

MARTIN HORYNA, PRAŽSKÝ ZLOMEK VARHANNÍ TABULATURY
A NEJSTARŠÍ STŘEDOVĚKÉ POKUSY O ZÁPIS VARHANNÍ HUDBY /
A PRAGUE FRAGMENT OF ORGAN TABLATURE AND THE EARLIEST
ATTEMPTS IN THE MIDDLE AGES TO NOTATE ORGAN MUSIC

przekł. na j. angielski Mark Newkirk, Praha: Koniasch Latin Press, 2021 (= Clavis
Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae, Series A, VII), ss. 92. ISBN 978-80-87773-64-2

Region Europy Środkowej bez wątpienia zajmuje priorytetowe miejsce w badaniach początków muzyki organowej. To stąd pochodzą najobszerniejsze i szczegółowe traktaty z zakresu *ars organisandi*, spisane już w XV w., ale przekazujące tradycję prawdopodobnie czasowo odleglejszą¹, a także wczesne

*fundamenta organisandi*². Mimo pierwszeństwa przypisywanego fragmentom z Robertsbridge³, źródła środkowoeuropejskie

tropolitní kapituly, MCIII, f. 93r–100v), w którym spisano dwa kompletne traktaty organowe: *Octo principalia de arte organisandi* (TACT. Octo princ.) i *Opusculum de arte organica* (TACT. Opusculum); edycja i omówienie w: Elżbieta Witkowska-Zaremba, „*Ars organisandi* and its Terminology around 1430”, w: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, t. 3, red. Michael Bernhard, München 2001 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15), s. 367–423.

1 Wskazuje się na trzy główne źródła *ars organisandi*: 1) rękopis z Monachium (Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 7755), zawierający kompilację poświęconą muzyce organowej (f. 276r–279r), oznaczony w *Lexicon musicum Latinum medii aevi* (<https://lml.badw.de>) siglum TACT. Concordanciarum; edycja i niemieckie tłumaczenie w: Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), s. 167–194, omówienie w: *ibid.*, s. 61–76, 2) rękopis z Ratyzbony (Bischöfliche Zentralbibliothek [Proskesche Musikbibliothek], Ms. 98 th. 4^o, s. 411–413), TACT. Reperi, spisany w II poł. XV w., zawierający fragment poświęcony dawnemu *modus organisandi*; edycja i omówienie w: Christian Meyer, „Ein deutscher Orgeltraktat vom Anfang des 15. Jahrhunderts”, *Musik in Bayern* 29 (1984), s. 43–60, 3) rękopis z Pragi (Archiv Pražského hradu, Knihovna Me-

2 Z okresu poprzedzającego *Fundamentum* Konrada Paumanna należy zwrócić uwagę na podręcznik Wolfganga de Nova Domo, stylistycznie bliższy i komplementarny względem *ars organisandi*, zob.: Wolfgang Marx, „Die Orgeltabulatur des Wolfgang de Nova Domo”, *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998) nr 2, s. 152–170.

3 London, British Library, Add. MS 28550. Rękopis datowany jest na ok. 1360 r., zob.: Thurston Dart, John Morehen, Richard Rastall, „Tablature”, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusicview/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027338>, dostęp 3 VIII

zawierają kompozycje reprezentujące znacznie lepiej (przede wszystkim teoretycznie) opisaną praktykę gry organowej. Nie dysponujemy z tego regionu co prawda zbiorem pokroju kodeksu z Faenzy⁴, ale utwory zawarte np. we fragmentach wrocławskich⁵ stanowią wartościowy artystycznie repertuar (mimo iż czasami nieco lekceważony⁶ i stosunkowo rzadko wykonywany), którego kontynuację można zaobserwować m.in. w twórczości Konrada Paumanna (ok. 1410–73)⁷. Zasób źródeł muzycznych sprzed połowy XV w. ogranicza się jednak do kilku fragmentów, zawierających często niekompletne utwory. Każde nowe odkrycie w tym zakresie należy więc uznać za istotne wydarzenie, potencjalnie uzupełniające naszą wiedzę na temat wczesnej praktyki *ars organisandi*; szczególnie, gdy prezentowany jest rękopis datowany tak wcześnie jak fragmenty praskie, będące przedmiotem recenzowanej pracy Martina Horyny.

