

## ARTYKUŁY

MARCIN SZELEST

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

## W OBRONIE „PRAELUDIUM” PODBIELSKIEGO

9 XI 1903 r. w Sali Wielkiej Filharmonii Warszawskiej odbył się „koncert nadzwyczajny[,] poświęcony dziełom muzyki historycznej polskiej XVI–XIX stulecia”, podczas którego w wykonaniu pianisty Aleksandra Michałowskiego zabrzmiało *Praeludium* Podbielskiego<sup>1</sup>. Siedem lat później, 24 X 1910 r., podczas Zjazdu Muzyków Polskich we Lwowie w setną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina, w sali Filharmonii miał miejsce koncert nazwany „archaicznym”; w programie, obok licznych premierowych wykonań nowo odkrytych kompozycji staropolskich, znalazł się również utwór Podbielskiego, tym razem w klawesynowej interpretacji Wandy Landowskiej<sup>2</sup>. Ogromna popularność tej kompozycji datuje się jednak dopiero od czasu jej wydania przez Adolfa Chybińskiego w serii *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* w roku 1947<sup>3</sup>, które było później wielokrotnie wznawiane<sup>4</sup>. *Praeludium* weszło na trwałe do repertuaru koncertowego i pedagogicznego oraz doczekało się licznych wzmianek w literaturze muzykologicznej<sup>5</sup>, szczególnie

- 1 Program koncertu i jego omówienie, „wyjęte [...] z notatek, uprzejmie dostarczonych redakcji *Echa* przez p. Aleksandra Polińskiego”, wydrukowało *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 20 (1903) nr 43–44, s. 639–646. Koncert ten został następnie czterokrotnie powtórzony, zob. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 21 (1904) nr 3–4, s. 79–80. Por. również: Katarzyna Morawska, „Badania nad muzyką dawną w Polsce w XIX wieku”, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materiały*, red. Zofia Chechlińska, t. 3, Warszawa 1976, s. 7–127, tu s. 121–122. Program wzmiankowanego przez Morawską koncertu historycznego z 1894 r. nie zawierał utworu Podbielskiego, zob.: Jan Kleczyński, „Wieczór historyczny”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 11 (1894) nr 9, s. 107–108.
- 2 *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie 23.–28. października 1910. Przewodnik koncertowy. Zestawił Ignacy Fuhrman*, Lwów 1910, s. 13–25; „Lwów w hołdzie Chopinowi”, *Gazeta Lwowska* 100 (1910) nr 243, s. 3–4; Henryk Opieński, „Tydzień Chopina we Lwowie”, *Czas Krakowski* 63 (1910) nr 509, s. 1.
- 3 Jan Podbielski, *Praeludium*, red. Adolf Chybiński i Jan Hoffman, Kraków 1947 (= *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* 18).
- 4 Kolejne wydania ukazały się w latach 1957, 1960, 1971, 1977 i 1992.
- 5 Adolf Chybiński, „Z dziejów muzyki polskiej do XVIII w.”, w: *Muzyka polska*. Monografia zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego, nakładem miesięcznika „*Muzyka*” 1927, s. 31–72, tu s. 64; Adolf Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa z XVII w.”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 2 (1936), s. 100–115; Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948, s. 219; Hieronim Feicht, „Muzyka w okresie polskiego baroku”, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, *Kultura staropolska*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 207; Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia mu-*

w pracach Jerzego Gołosa<sup>6</sup>. Ostatnio jednak Rostislaw Wygranienko podał w wątpliwość autentyczność tej kompozycji, uznając ją za dwudziestowieczne fałszerstwo w rodzaju tzw. „Adagia Albinoniego” czy „Ave Maria Cacciniego”<sup>7</sup>. Praca Wygranienki, chociaż stawia ciężkie zarzuty i prowadzi do rewolucyjnych wniosków, obarczona jest licznymi niedostatkami materiału dowodowego. Konieczna jest zatem drobiazgowa rewizja wszystkich dotychczasowych ustaleń na temat *Praeludium* Podbielskiego w celu weryfikacji jego podstaw źródłowych i historycznych oraz przynależności stylistycznej, czyli głównych obszarów, na których skupia się argumentacja autora. Dla owej rewizji istotne znaczenie ma także filologiczna analiza tekstów.

#### ŹRÓDŁA

Jak powszechnie wiadomo, *Praeludium* Podbielskiego było jedynym (jeśli nie liczyć kompozycji opatrzonej inicjałami „A.Z.”) atrybuowanym utworem zawartym w warszawskiej tabulaturze organowej. Źródło to, niewiadomego pochodzenia, było własnością Aleksandra Polińskiego (1845–1916), następnie wraz z resztą jego zbiorów zostało zakupione przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i włączone do Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim w Warszawie, a w roku 1934 (lub zaraz po) przeniesione do nowo utworzonego Oddziału Muzycznego Biblioteki Narodowej. Znakomita większość zbiorów muzycznych Biblioteki Narodowej, włącznie z tabulaturą warszawską, uległa zniszczeniu podczas pożaru w roku 1944. Zawartość tego źródła jest nam dzisiaj znana ze sporządzonej przez Czesława Sikorskiego częściowej kopii odpisu wykonanego przez Adolfa Chybińskiego w roku 1924<sup>8</sup>. Jako jedyny utwór z tabulatury, *Praeludium* Podbielskiego nie zachowało się jednak do naszych czasów w tym przekazie. Na temat odpisów *Praeludium* Jerzy Gołos podaje sprzeczne informacje: najpierw donosi o istnieniu dwóch odrębnych kopii sporządzonych przez

zyki polskiej, cz. 1, Kraków 1995, s. 172; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Barok, część pierwsza 1595–1696*, Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej 3), s. 470; Sebastian Adamczyk, „Z żywej muzyki nie powinno się robić muzeum. O Warszawskiej Tabulaturze Organowej” (rozmowa z Marcinem Tadeuszem Łukaszkowskim), *Musica Sacra Nova* 1 (2007) nr 1, s. 496–508, tu s. 498–499.

