)

prawykonanie: Kraków 9 XII 1981, E. Szmytka (S), H. Kochan (pf)

NOVELETTE na orkiestrę symfoniczną (1979)

obsada: 3333-4331-batt (4sec) cel 2ar pf-archi 8.6.6.6.5
prawykonanie: Waszyngton 29 I 1980, Washington National Symphony Orchestra, M. Rostropowicz (dir)

PAROLES TISSÉES na tenor, smyczki, harfę, fortepian i perkusję (1965)

obsada: T solo-batt (1sec) ar pf-archi (5.0.2.2.1)
prawykonanie: Aldeburgh 20 VI 1965, P. Pears (T solo), Orchestra Philomusica of London, W. Lutosławski (dir)

PARTITA na skrzypce i orkiestrę (1988)

obsada: vno solo-2022-0220-batt (4sec) cel ar pf (solo)-archi
prawykonanie: Monachium 10 I 1990, A.-S. Mutter (vn solo), MünchnerPhilharmoniker, W. Lutosławski (dir)

PIOSENKA O ZŁOTYM LISTKU, MAJOWA NOCKA na głos z fortepianem (1951)

obsada: canto solo pf

2 PIOSENKI DZIECINNE na głos i zespół smyczkowy (1947, rew. 1952)

obsada: canto solo-archi

1. Rok i bieda
2. Idzie Grześ

PIOSENKI DZIECINNE na głos i orkiestrę symfoniczną (1952)

obsada: canto-2222-4230-batt (2sec) ar-archi

1. Taniec
2. Rok i bieda
3. Kotek
4. Idzie Grześ
5. Rzeczka
6. Ptasie plotki

PIOSENKI DZIECINNE na głos i zespół instrumentalny (1947)

prawykonanie: nr 1, 5, 6 – Kraków 20 X 1947 A. Szlemińska, J. Hoffman; całość – Kraków 26 I 1948, I. Wiskida, J. Szamotulska

PRELUDIA I FUGA na 13 instrumentów smyczkowych (1972)

obsada: 0000-0000-archi (7.0.3.2.1)
prawykonanie: Weiz 12 X 1972, Orkiestra Kameralna Radia i Telewizji w Zagrzebiu, M. di Bonaventura (dir)

PRELUDIA TANECZNE na klarnet i fortepian (1954)

prawykonanie: I część – Warszawa 24 IV 1954, L. Kurkiewicz (cl), S. Nadgryzowski (pf); całość – Warszawa 15 II 1955, L. Kurkiewicz (cl), S. Nadgryzowski (pf)

PRELUDIA TANECZNE, transkrypcja na altówkę i fortepian (1989)

prawykonanie: Monachium 15 VII 1992, B. Hubisz-Sielska (v), M. Sielski (pf)

PRELUDIA TANECZNE na 9 instrumentów (1959)

obsada: 1111-1000-archi (1.0.1.1.1)
prawykonanie: Louny 10 XI 1959, Nonet Czeski

PRELUDIA TANECZNE na klarnet, harfę, fortepian, smyczki i perkusję (1955)

obsada: cl solo-batt (2esec) ar pf-archi (6.5.4.4.3)
prawykonanie: Aldeburgh VI 1963, Gervase de Peyer, English Chamber Orchestra, B. Britten (dir)

PRZEZROCZA dla 11 solistów (1988)

obsada: 1111-1000-batt (1esec) pf/cel-archi (1.0.1.1.1)
prawykonanie: Nowy Jork 1 XII 1988, Speculum Musicae, R. Black (dir)

RECITATIVO E ARIOSO na skrzypce i fortepian (1951)

prawykonanie: Kraków XI 1952, E. Umińska (vno), J. Szamotulska (pf)

SŁOMKOWY ŁAŃCUSZEK i inne dziecinne utwory na głos, flet, obój, 2 klarnety i fagot (1951)

obsada: 2 soli voce (S. MzS.)-fl ob. 2 cl fg

Wstęp

1. Chałupeczka niska
2. Była babuleńka
3. Co tam w lesie huknęło
4. W polu grusza stała
5. Rosła kalina
6. Chciało się Zosi jagódek
7. Słomkowy łańcuszek: Dzieci; Studzienka; Krzak róży; Pies; Kwiatek, Krowa