2022. Edycja w: *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, wyd. Willi Apel, [Roma] 1963 (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 1), s. 1–9.

4 Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117. Edycja w: *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*, wyd. Dragan Plamenac, [Roma] 1972 (= *Corpus Mensurabilis Musicae* 57).

5 Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 687a. Edycja w: *Keyboard Music of the Fourteenth & Fifteenth Centuries*, s. 18–22. Informacje o rękopisie w: Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, s. 122–123.

6 Przykładowo, Keith Polk w swojej monografii poświęconej późnośredniowiecznej muzyce instrumentalnej kręgu niemieckojęzycznego określa ten repertuar jako „amatorski” i nie poświęca mu zbyt wiele miejsca, zob.: Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge 1992, s. 18.

7 Wpływ dawnej *ars organisandi* i związanego z nią konceptu *tactus* na późniejszy repertuar analizuje Theodor Göllner w: „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts”, w: Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller, Heinz Loesch, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, t. 1, *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (= *Geschichte der Musiktheorie* 8/1), s. 43–61.

Pojedyncza karta, o której mowa, stanowiła wzmocnienie oprawy nieznaną obecnie księgi i przechowywana jest pod sygnaturą 1D a 3/52 w Bibliotece Muzeum Narodowego w Pradze (Praha, Knihovna Národního muzea). Pierwsze informacje o źródle zostały opublikowane w 2016 r.⁸, a sam Horyna jest autorem artykułu⁹, którego rozwinięciem jest omawiana praca. Na karcie zanotowano dwa organowe opracowania śpiewów liturgicznych: prosuli *Kyrie, magne Deus potencie* oraz introitu *Salve, sancta Parens*. Co jednak interesujące, zapis nutowy został częściowo nałożony na poprzednią warstwę, zawierającą zapisy księgowy, na podstawie których ustalono *terminus post quem* naniesienia notacji muzycznej na 1356 r. (s. 24–25). Trudno ustalić dokładne datowanie utworów, lecz biorąc pod uwagę cechy stylistyczne, można zaliczyć je do najwcześniejszych tabulatur organowych, pochodzących prawdopodobnie sprzed XV wieku.

Centralną pozycję w pracy Horyny zajmują edycje wymienionych kompozycji (s. 41–62). Do każdej z nich przyporządkowany został zestaw czterech opracowań, poprzedzonych czarno-białym faksymile: 1) edycja dyplomatyczna, zachowująca cechy oryginalnego zapisu oraz miejscami nietypowe rozmieszczenie notacji muzycznej (szczególnie w przypadku *Kyrie, magne Deus*), 2) edycja krytyczna, w której edycja wykonawcza uzupełniona jest o zapis głosu tenorowego zachowujący jego cechy paleograficzne (takie jak połączenie zapisu

8 Vlastimil Brom, Václav Čermák, Michal Dragoun, Adéla Ebernosová, Ota Halama, Jindřich Marek, Olga Sixtová, Kateřina Spurná, Dmitrij Timofejev, Tamás Visi, *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea. Signatury 1D, 1E a 1 G*, Praha 2016, s. 64.

9 Martin Horyna, „Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library / Středověká varhanní tabulatura na rukopisném zlomku z Knihovny Národního muzea”, *Musicalia* 10 (2018) nr 1–2, s. 6–42.

nutowego i literowego, a także podpisanie tekstu liturgicznego¹⁰) oraz rekonstrukcję śpiewu chorałowego, 3) edycja wykonawcza, obejmująca figuracyjny głos górny (*discantus*) oraz tenor przetranskrybowany do współczesnej notacji wraz z tekstem¹¹, 4) zestawienie śpiewów chorałowych (jako załącznik), szczegółowo wskazujące na materiał wykorzystany w tabulaturze organowej w kontekście zachowanych źródeł chorałowych.