6 *Keyboard music from Polish manuscripts*, t. 4, *Organ music by D. Cato, J. Podbielski, M. Wartecki, P. Żelechowski and anonymous composers*, red. Jerzy Gołos, Adam Sutkowski, American Institute of Musicology 1967 (= Corpus of Early Keyboard Music 10), s. VII–VIII; Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 165–166; *Barokowe organy ze Swornigaci na Pomorzu*, zesz. 2, *Wybór utworów na małe organy lub inne instrumenty klawiszowe z polskich źródeł poł. XVIII–pocz. XIX w.*, red. Jerzy Gołos. Bydgoszcz 1983, s. 8–10; *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)*, red. Jerzy Gołos, Łódź 1990, s. V–VI i XII–XIII.

7 Rostislaw Wygranienko, „Jan Podbielski. Kolejna mistyfikacja?”, *Muzyka* 21 9 (2008) nr 7–8, s. 56–61.

8 Na temat najnowszych ustaleń dotyczących losów tabulatury warszawskiej i jej odpisów zob.: Marcin Szelest, „Warszawska tabulatura organowa: perspektywy edycji zaginionego źródła”, *Muzyka* 60 (2015) nr 3, s. 117–145, o organizacji zbiorów Biblioteki Narodowej od jej powstania do końca II wojny światowej zob.: Sonia Wronkowska, „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), s. 47–77, tu s. 57–60.

Polińskiego i Chybińskiego<sup>9</sup>, następnie zaś pisze o dwóch odpisach Polińskiego, wciąż jednak wspominając również o kopii Chybińskiego<sup>10</sup>.

Rozpocznijmy od jedyne go odpisu *Praeludium* Podbielskiego, który obecnie jest dostępny. Jest nim zachowany do dziś w nienaruszonym stanie odpis znajdujący się w Archiwum Chybińskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu (zob. il. 1, s. 9–10)<sup>11</sup>. Wydaje się, iż nie był on znany Jerzemu Gołosowi w czasach, kiedy odpis Polińskiego (o którym poniżej) przeciwstawiał „kopii Chybińskiego”; podane przez niego przykłady różnic między obydwoma odpisami (zresztą bez oznaczenia, która wersja pochodzi z której kopii) zdradzają, że wiedzę na temat tekstu dostępnego Chybińskiemu czerpał wyłącznie z jego edycji, o czym świadczą choćby szczegóły ortografii muzycznej w przytoczonej pierwszej połowie t. 16<sup>12</sup>. O istnieniu poznańskiego źródła Gołos wspomina dopiero w całościowej edycji tabulatury warszawskiej z roku 1990<sup>13</sup>, przy czym określa je a to jako „własny [odpis] Chybińskiego” (s. VI), to znów jako „autograf A[leksandra] P[olińskiego] z poprawkami A[dolfa] Ch[hybińskiego]” (s. XIII), i to „niewątpliwie późniejszy” (s. XII) od odpisu Polińskiego, który miał do dyspozycji ponad dwadzieścia lat wcześniej (zob. niżej). Również Rostisław Wygranienko, cytując Gołosa, uważa odpis z Poznania za autograf Polińskiego<sup>14</sup>. Porównanie duktu pisma tytułu utworu i nazwiska kompozytora z pismem Polińskiego w katalogu jego zbiorów<sup>15</sup> przeczy jednak zdecydowanie tożsamości obydwu rąk (por. il. 3, s. 12). Nie jest to również pismo Chybińskiego, którego próbek z różnych okresów życia badacza mamy w Archiwum Chybińskiego pod dostatkiem. Był on jedynie autorem dopisków poczynionych w tym odpisie ołówkiem i niebieską kredką. O tym, kto sporządził odpis *Praeludium* zachowany w jego zbiorach, pisze Chybiński w „Objaśnieniu” do pierwszego wydania utworu z roku 1947<sup>16</sup>:

9 *Keyboard Music*, op. cit., s. VIII; J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 166.

10 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. V–VI i XII–XIII.

11 Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Oddział Zbiorów Specjalnych, 795 IV/16 (*olim* A.Ch. II. 14/16).

12 J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 165–166. Podział *Praeludium* na takty w edycji Chybińskiego (Jan Podbielski, *Praeludium*, op. cit.) różni się zarówno od odpisu, o którym mowa, jak i od wszystkich edycji Gołosa. W niniejszej pracy przyjmuję podział na takty zgodny z omawianym odpisem w Archiwum Chybińskiego, odzwierciedlony w edycji: *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. 10–11 (bez numeracji taktów), przedrukowanej z numeracją taktów w: R. Wygranienko, op. cit., s. 56.

13 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit.

14 R. Wygranienko, op. cit., s. 58.

15 Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, rękopis, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu 5658/I, część a i b; por. również inskrypcję Polińskiego na karcie tytułowej tabulatury łowickiej: Jerzy Gołos, *Tabulatura łowicka (d. WTM I/220). Omówienie i facsimile*, Warszawa 1995, facsimile, s. 2.

16 Rostisław Wygranienko powołuje się na ten tekst (op. cit., s. 58 oraz s. 60, przyp. 2), ale cytowany tu *passus* przemilcza; Jerzy Gołos być może go nie znał, ponieważ jako rok pierwszego wydania edycji Chybińskiego podaje 1951, zob.: *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. VI. W kolejnych wydaniach pojawiających się już po śmierci Chybińskiego i oczyszczonych z oznaczeń wykonawczych Jana Hoffmana oryginalny tekst Chybińskiego został przeredagowany, a wzmianka o podstawie źródłowej edycji usunięta.