Zakończenie

SONATA na fortepian (1934)

prawykonanie: I część – Wilno 15 V 1934, W. Lutosławski; całość — Warszawa przed 15 II 1935, W. Lutosławski

SPÓŹNIONY SŁOWIK, O PANU TRALALIŃSKIM na głos i orkiestrę kameralną (1952)

obsada: canto solo-2222-4330-batt (2esec) cel-archi
prawykonanie: Warszawa 1952, M. Drewniakówna, Orkiestra Rozgłośni Warszawskiej, S. Rachoń (dir)

SPÓŹNIONY SŁOWIK, O PANU TRALALIŃSKIM na głos z fortepianem (1947)

prawykonanie: Kraków 28 I 1948, I. Wiskida (S solo), J. Szamotulska (pf)

SREBRNA SZYBKA I INNE PIOSENKI DLA DZIECI na głos i fortepian (1952)

obsada: canto solo-pf

1. Piosenka o złotym listku
2. Majowa nocka
3. Pióreczko
4. Muszelka
5. Wianki
6. Pożegnanie wakacji
7. Wróbelek
8. Srebrna szybka

SREBRNA SZYBKA. MUSZELKA. Dwie piosenki dziecięce (1952)

obsada: canto solo-pf

SUBITO na skrzypce i fortepian (1992)

prawykonanie: Indianapolis 16 IX 1994, J. Kang (vno), M. Chen (pf)

I SYMFONIA (1947)

prawykonanie: Indianapolis 16 IX 1994, J. Kang (vno), M. Chen (pf)

II SYMFONIA (1967)

obsada: 3333-4331-batt (3esec) cel ar pf (2esec)-archi (9.8.7.6.5)
prawykonanie: 'Direct' – Hamburg 15 X 1966, Norddeutscher Rundfunk, P. Boulez (dir); całość – Katowice 9 VI 1967, WOSPR, W. Lutosławski (dir)

III SYMFONIA (1983)

obsada: 3333-4441-batt (7esec) cel 2ar pf (2esec)
prawykonanie: Chicago 29 IX 1983, Chicago Symphony Orchestra, G. Solti (dir)

IV SYMFONIA (1992)

obsada: 3333-4331-batt (6esec) cel 2ar pf-archi
prawykonanie: Los Angeles 5 II 1993, Los Angeles Philharmonic Orchestra, W. Lutosławski (dir)

10 TAŃCÓW POLSKICH na orkiestrę kameralną (1951)

obsada: 1121-1100-batt (2esec)-archi (6.5.4.3.2)
prawykonanie: Kraków 9 XI 2005, NOSPR, J. Krenz (dir)

1. Koziorajka
2. Nie chcę cię znać
3. Gołąbek
4. Grozik
5. Kaczok
6. Kowal
7. I ty i ja
8. Maryszunka
9. Dobra tabaczka
10. Szejper

TRIO na obój, klarnet i fagot (1944/45)

prawykonanie: Kraków 2 IX 1945, S. Śnieckowski (ob), T. Rudnicki (cl), B. Orłow (fg)

TROIS POÈMES D'HENRI MICHAUX na 20-głosowy chór mieszany i orkiestrę (1963)

obsada: coro misto (20 parti)-3232-2220-batt (4esec) cel ar 2pf
prawykonanie: Zagrzeb 9 V 1963, Orkiestra i Chór Radia w Zagrzebiu, W. Lutosławski (dir), S. Zlatić (dir)

TRYPTYK ŚLĄSKI na sopran i orkiestrę (1951)

obsada: S solo-3232-4331-batt (3esec) cel ar-archi
prawykonanie: Warszawa 2 XII 1951, M. Drewniakówna (S solo), WOSPR, G. Fitelberg (dir)