Należy podkreślić, że fragmenty praskie zachowane zostały w bardzo złym stanie; przy pierwszym oglądzie faksymile wydają się one wręcz niemożliwe do odczytania. Godna podziwu jest więc szczegółowość autora i wysiłek włożony w opracowanie tego źródła¹², co nie byłoby możliwe bez zastosowania technologii fotografii z udziałem promieniowania ultrafioletowego. Istotną wartością wydania jest zamieszczenie na końcu książki kolorowego faksymile oraz zdjęć UV, pozwalających na obserwację wszystkich szczegółów i osobliwości paleograficznych rękopisu.

Zapis tabulatury, mimo iż niewątpliwie wykazujący cechy charakterystyczne dla innych źródeł środkowoeuropejskich, odznacza się pewną niespójnością, a wręcz eksperymentalnością w odniesieniu do głosu tenorowego, gdzie zaobserwować można kilka sposobów notacji (a w wielu miejscach także jej brak). Według mnie cechy te (łącznie z faktem użycia wcześniej wykorzystanej karty) wskazują na to, że mamy tu do czynienia z notatnikiem adepta *ars organisandi*.

10 Ta ostatnia cecha łączy fragmenty praskie z rękopisem z Robertsbridge.

11 Jako wykonawca zwracam również uwagę na rozmieszczenie zapisu nutowego na dwóch i trzech stronach, ułatwiające korzystanie z partytury.

12 W edycji dyplomatycznej zauważyć można jednak kilka niedopatrzeń, nie wpływających w większym stopniu na jej jakość. Dotyczą one kierunku łasek przy nutach o kształcie *minimy* oraz nieoznaczenia nawiasami niektórych nut niewystępujących w źródle, a uzupełnionych przez autora.

W *Salve, sancta Parens* ponadto w przypadku często powtarzających się formuł przedkadencyjnych (oznaczonych w analizie Horyny jako *penultima*) skryptor zapisał tylko ich początek i opatrzył skrótem „etc.”. Nie wydaje się również, by karta miała być częścią większego rękopisu (na każdą stronę przypada kompletna kompozycja), a inną oznaką wskazującą na źródło jako rodzaj brudnopisu są zapisy wielonutowych neum i *minim* z *musica mensuralis* u dołu strony z *Kyrie, magne Deus*, znacząco większe od notacji tabulatury.

Edycję kompozycji poprzedza krótki wstęp teoretyczny (s. 9–21 (wersja czeska), s. 22–35 (wersja angielska)). Otwiera go prezentacja stanu badań, która mimo bardzo zwięzłej formy pozwala zorientować się w najważniejszych źródłach i opracowaniach dotyczących *ars organisandi*. Kolejne sekcje dotyczą cech samego źródła oraz zanotowanych kompozycji (charakterystyka notacji *discantus* i tenoru), a następnie szerszego kontekstu: relacji z innymi zachowanymi tabulatarami organowymi, specyfiki instrumentu, na który przeznaczone mogły być utwory praskie, a także muzyki organowej uprawianej na terenie przedhusyckich Czech. Najważniejszym punktem odniesienia w przeprowadzonej przez autora analizie kompozycji jest *ars organisandi* przekazana w traktatach organowych (w szczególności z rękopisu praskiego). Jak słusznie stwierdza autor, tabulatura pozwala na objaśnienie niektórych sekcji źródeł teoretycznych (s. 24). W omawianych utworach można bowiem wskazać cechy, które wyraźnie odbiegają od innych środkowoeuropejskich przekazów, jednocześnie kompozycje stanowią jedną z najpełniejszych egzemplifikacji teorii *ars organisandi*.