Jest to ten sam utwór, który w r. 1910 na Zjeździe muzyków polskich we Lwowie wykonała znana klawesynistka Wanda Landowska, na podstawie kopii, dostarczonej przez wspomnianego Al. Polińskiego i zawierającej wraz z niepoprawionymi błędami pisarza tabulatury mylnie odczytane przez niego imię kompozytora („Józef” zamiast Jan). Odpis tej kopii, sporządzony przez nieżyjącego kapelmistrza Jarosława Leszczyńskiego, znajduje się w posiadaniu autora tego „Objaśnienia”<sup>17</sup>.

Wersję tę potwierdza zachowany list Jarosława Leszczyńskiego do Adolfa Chybińskiego<sup>18</sup> z 16 VII 1910 r. (il. 2, s. 11), w którym czytamy:

Parę dni temu posłałem Panu jeden utwór organowy Podbielskiego (z XVII w.), który jest wymieniony na str. 2giej w osławionych „Dziejach” Polińskiego<sup>19</sup>. Utwór ten[,] zdaje się, pochodzi z jego zbiorów, jak i wiele innych, które Sołtys<sup>20</sup> zamierza wykonać na obchodzie chopinowskim w październiku. Żałuję, że nie miałem czasu przepisać kompozycji organowych anonimów (fugi, ale nie te bachowskie, tylko takie krótkie, jak u Fuxa, Bellerman[n]a i. i. n.), i rozmaite krótkie utwory). Jak z pobieżnego przeglądnięcia wywnioskowałem, są one nieco podobne kompozycji Frescobaldiego, tylko, że znacznie lichsze i zdaje się z późniejszego pochodzą czasu (opóźniły się tak jak u nas wszystko). W utworze Podbielskiego jest wiele błędów, kilka, które pewnie zrobił przepisywacz[,] zaznaczyłem x. [...] Na wszystkich wyżej wymienionych utworach jest pieczętka p. Polińskiego. Ale nie są to oryginały, tylko kopie i to dosyć niedbale pisane<sup>21</sup>.

Porównanie pisma Leszczyńskiego w listach do Chybińskiego z tytułem utworu i nazwiskiem kompozytora w zachowanym w Archiwum Chybińskiego odpisie nie

17 J. Podbielski, *Praeludium*, op. cit., s. 2.

18 Archiwum Adolfa Chybińskiego w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, depozyt Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (tzw. „Cymelia biblioteki PWM”, dalej ACh–BJ), pudło nr 6, sygn. L-10/1-65. Jarosław Leszczyński (1889–1943), urodzony we Lwowie, tam ukończył gimnazjum klasyczne oraz studiował w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego; od roku 1911 był korepetytorem solistów w lwowskim Teatrze Miejskim; w późniejszych latach pracował głównie jako dyrygent operowy w Krakowie, Poznaniu, Wilnie, Katowicach i Lwowie, zob.: Zofia Chechlińska, „Leszczyński Jarosław Mikołaj”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 120. Intensywną w latach 1907–10 korespondencję zainicjował niespełna osiemnastoletni Leszczyński listem do Chybińskiego z 13 XI 1906 r.; w kolejnych listach przekazywał mu m.in. obfite informacje na temat stosunków panujących w środowisku muzycznym Lwowa i postrzegania tam działalności Chybińskiego („Panu mogę się przysłużyć w ten sposób, że podam Panu wszystko, co się tyczy Pana, co też mówią itd. itd. Chcę być takim szpiegiem” – Leszczyński do Chybińskiego ze Lwowa 5 IV 1908, ACh–BJ, pudło nr 6, sygn. L-10/9), dzielił się swoim ówczesnym zachwytem nad twórczością Ludomira Różyckiego, ale również wykonywał dla Chybińskiego wypisy z materiałów znajdujących się w bibliotece Ossolineum. Na temat ówczesnej działalności publicystycznej Leszczyńskiego we Lwowie zob.: Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002, s. 225 i 322.

19 Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 2. Nazwisko Podbielskiego (bez podania imienia) Poliński wymienia wśród innych nazwisk nieznanymi wcześniej kompozytorów, których dzieła znajdowały się w odkrytych przez niego staropolskich muzykaliach.

20 Mieczysław Sołtys, w l. 1899–1929 dyrektor Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (od 1919 r. Polskiego Towarzystwa Muzycznego), dyrygował orkiestrą Towarzystwa zarówno podczas koncertu „archaicznego” 24 X 1910 r. we Lwowie, jak i następnego dnia, kiedy wykonano utwory osiemnasto- i dziewiętnastowieczne, zob.: H. Opieński, op. cit.; Małgorzata Sieradz, *Kwartalnik muzyczny (1928–1950) a początki muzykologii polskiej*, Warszawa 2015, s. 210.

21 Leszczyński do Chybińskiego ze Lwowa 16 VII 1910, ACh–BJ, pudło nr 6, sygn. L-10/54.

pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z tą samą ręką. W dodatku odpis ten istotnie zawiera oznaczenia błędów za pomocą umieszczonych nad nutami krzyżyków, zapisanych atramentem o kolorze identycznym z całą kopią.

Chybiński zatem na ponad trzy miesiące przed planowanym koncertem uzyskał kopię *Praeludium* Podbielskiego sporządzoną bezpośrednio z odpisu Polińskiego, który najwyraźniej dostarczył większej liczby przepisanych ze swoich zbiorów kompozycji, niż ostatecznie wykonano<sup>22</sup>.