TRZY POSTLUDIA na orkiestrę symfoniczną (I: 1958, II: 1960, III: 1959)

obsada: 3333-4331-batt (4esec) cel 2ar pf-archi
prawykonanie: I – Genewa 1 IX 1963, Orchestra de la Suisse Romande, E. Ansermet (dir); II i III – Kraków 8 X 1965, Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii w Krakowie, H. Czyż (dir)

3 UTWORY DLA MŁODZIEŻY na fortepian (1953)

vide etiam: **NAJPIĘKNIJSZY LUTOSŁAWSKI** na fortepian
prawykonanie: Wrocław IV 1953, W. Lutosławski

1. Czteropalcówka
2. Melodia
3. Marsz

UWERTURA SMYCZKOWA (1949)

obsada: 0000-0000-archi (8.7.6.5.4)
prawykonanie: Praga 9 XI 1949, Orkiestra Symfoniczna Radia Praskiego, G. Fitelberg (dir)

1. Czteropalcówka
2. Melodia
3. Marsz

WARIACJA SACHEROWSKA na wiolonczelę solo (1975)

prawykonanie: Zurych 2 V 1976, M. Rostropowicz (vc solo)

WARIACJE NA TEMAT PAGANINIEGO na 2 fortepiany (1941)

prawykonanie: Warszawa 1941, A. Panufnik (pf), W. Lutosławski (pf)

WARIACJE NA TEMAT PAGANINIEGO na fortepian i orkiestrę (1941, 1977)

obsada: pf solo-2222-4331-batt (3esec) ar-archi
prawykonanie: Miami (USA) 18 XI 1979, F. Blumental (pf solo), Florida Philharmonic Orchestra. B. Priestman (dir)

WARIACJE SYMFONICZNE na orkiestrę (1938)

obsada: 3333-4331-batt (4esec) cel ar pf-archi
prawykonanie: Kraków 17 VI 1939, Orkiestra Polskiego Radia, G. Fitelberg (dir)

WIANKI, POŻEGNANIE WAKACJI. Dwie piosenki dla dzieci na głos z fortepianem (1953)

obsada: canto solo-pf (dir)

WIOSNA. 4 PIEŚNI DZIECIĘCE na głos i orkiestrę kameralną (1951, 1952)

obsada: MS solo-2121-0100-archi (1.1.1.1.1)

1. Już jest wiosna (1951)
2. Jak warszawski woźnica (1951)
3. Piosenka o złotym listku (1952)
4. Majowa nocka (1952)

WRÓBELEK, PIÓRECZKO na głos i orkiestrę kameralną (1953)

obsada: canto solo-ob 2cl fg-tr-archi

WYSZŁABYM JA na głos z fortepianem (1950)

obsada: canto solo pf

WYSZŁABYM JA na chór mieszany a cappella (1951)

obsada: SATB

ZASŁYSZANA MELODYJKA na duet fortepianowy (4 ręce) (1957)

prawykonanie: Wrocław 16 XII 1957, Z. Owińska (pf), E. Broniewska (pf)

ŻELAZNY MARSZ na głos z fortepianem (1943–44)

obsada: canto solo pf

ŻELAZNY MARSZ na chór mieszany a cappella (1951)

obsada: SATB

DANUTA GWIZDALANKA, KRZYSZTOF MEYER,
Lutosławski. Droga do dojrzałości
Lutosławski. Droga do mistrzostwa

Dwutomowa monografia o życiu i twórczości Witolda Lutosławskiego autorstwa wybitnych muzykologów jest jednym z najlepszych opracowań twórczej spuścizny kompozytora. Autorzy szczegółowo omawiają wydarzenia z życia Lutosławskiego, wnikliwie analizują jego wszystkie utwory, przedstawiają muzyczne fascynacje kompozytora oraz wysiłki w poszukiwaniu oryginalnego i nowatorskiego języka muzycznego, jak również jego związki z wybitnymi postaciami epoki. Książka zawiera obszerny materiał ilustracyjny w postaci przykładów muzycznych i fotografii.