Kluczową dla analizy koncepcją jest *tactus* (łac. „dotyk”), opisujący krótkie formuły melodyczno-rytmiczne, wykorzystywane do kształtowania figuracyjnego głosu górnego

konstrukcji dwugłosowej¹³. W praskim traktacie *Octo principalia de arte organisandi* do formuł tych przyporządkowana jest również aplikatura¹⁴. Głównym kryterium klasyfikacji *tactus* w źródłach teoretycznych jest ich długość, a zarazem zawarty w informacji o liczbie nut podział rytmiczny. Wyróżnia się więc czteronutowe *tactus generales* (lub *tactus puri*), trzynutowe *tractus proprii trium notarum* oraz będące ich złożeniami *tactus compositi* (zazwyczaj ośmionutowe – *octo notarum*). Utwory przekazane we fragmencie praskim wyjątkowo ściśle podążają za przykładami *tactus* przytoczonymi w traktatach, co wykazała niezwykle skrupulatna analiza Martina Horyny, ujęta w formie katalogu formuł oraz zbierającej całość materiału tabeli (s. 37–40). Uwagę należy zwrócić przede wszystkim na ograniczenie materiału melodycznego w obu kompozycjach: autor opracowania wyróżnił w nich zaledwie trzydzieści trzy różne *tactus compositi* (zgodne z podziałem menzuralem na osiem nut o kształcie *semibrevis*¹⁵), z których niemal każdy składa się z czteronutowych *tactus puri* znanych

z traktatów. Drugim kryterium podziału formuł jest kierunek melodii. Na tej podstawie wyróżnia się *tactus ascendentes* („wznoszące”, oznaczone przez Horynę literą A), *descendentes* („opadające”, D) oraz *indifferentes* („obojętne”, „niezmienne”, I). Kolejne formuły przytoczone za traktatami *ars organisandi* autor analizy opatruje cyframi (np. pierwsza formuła opadająca oznaczona jest skrótem D1).

Niestety, w katalogu *tactus compositi* (s. 38) znalazło się dość dużo błędów i nieścisłości, których wymienienie uważam za istotne. Poniższą część należy potraktować więc jako erratę do analizy Horyny:

– autor w komentarzu do sekcji *tactus puri* wprowadza oznaczenie za pomocą małych liter (a, d, i) na określenie wariacji *tactus* wykorzystujących wartości *minimy*, choć pojawiają się one dopiero w sekcji *tactus compositi*, przedstawiającej konkretną realizację we fragmencie praskim;

– t. 5 (piąta formuła *tactus compositi*): drugą część formuły określiłbym jako złożenie I2 oraz ii lub wariację d3;

– t. 14: oznaczenie pierwszej części jako ii jest dla mnie niezrozumiałe, zdecydowanie bliższa jest ona formułom A3 lub A5 (ze względu na wykorzystanie *minim* należało by zapisać ją jako a3 lub a5);

– t. 18: brakuje oznaczenia drugiej części *tactus compositi*, wyraźnie nawiązującej do formuły D3 (zapis jako d3);

– t. 19: brak oznaczenia; niepełna formuła, nawiązująca do I2 (i2) i A5 (a5);

– t. 21: zob. uwaga poświęcona t. 5;

– t. 22–25: formuły złożone z *minim* powinny być oznaczone małymi literami;

– t. 23, nuty 9–12: brakuje określenia formuły, pasuje d2;

– t. 27, nuty 5–10: brak konsekwencji w opisie formuły znanej z t. 5 i t. 21, tutaj jako D3'; według mnie d3' lub bardziej szczegółowo: I2+ii albo D3+i;

– t. 31: jw.

Charakterystyczną cechą kompozycji z fragmentu praskiego jest nie tylko sche-

13 Zagadnienie to jest jednym z głównych przedmiotów badań Theodora Göllnera, zob.: Th. Göllner, „Die Tactuslehre”; tegoż, „*Diminutio und Tactus*”, w: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, t. 3, s. 359–366; tegoż, „Nochmals zur Tactuslehre: Entstehung, Faktur, Folgen”, w: *Neues zur Orgelspieltheorie des 15. Jahrhunderts*, red. Theodor Göllner, München 2003, s. 55–64.

14 E. Witkowska-Zaremba, „*Ars organisandi* and its Terminology”, s. 397 (65–74) (edycja traktatu) i 400–401 (omówienie). Zob. również: Christian Meyer, „Wahrnehmungsperspektiven bei der Verschriftlichung spätmittelalterlicher Orgelkunst”, *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, red. Nicole Schwindt, s. 90–92.