List Leszczyńskiego stanowi zarazem chronologicznie pierwszą wzmiankę o istnieniu wykonanego przez Polińskiego odpisu *Praeludium* Podbielskiego. Nie jest pewne, czy Wanda Landowska rzeczywiście grała z tego egzemplarza, z którego kompozycję odpisał dla Chybińskiego Leszczyński, czy też na podstawie dostarczonego przez Polińskiego odpisu przygotowano dla niej kopię (np. z poprawionymi błędami); Chybiński pisze tylko, że klawesynistka wykonała utwór „na podstawie” kopii Polińskiego, ale mógł polegać w tej materii wyłącznie na relacjach. Sam nie uczestniczył w zjeździe muzyków, nie widział więc osobiście odpisu Polińskiego ani nie słyszał gry Landowskiej. Przebywał wówczas w Monachium, a o przebiegu koncertu „archaicznego” donosił mu listownie Zdzisław Jachimecki<sup>23</sup>. W zbiorach Wandy Landowskiej przechowywanych w Library of Congress w Waszyngtonie (USA)<sup>24</sup> zachował się jedynie egzemplarz wydania *Praeludium* pod redakcją Chybińskiego z roku 1947<sup>25</sup>, choć oczywiście istnieje możliwość, że artystka posiadała wcześniej rękopiśmienną kopię.

Istnienie sporządzonego przez Polińskiego odpisu *Praeludium* Podbielskiego potwierdza też odpowiednia pozycja w zachowanym katalogu zbiorów badacza: „14[.] Józef Podbielski z XVII w. – Preludium (2 str.)” (il. 3, s. 12)<sup>26</sup>. Znajdowała się ona w tece II, zawierającej najprawdopodobniej – jak wynika z katalogu – wyłącznie transkrypcje ze źródeł, nie zaś same źródła.

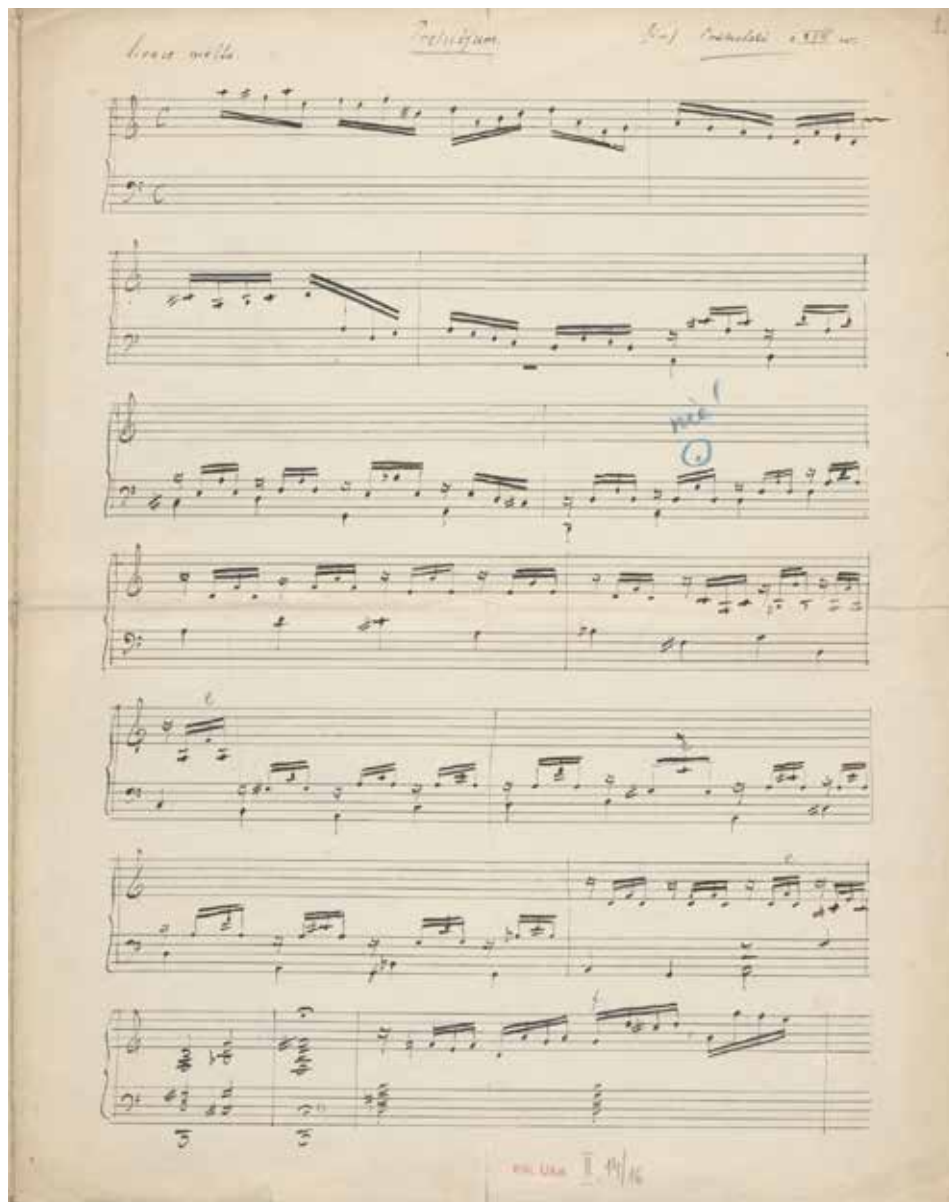
22 Interesująca jest wzmianka Leszczyńskiego o anonimowych „fugach”, które – sądząc z opisu – również mogły pochodzić z tabulatury warszawskiej; do ich koncertowej prezentacji jednak nie doszło. Katalog zbiorów Aleksandra Polińskiego zawiera nieopisane bliżej niewielkich rozmiarów anonimowe pozycje, które mogły być tymi lub podobnymi odpisami z tabulatury warszawskiej: Teka II, nr 18: Autor Anonymus: Preludium i Fugi (2 strony); nr 19: „Capriccio” (2 strony); nr 29: Preludium (1 strona); nr 30: Toccata i Fuga (2 strony); zob.: Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, op. cit., część a, s. 4.