15 W uproszczonym systemie menzuralem *ars organisandi* nuta o kształcie *semibrevis* określana jest czasami jako *longa*, zob.: E. Witkowska-Zaremba, „*Ars organisandi* and its Terminology”, s. 403 (9–15).

matyczne traktowanie *tactus* (znane przynajmniej z dwóch źródeł, których edycje autor zamieścił jako ekskurs (s. 63–65)¹⁶), lecz także ich synchronizacja z głosem tenorowym. Melodia chorałowa prowadzona jest ściśle w równych, długich wartościach rytmicznych (odpowiadających jednemu *tactus compositus* w *discantus*). Według teorii *ars organisandi* na początek nuty tenoru przypadać powinien dowolny konsonans, ale zazwyczaj kwinta lub oktawa¹⁷, we fragmencie praskim mamy zaś do czynienia z częstym rozpoczynaniem formuły interwałem nony, co również nie stoi w sprzeczności z traktatami. Według autora *Opusculum de arte organica*: „*Discantus* powinien rozpoczynać się na konsonansie doskonałym, mianowicie kwincie, oktawie lub duodecymie; lecz może rozpoczynać się również na nucie sąsiedniej konsonansowi, powyżej lub poniżej, jeśli druga nuta *discantus* przejdzie na jeden z wymienionych konsonansów”¹⁸. W świetle tego zalecenia dysonansów we fragmencie praskim nie powinniśmy traktować jako samodzielnych współbrzmień, ale jako opóźnienia konsonansów doskonałych. Tabela Horyny (obejmująca utwór i takt w edycji, w którym pojawia się dany *tactus*, dźwięk początkowy, interwał początkowy i końcowy, a także funkcję formuły) może wprowadzać

w błąd. Autor nie wskazuje bowiem na przejściowy charakter nony (s. 39–40)¹⁹.

Istotną część rozważań zajmuje również wskazanie funkcji danego *tactus compositus* w ramach utworów. Większość z nich związana jest z klauzulami kadencyjnymi, poza tym w tabeli odnotowane są formuły początkowe. Autor wyznacza trzy nuty tenoru tworzące kadencję: *antepenultima*, *penultima* i *ultima*, a wszystkie klauzule występujące w obu kompozycjach zebrał w formie zestawienia, mogącego pełnić rolę *fundamentum* dla współczesnych wykonawców²⁰. Charakterystyczną cechą formuł rozpoczynających kolejne sekcje utworów (odpowiadające podziałowi tekstu liturgicznego) są przednutki (*notule extra tempus*), również opisane w traktatach²¹. Na podstawie porównania przykładów nutowych z *Opusculum de arte organica* z odpowiednimi fragmentami z kompozycji praskich, Horyna dokonał rekonstrukcji prawdopodobnego kształtu formuł, które w traktacie zostały przekazane niekompletnie (s. 27). Jednocześnie przednutki budzą skojarzenia z krótkimi solowymi intonacjami, poprzedzającymi często melizmatyczne *organa* szkoły Notre Dame. Jest to więc kolejny aspekt świadczący o możliwym związku

16 Są to opracowania *Kyrie cunctipotens Genitor Deus* przechowywane w Biblioteka Comunale w Asyżu (Ms. 187, f. 108r) oraz *Kyrie, magne Deus potencie* z Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu (Cod. 3617, f. 10r).

17 Zob. *ibid.*, s. 391-393 (26-40). Według tej zasady w *ars organisandi* powinien dominować ruch równoległy, co można zaobserwować we fragmencie praskim, a także w *Fundamentum* Wolfganga de Nova Domo.

18 „Inceptio discantus debet fieri in concordantiis perfectis, scilicet in quinta 8va vel 12ma; vel eciam potest incipi in proxima nota cuiuscumque concordantie sive superius sive inferius, si secunda nota discantus cadit in aliquam concordanciam predictarum”, w: *ibid.*, s. 414 (100).

19 W tabeli należy również zwrócić uwagę na nieścisłość w zapisie interwałów. Autor nie przyjął konsekwentnego systemu odnośnie zapisu odległości większych od oktawy. Czasami przejście z unisonu na tercję zapisuje jako 8–10 (oktawa–decyma; zob. T. 10, K 33), a z undecymy na oktawę jako 4–1 (kwarta–pryma; zob. T. 27, K 16). Odnotowałem też jedną pomyłkę w przyporządkowaniu taktu w edycji utworu do *tactus*. Przy formule T. 20 zapisany został t. 48 *Salve sancta Parens* (S 48), reprezentujący T. 21 (i tam także się pojawia).

20 Podobny materiał, choć trzygłosowy, przekazuje wspomniany fragmentaryczny rękopis I F 687a Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, zob.: F. Feldmann, *Musik und Musikpflege*, Anhang II, s. 6–8.

21 Zob.: E. Witkowska-Zaremba, „*Ars organisandi* and its Terminology”, s. 416 (126–127).

między dawniejszym repertuarem a twórczością organową schyłku średniowiecza²².

Pracę uzupełniają cztery ekskursy, z których dwa pierwsze zawierają znane wcześniej przekazy tabulatur organowych, stylistycznie najbliższe fragmentowi praskiemu²³. Do edycji wiedeńskiego *Kyrie, magne Deus potencie* autor zamieścił analizę *tactus* (s. 64)²⁴. Z jakiegoś powodu pominął ją jednak w przypadku *Kyrie, cunctipotens Genitor* z Asyżu; być może ze względu na włoską proveniencję źródła? Nie zmienia to faktu, że utwór ten bez problemu może być analizowany w odniesieniu do koncepcji *tactus*²⁵. Ekskursy III i IV obejmują zaś materiał rozszerzający kontekst specyfiki muzyki zachowanej na ziemiach czeskich. Pierwszy z nich zawiera edycję *rondellusa Que est ista* (s. 66–70), będącego przykładem „czeskiej notacji menzuralnej”, czyli w gruncie rzeczy uproszczonej wersji notacji zachodniej. Jej reguły rozluźnione są przede wszystkim w zakresie ligatur, które interpretowane są nie ściśle według zasad *proprietas* i *perfectio*, ale według kształtów nut, tak jakby odczytywane były jako *notes simplices*. Mimo iż jest to kontekst interesujący, to związki *Que*

est ista z repertuarem organowym nie wydadzą mi się w pełni przekonujące. W ramach *ars organisandi* ligatury nie były stosowane, a uproszczenie systemu menzuralnego dotyczyło przede wszystkim preferencji dwudzielnej menzury nad trójdzielną, tymczasem *rondellus* utrzymany jest w *tempus imperfectum cum prolatione maiori*. Wydaje się, że ta kwestia mogłaby zostać bardziej wyczerpująco rozwinięta przez autora.

Nieco podobna sytuacja jest z ekskursem IV (s. 71–86), obejmującym trzy przekazy w ramach jednej edycji i opatrzonym znacząco dłuższym komentarzem. Fragment głosu *tripulum* dobrze znanego w całej średniowiecznej Europie motetu *Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis*, zachowany w rękopisie z Brna²⁶, zestawiony jest z wersją z kodeksu z Ivrey²⁷ oraz z organową intawolacją²⁸. Szczególnie interesujący w omawianym kontekście jest ostatni przekaz, który, choć wcześniej opisany²⁹, stanowi przykład praktyki instrumentalnej zupełnie odrębnej od *ars organisandi* i mógłby prowadzić do pogłębionej refleksji na temat ówczesnego wykonawstwa. Jest to bowiem przykład bezpośredniego przeniesienia dwóch najaktywniejszych głosów trzygłosowego oryginału do tabulatury instrumentalnej; znacząco różni się on więc od wirtuozowskich intawolacji znanych z kodeksu z Faenzy, czy fragmentów z Robertsbridge. Główne rozważania w ekskursie IV Horyna kieruje w stronę recepcji muzyki zachodniej na terenie Europy Środkowej, a konkretnie przekształceń, jakim mogła podlegać, m.in. w zakresie notacji, tekstu oraz niektórych formuł melodyczno-rytmicznych. Niewąt-