23 Jachimecki do Chybińskiego z Krakowa 26 X 1910 i 16 XI 1910, zob.: *Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, opr. Krystyna Winowicz, Kraków 1983 (= *Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej* 15), s. 225–228 (listy nr 79 i 80 „do Adolfa Chybińskiego w Monachium”).

24 Wanda Landowska and Denise Restout papers, 1843–2002 (bulk 1900–1999), Library of Congress, Waszyngton (USA), ML31.L356.

25 Odpowiedzi Library of Congress na zapytania autora z dn. 28 XII 2015 i 5 II 2016.

26 Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, op. cit. (zob. przyp. 15), część a, s. 4.



Il. 1. Joh. Podbielski, *Praeludium*. Kopia wykonana przez Jarosława Leszczyńskiego z odpisu Aleksandra Polińskiego we Lwowie w 1910 r., Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Oddział Zbiorów Specjalnych, sygn. 795 IV/16.



Il. 1. ciąg dalszy ze strony 8.

Il. 1. ciąg dalszy ze strony 9.





13	<u>Hypercine Ruggiera z syfry Miquoy</u> - z opisy Franciszki Caccini z XVII w. (2 str.)
14	<u>Wielki Radziwiłłski z XVII w.</u> - Preludjum (2 str.)
15	<u>Białecki</u> - Fantazja - z tabulatorem na lutni (3 str.)
16	<u>Białecki</u> - Fuga D. Dur (2 str.) i Fantazja na lutni D. mol (1 str.)
17	<u>Białecki</u> - Fantazja (4 str.)
18	<u>Antoni Anonymus</u> - Preludjum i Fuga (2 str.)
19	<u>Capriccio</u> (2 str.)
20	<u>Bokhart</u> - D'amour me plains, Heintz - Bourne, Hadelsti Hadelsti - Janica (razem 4 str.)
21	<u>Antoni Mercaris</u> - Madrygal (2 str.)
22	<u>Olafur Rasse</u> - Madrygal - XVII w. (2 str.)
23	<u>Blondel</u> - Chanson XVII w. (3 str.)
24	<u>Olafur Janic zidony</u> - opracował A. Poliniński (3 str.)
25	<u>Jan Polak (XVII w.)</u> - Domine non sum dignus (2 str.)
26	<u>Dobra Kasia (z XVII w.)</u> - układ i tekst A. Polinińskiego (4 str.)
27	<u>Marcin Luszczak</u> - Cum spiritu sancto spiritalis (1 str.)
28	Pieśń na weselu Jana Kołtka (2 str.)
29	Preludjum (1 str.)
30	Toccata i Fuga (2 str.)
31	Janica Hajducki (1 str.)
32	Preambulum z XVII w. (1 str.)

Il. 3. Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, rękopis, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 5658/I, część a, s. 4.

Odpis Polińskiego posłużył wreszcie Jerzemu Gołosowi jako podstawa źródłowa wydania utworu w serii *Corpus of Early Keyboard Music*<sup>27</sup>. Właścicielką tego odpisu po II wojnie światowej była harfistka Janina Rzeszewicz (zm. 1983)<sup>28</sup>, która z kolei otrzymała go od Kazimierza Sikorskiego<sup>29</sup>. Odpis ów nosił pieczęć zbiorów Polińskiego<sup>30</sup>. Jerzy Gołos sporządził własną jego kopię i zwrócił oryginał właścicielce; na podstawie kopii Gołosa przygotowano matryce do druku, a po ukazaniu się edycji materiały redakcyjne (w tym zapewne kopia Gołosa) zostały zniszczone<sup>31</sup>. Drugie wydanie utworu pod redakcją Gołosa<sup>32</sup> ukazało się zatem na podstawie wcześniejszej edycji, nie zaś odpisu Polińskiego lub jego kopii<sup>33</sup>. Mimo iż informacje o istnieniu odpisu Polińskiego w zbiorach Janiny Rzeszewicz wciąż są powtarzane<sup>34</sup>, odpisu tego nie można dziś zlokalizować. Jerzy Gołos nie wie, co stało się z tym źródłem po śmierci harfistki<sup>35</sup>. Wszystkie rękopiśmienne i drukowane materiały muzyczne przeznaczone na harfę Janina Rzeszewicz przekazała przed śmiercią swojej absolwentce Bogumile Lutak-Modrinić, która była później profesorem gry na harfie w Akademii Muzycznej w Krakowie. Materiały te są obecnie zdeponowane w krakowskiej uczelni. Mimo jednak iż Janina Rzeszewicz wykonywała *Praeludium* Podbielskiego na harfie<sup>36</sup>, odpisu Polińskiego wśród jej muzykaliów w Akademii Muzycznej w Krakowie nie ma<sup>37</sup>. Obecnie zatem dostępnym materiałem wywodzącym się od posiadanego przez nią odpisu Polińskiego jest edycja Jerzego Gołosa z roku 1967; przypomnijmy, iż jest to druk oparty na matrycach sporządzonych na podstawie wykonanej przez Gołosa rękopiśmiennej kopii odpisu Polińskiego, czyli de facto kopia kopii tego odpisu, co, mimo zapewnień Gołosa o zgodności wersji drukowanej z odpisem<sup>38</sup>, każe traktować ją w kategoriach podstawy źródłowej z należytą dozą ostrożności. Do tego zagadnienia powrócimy w końcowej części artykułu.

Disponujemy zatem posiadaną przez Chybińskiego kopią odpisu Polińskiego, która została sporządzona w 1910 r. we Lwowie, oraz trzema świadectwami istnienia odpisu Polińskiego. Jedno z nich jest potwierdzeniem figurowania takiego odpisu w jego zbiorach; dwa pozostałe – z 1910 r. oraz z lat sześćdziesiątych XX w. – zapewniają, że odpis posiadał pieczęć zbiorów Polińskiego. W żadnym z tych przypadków nie mamy do czynienia z kopią, którą Poliński mógłby wykonać dla kogoś, w takim

27 *Keyboard music*, op. cit., s. 30–32.