22 Najważniejsze zbieżności zachodzą na gruncie ogólnej zasady (prowadzenia melizmatycznego głosu górnego na tle długo trzymany nut tenoru), a także sposobu wykładu, tzn. opisu sposobu płynnego przejścia pomiędzy dwoma współbrzmieniami. Głównym źródłem dającym wgląd w nauczanie wokalnego *organum* przełomu XII i XIII w. jest tzw. traktat watykański (Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Ottolob. 3025). Związki między traktatem a *ars organisandi* analizuje Theodor Göllner w „Die Tactuslehre” (s. 37–43).

23 Zob. przyp. 22.

24 Również tutaj, mimo ograniczonego materiału, znalazł się błąd. Autor określił formułę z t. 21 jako D3³, a niewątpliwie jest to D2³. Nie opisał również ostatniego *tactus*, który określić można jako wariację i2 lub d2.

25 Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Niektóre aspekty włoskiej i niemieckiej «ars organica» w pierwszych dekadach XV wieku”, *Res Facta Nova* 15 (2003) nr 6, s. 82–85.

26 Archiv města Brna, kolekcja V2: „Svatojakubská knihovna”, Ms. 94/106.

27 Biblioteca Capitolare d’Ivrea, Ms. CXV, f. 12v–13r.

28 Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 5094, f. 158v–159r.

29 Frederic Crane, „15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094”, *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965) nr 2, s. 237–243.

pliwym wkładem autora jest opis nowego źródła (fragmentu z Brna) oraz jego porównanie z innymi zachowanymi zabytkami.

Najbardziej interesującą dla mnie kwestią pozostaje sposób funkcjonowania repertuaru środkowoeuropejskiej *ars organisandi* w praktyce wykonawczej. Horyna czyni na ten temat w gruncie rzeczy niewiele uwag. Jedną z najważniejszych dotyczy tego, że utwory z fragmentu praskiego reprezentują twórczość, której powstanie nie było nierozdzielnie związane z notacją muzyczną, na co miałyby wskazywać ograniczona liczba wykorzystanych formuł melodycznych. Jak jednak twierdzi autor, niekoniecznie oznacza to improwizację, a omawiane kompozycje uznaje za wielokrotnie wykonywane, których forma została utrwalona poprzez długoletnią praktykę (s. 28). W innym miejscu przekonywałem, że praskie traktaty organowe są w istocie traktatami o improwizacji³⁰, więc zapis *Kyrie, magne Deus* i *Salve, sancta Parens* łatwiej jest mi uznać za notatnik ucznia sztuki organowej, którego głównym celem była nauka improwizowanego opracowywania melodii chorałowej (co w przypadku tego źródła nie wyklucza możliwości, że mógł on spisać kompozycje o w miarę ustabilizowanej formie).

Horyna zauważa również, na podstawie fragmentarycznej notacji tenoru, że głos ten w ogóle nie musiał być zapisywany, a doświadczony organista znał melodie liturgiczne i bez problemu mógł je wykorzystać do stworzenia konstrukcji polifonicznej (s. 29). Z perspektywy instrumentalisty kwestia ta jest jednak nieco bardziej skomplikowana. Czym innym jest bowiem zagranie linii melodycznej, a czym innym umieszczenie jej w długich równych wartościach w dolnym głosie. W ten sposób traci ona bowiem swój linearny charakter i zostaje rozbita na poje-

dyncze dźwięki. Wykonawca musi więc jednocześnie kształtować *discantus* oraz wizualizować kolejne stopnie głosu tenorowego. Z obserwacji własnych licznych prób mogę wysnuć wnioski, że opracowanie wybranej melodii chorałowej bez wykorzystania zapisu wymaga dużego skupienia. Trzeba wykorzystać do tego celu takie metody mnemotechniczne jak chociażby podział materiału na mniejsze części, ale i wtedy bardzo łatwo „zgubić trop” linii melodycznej tenoru.