28 J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 226, przyp. 30.

29 List Jerzego Gołosa do autora z dn. 3 II 2016.

30 J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 226, przyp. 30.

31 List Jerzego Gołosa do autora z dn. 3 II 2016.

32 *Barokowe organy*, op. cit., s. 27–28.

33 List Jerzego Gołosa do autora z dn. 3 II 2016.

34 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. VI; R. Wygranienko, op. cit., s. 58.

35 List Jerzego Gołosa do autora z dn. 3 II 2016.

36 Ibid.

37 Dziękuję dr Irenie Czubek-Davidson z Akademii Muzycznej w Krakowie za zapoznanie mnie z losami zbiorów Janiny Rzeszewicz oraz za umożliwienie mi ich zbadania.

38 List Jerzego Gołosa do autora z dn. 3 II 2016.

bowiem przypadku pieczęć własnościowa nie miałyby sensu; chodzi zatem zawsze o odpis będący własnością Polińskiego. W jego własnym katalogu, prowadzonym przynajmniej do roku 1911<sup>39</sup>, figuruje tylko jeden taki odpis (drugi nie byłby mu przecież potrzebny). Zarówno w odpisie dostarczonym w 1910 r. do Lwowa (co poświadcza kopia Leszczyńskiego), jak i w katalogu zbiorów Polińskiego imię Podbielskiego brzmi „Józef”. Brak natomiast informacji, aby takie imię kompozytora figurowało w odpisie Polińskiego znanym Jerzemu Gołosowi. Gołos jednak nigdy nie podał dokładnego opisu tego źródła, a powojenni użytkownicy mogli poprawić wersję Polińskiego, opierając się na znanych już wówczas ustaleniach Chybińskiego (np. Kazimierz Sikorski, pozostający z Chybińskim w bliskich kontaktach). Ponieważ zatem informacje na temat odpisu Polińskiego pochodzące ze znanych nam trzech świadectw nie są w żadnym punkcie rozbieżne, a w całej historii nigdy nie pojawia się równocześnie więcej niż jeden odpis Polińskiego, zgodnie z zasadą niemnożenia bytów ponad potrzebę można przypuszczać, iż we wszystkich trzech przypadkach mowa jest o tym samym, jedynym odpisie Polińskiego. Został on sporządzony najpóźniej w roku 1910 (być może już w związku z przypuszczalnym prawykonaniem *Praeludium* podczas koncertu w roku 1903) i po wykorzystaniu na potrzeby lwowskiego koncertu „archaicznego” powrócił do zbiorów właściciela. Po śmierci Polińskiego w roku 1916 zapewne znajdował się w rękach prywatnych; wobec istnienia tabulatury warszawskiej, będącej jego podstawą źródłową, nie było powodu, aby traktować go ze szczególnym pietyzmem i włączać do materiałów, które po śmierci badacza zakupiło ministerstwo. Po II wojnie światowej był własnością Kazimierza Sikorskiego, który przekazał go Janinie Rzeszewicz. Został on użyty Jerzemu Gołosowi jako podstawa jego edycji z roku 1967. Obecnie jego losy są nieznanne. Ostatecznej weryfikacji postawionej tu hipotezy<sup>40</sup> nie można przeprowadzić bez konsultacji odpisu Polińskiego, ale nie zaprzeczają jej również badania filologiczne, o czym będzie mowa w końcowej części artykułu.

Paradoksalnie, przeprowadzona powyżej argumentacja pogarsza sytuację źródłową *Praeludium* Podbielskiego: zamiast opisywanych przez Jerzego Gołosa dwóch tradycji tekstu (Polińskiego i Chybińskiego), mamy prawdopodobnie do czynienia z tylko jedną tradycją w postaci jedyne dokonane przez Polińskiego z posiadanej przezeń tabulatury odpisu, który stał się podstawą zarówno kopii będącej własnością Chybińskiego, jak i – z górą pół wieku później – edycji Gołosa. Nie przybliżyła nas to do potwierdzenia autentyczności utworu, która wydaje się mieć rzeczywiście kruche podstawy. Kluczowych dowodów w tej materii dostarczają jednak badania Chybińskiego.

39 Katalogi książek i muzykaliów Aleksandra Polińskiego, op. cit. (zob. przyp. 15), część b, s. 8, 25 i 36 (zapisy dotyczące pozycji książkowych wydanych w roku 1911).

40 Tym samym koryguję wzmianki dotyczące odpisów *Praeludium* Podbielskiego w mojej wcześniejszej pracy, zob. M. Szelest, op. cit., s. 119 i 120.

POLIŃSKI I CHYBIŃSKI WOBEC *PRAELUDIUM* PODBIELSKIEGO

W tej części argumentacji Rostisława Wygranienki, która opiera się na ocenie działalności Aleksandra Polińskiego i Adolfa Chybińskiego w związku z utworem Podbielskiego, podstawowym błędem metodologicznym jest brak weryfikacji obiegowych opinii oraz pominięcie zarówno realiów, w których pracowali obydwaj badacze, jak i ich wzajemnej relacji. Zarzuty Wygranienki można sprowadzić do dwóch głównych punktów:

1. Poliński, który miał zwyczaj przywłaszczania sobie odkryć innych badaczy i odnalezionych przez nich źródeł, nie zdradził miejsca znalezienia tabulatury warszawskiej, określał ją myląco mianem traktatu teoretycznego i nie przedstawił żadnych dowodów na istnienie w niej *Praeludium* Podbielskiego.
2. Chybiński, wymieniając *Praeludium* Podbielskiego w inwentarzu tabulatury warszawskiej, poświadczył nieprawdę, a zatem wspólnie z Polińskim próbował „przemycić” sfabrykowany utwór rzekomego staropolskiego kompozytora wraz z autentyczną tabulaturą.

Zarzuty te wsparte są szeregiem szczegółowych przesłanek opartych na historii i wartości poszczególnych odpisów tabulatury warszawskiej i kompozycji Podbielskiego. W tym zakresie Rostisław Wygranienko nie czyni żadnych własnych ustaleń, a jego przekonania, oparte na nieudokumentowanych opiniach, są w większości błędne. Ponieważ historia odpisów tabulatury warszawskiej była już przedmiotem osobnego studium<sup>41</sup>, a filiację źródeł do *Praeludium* przedstawiliśmy powyżej, w tej części rozważymy odpowiednie aspekty działalności Polińskiego i Chybińskiego.

Aleksander Poliński z pewnością był postacią kontrowersyjną. Mimo iż od młodości pasjonował się muzyką i gromadził „stare szpargały muzyczne”, zdobył wykształcenie w zakresie medycyny, a pracował jako urzędnik. Jego formalna edukacja muzyczna, poprzedzona samodzielną nauką gry na kilku instrumentach, ograniczyła się do kursów harmonii, kontrapunktu i instrumentacji w Instytucie Muzycznym w Warszawie, w którym pod koniec życia wykładał historię muzyki polskiej<sup>42</sup>. Jako historyk muzyki był więc na poły amatorem, którego kompetencje, mimo niewątpliwych zasług na polu wyszukiwania i kolekcjonowania źródeł, podawano

<sup>41</sup> M. Szelest, op. cit.

<sup>42</sup> Mef [Aleksander Rajchman], „Aleksander Poliński”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 13 (1896) nr 49, s. 589; A[dam] Dobrowolski, „Ś.p. Aleksander Poliński”, *Kurier Warszawski* 96 (1916) nr 228, wyd. poranne, s. 1; Katarzyna Morawska, „Poliński Aleksander”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 8, *pe-r*, Kraków 2004, s. 145–146; Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, t. I 1810–1944, Warszawa 2011, s. 282, 284. Na temat prac Polińskiego dotyczących dawnej muzyki polskiej zob.: K. Morawska, „Badania nad muzyką dawną”, op. cit., s. 69–74, 76–77, 82–84, 101–102, 104, 113, 123–127.

w wątpliwość<sup>43</sup>. Poliński rzeczywiście nie wspominał o tabulaturze warszawskiej w żadnej ze swoich publikacji. Przymuszalnie mógł ją uważać za stosunkowo nieistotny nabytek, czego odzwierciedleniem był odpisany przez Chybińskiego tytuł, który nadał tabulaturze: „Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc. z XVII–XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego”<sup>44</sup>. Utwory zawarte w tym źródle, w większości krótkie, a niektóre zachowane fragmentarycznie, wzięt więc Poliński nie za rzeczywiste kompozycje, ale za exempla odnoszące się do (niezachowanego do dziś) „traktatu teoretycznego”<sup>45</sup>, obejmującego zaledwie jedną kartę i być może przez niego samego umieszczonego na początku tabulatury<sup>46</sup>. Wydaje się, że *Praeludium* Podbielskiego mogło być dla Polińskiego jednym z nielicznych „konkretnych” utworów w całym źródle, tym bardziej, że jako jedyne nie było anonimowe. To oczywiście tylko domysły, pokazują one jednak, że kontrowersyjny dla nas tytuł nadany przez Polińskiego i jego milczenie w kwestii tabulatury warszawskiej nie musiały wynikać z chęci ukrycia czegokolwiek, wprowadzenia w błąd opinii publicznej czy dokonania fałszerstwa.

Adolf Chybiński otrzymał solidne, uwieńczone doktoratem wykształcenie muzykologiczne w Monachium, a jego postawę badawczą cechowała nade wszystko skrupulatność według najlepszych ówczesnych standardów europejskich. Jeżeli nawet dokonuje się obecnie pewne „odbrazowanie” słynnej drobiazgowości badacza<sup>47</sup>, to zawsze ze świadomością, że standardy naukowe wciąż ewoluują w kierunku coraz większej dokładności i norm dzisiejszych nie można bezrefleksyjnie przykładać do prac sprzed II wojny światowej. Niewątpliwie jednak wszechstronne przygotowanie Chybińskiego do pracy badawczej stanowiło olbrzymi kontrast z niedostatkiem warsztatu naukowego Polińskiego i innych historiografów muzyki poprzedniego pokolenia. Już w pierwszych latach działalności naukowej Chybiński zaangażował się w polemikę z Polińskim, ogłaszając druzgocącą opinię na temat jego studium *Bogurodzicy*<sup>48</sup>. Swój stosunek do poziomu naukowego Polińskiego wyrażał również Chy-

43 Zob. np. Józef Surzyński, „Najnowsze prace w dziedzinie historii muzyki w Polsce”, w: *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23. do 28. października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu*, Lwów 1913, s. 117–127, tu s. 117–124; Zdzisław Jachimecki, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce*, Kraków 1948 (= Historia nauki polskiej w monografiach 23), s. 28–30; K. Morawska, „Poliński Aleksander”, op. cit., s. 145.

44 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 101.

45 Tak określił Poliński całą tabulaturę w podpisie do fotografii jednej z jej kart, zob.: A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, op. cit., s. 145.

46 Na temat domniemanego udziału Polińskiego w tworzeniu znanego później Chybińskiemu układu tabulatury zob.: M. Szelest, op. cit., s. 125 i 141.

47 Maciej Jochymczyk, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP: życie i twórczość w kontekście epoki*, Kraków 2009, s. 37–57; Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, t. 1, red. Marcin Szelest, Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 57–58.