Nie wykluczam oczywiście sytuacji, w której doświadczony muzyk wykonuje opracowanie wielogłosowe bez użycia notacji. Wydaje się jednak, że nie jest to jedyna możliwość. Wśród uwag na temat historycznych uwarunkowań uprawiania muzyki organowej na ziemiach czeskich, Horyna wspomina o spisach odnotowujących, że do dyspozycji organistów, przynajmniej w części świątyń, były graduale (s. 33). Przypuszczam więc, że nie były one wykorzystywane wyłącznie do wykonywania samych melodii, ale mogły „odciążyć umysł” podczas realizacji form polifonicznych. W ten sposób zadanie kształtowania głosu *discantus* za pomocą *tactus* staje się zdecydowanie łatwiejsze, co również potwierdzają moje doświadczenia.

Czy jednak same utwory zachowane we fragmencie praskim godne są uwagi współczesnych wykonawców? Ich główna i niewątpliwa wartość tkwi w tym, że dają one wgląd w proces nauki, a także stanowią jeden z najstarszych zabytków europejskiej muzyki organowej. Nie są to kompozycje najbardziej wyrafinowane, mimo to mają szansę zaistnieć w życiu koncertowym (oba utwory włączyłem już do swojego repertuaru). W ich prostocie zauważam bowiem potencjał do własnych eksperymentów (bazujących na wiedzy z traktatów *ars organisandi*), co może objawiać się np. przekształceniem niektórych formuł rytmicznych lub wypełnieniem brzmienia poprzez dodanie głosu środkowego – kontratenoru (do czego składają liczne kadencje). Powtórzenie

30 Ryszard Lubieniecki, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych początku XV wieku a średniowieczna mnemotechnika”, *Muzyka* 66 (2021) nr 1, s. 26–48.

Kyrie (w rękopisie zanotowano tylko *Kyrie I i Christe*) można zaś zaimprovizować.

Publikacja Martina Horyny jest niewątpliwie pracą wartościową. Ze względu na zwięzły, ale bogaty stan badań stanowi ona dobry punkt wyjścia dla osób chcących zgłębić tematykę średniowiecznej *ars organisandi*. Z drugiej strony bardzo szczegółowa analiza materiału melodycznego oraz informacyjny język powodują, że trudno tę lekturę uznać za porywającą. W tak niewielkiej objętościowo pracy uwagę zwracają ponadto wszelkie, nawet drobne, niedoskonałości redakcyjne³¹. Pra-

31 Większość z zauważonych przeze mnie błędów (korzystałem tylko z tłumaczenia angielskiego) nie utrudnia w żaden sposób lektury (jak np. błędny podpis *Kyrie, cunctipotens Genitor* w nagłówku jako „Kyrie, magne Deus potencie Assisiense”), ale już pomyłka w tłumaczeniu stulecia powstania praskich traktatów organowych (XIV zamiast XV) w przedmowie może wprowadzić pewne zamieszanie.

ca nie rozwija również w fundamentalny sposób poprzedniego artykułu Horyny na temat źródła – główne uzupełnienie stanowią ekskursy, rozwinięcie kontekstu historycznego, dodanie edycji dyplomatycznych i bardziej szczegółowych krytycznych (z uwzględnieniem nietypowej notacji tenoru), a także fotografii UV źródła. Należy jednak zwrócić uwagę na wysokiej jakości wydanie, co ma znaczenie zwłaszcza w przypadku faksymiliów. Mimo pewnych zastrzeżeń co do opisywanej pracy, badania Martina Horyny stanowią istotny wkład do wiedzy na temat *ars organisandi*, a dla wykonawców mogą być cenną inspiracją – autor bowiem nie tylko skrupulatnie opisał źródło, ale w nowym wydaniu zwrócił uwagę na kilka innych, stosunkowo mało znanych przekazów.

Ryszard Lubieniecki
Uniwersytet Wrocławski

Nowość wydawnicza Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski

Korespondencja 1922–1952

tom II, 1941–1952

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradz

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