48 Aleksander Poliński, *Pieśń Bogarodzica pod względem muzycznym*, Warszawa 1903; Adolf Chybiński, „Z badań nad «Bogurodzicą»”, *Lutnista* 2 (1906) nr 1, s. 3–8, nr 4–5, s. 51–58, nr 13–15, s. 147–152 (pt. „Ze studiów nad «Bogurodzicą»”). Zob. również: Adolf Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Kraków 1959 (= Źródła pamiątkarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej 7), s. 141–142.



biński w intensywnie wówczas prowadzonej korespondencji ze Zdzisławem Jachimeckim. Nazywał tam Polińskiego „bardzo czytany dyletantem, popełniającym zasadnicze błędy”, „nieukiem i «Wissenschafthochstapler»”, „osłem z takimi uszami wielkimi jak z Wiednia do Warszawy”, „łotrem, oszustem” i „durniem”<sup>49</sup>. Z podobnie negatywną recenzją spotkała się książka Polińskiego *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*<sup>50</sup>; tu Chybińskiemu sekundował Jachimecki<sup>51</sup>. O ile jednak ten ostatni utrzymywał później kontakty z Polińskim<sup>52</sup>, który udostępnił mu nawet do badań znajdującą się w jego zbiorach tabulaturę organową klasztoru św. Ducha w Krakowie<sup>53</sup>, o tyle nie są znane jakiegokolwiek ślady kontaktów między Polińskim a Chybińskim<sup>54</sup>. Chybiński zresztą i w późniejszych latach chętnie korzystał z okazji, by zdyskredytować wartość osiągnięć nieżyjącego już wówczas Polińskiego<sup>55</sup>. Wytknął mu nawet publicznie przypisywanie sobie odkryć muzykaliów dokonanych przez Józefa Sikorskiego m.in. w Pułtusku i Łowiczu<sup>56</sup>, podtrzymując w ten sposób opinię o nieuczciwości metod, jakimi posługiwał się Poliński, którą wyraził był już w liście do Jachimeckiego w roku 1907<sup>57</sup>. Poliński w *Dziejach muzyki polskiej* istotnie ukrył zasługi Sikorskiego na polu odkrywania dawnych zabytków muzycznych. Opisując muzykalia z Pułtuska, nie przypisuje jednak sobie ich znalezienia, a jedynie „zdobycie”<sup>58</sup>; we wstępie do monografii nie ukrywa też, że część „zdobytch materiałów” odszukał w zbiorach prywatnych<sup>59</sup>. Z punktu widzenia standardów naukowych reprezentowanych przez Chybińskiego było to z pewnością przynajmniej przemilczenie istotnej informacji, ale książka Polińskiego, wydana w serii monografii popularnonaukowych<sup>60</sup>, jest w ogóle uboga w tego rodzaju odnośniki i standardów naukowych, jak sam Chybiński uważał, nie spełnia. Chybiński postuluje też, by nie Polińskiego, lecz Sikorskiego

49 Chybiński do Jachimeckiego z Monachium 12 III 1905 oraz 9 XII 1905, zob. *Troski i spory*, op. cit., s. 27 i 41 (listy nr 3 i 10).

50 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, op. cit.; recenzja Adolfa Chybińskiego: *Sfinks* 2 (1908), s. 147–154. Na temat polemiki Chybińskiego z Polińskim dotyczącej tej książki zob. również: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna*, op. cit., s. 218.

51 Recenzja Zdzisława Jachimeckiego: *Przegląd Polski* 42 (1908) t. 167, s. 150–158.

52 Jachimecki do Chybińskiego z Krakowa 11 I 1910 oraz 16 V 1910, zob. *Troski i spory*, op. cit., s. 205 i 215 (listy nr 66 i 72).

53 Zdzisław Jachimecki, *Tabulatura organowa z biblioteki klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548*, Kraków 1913 (odbitka z: *Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie* 53), s. 1–3 i 58.

54 Przynajmniej do 1910 r. Chybiński i Poliński nie znali się osobiście, zob.: list Jarosława Leszczyńskiego do Chybińskiego ze Lwowa 13 XII 1910, ACh–BJ, pudło nr 6, sygn. L-10/49. Wśród bardzo obszernej korespondencji do Chybińskiego w ACh–BJ nie zachował się ani jeden list od Polińskiego.

55 Zob. np.: Adolf Chybiński, „Przyczynki bibliograficzne do dawnej muzyki polskiej. I. Stanisław Sylwester Szarzyński”, *Przegląd muzyczny* 2 (1926) nr 1, s. 2–4, tu s. 2.

56 Adolf Chybiński, „Do dziejów muzykologii w Polsce”, *Kwartalnik Muzyczny* 1 (1928) nr 1, s. 82–85.

57 Chybiński do Jachimeckiego z Monachium 23 V 1907, zob. *Troski i spory*, op. cit., s. 164–165 (list nr 52).

58 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, op. cit., s. 104–106.

59 Ibid., s. 2.

60 Był to t. 7 serii *Nauka i sztuka. Ilustrowane monografie popularno-naukowe wydawane nakładem Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie pod redakcją Tadeusza Piniego*, zob.: ibid., karton ochronny.



uznać za odkrywcę zbiorów łowickich, mimo iż wzmianka o nich w przytoczonych przez badacza wyimkach z brulionów Sikorskiego jest bardzo krótka i ogólnikowa. W innym miejscu argumentuję, że Sikorski najprawdopodobniej zabrał z kolegiaty łowickiej tylko część muzykaliów, które znalazły się po jego śmierci w 1896 r. w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (zresztą za pośrednictwem Polińskiego), a pozostałą część włączył do swoich zbiorów Poliński<sup>61</sup>.

Niekwestionowany autorytet Chybińskiego z pewnością przyczynił się do ugruntowania negatywnego obrazu poczynań Polińskiego w świadomości kolejnych pokoleń badaczy. Tadeusz Maciejewski oskarżył Polińskiego o przywłaszczenie sobie tabulatury łowickiej, wypożyczonej przez Józefa Sikorskiego i Oskara Kolberga od kapituły łowickiej w maju 1851 r.<sup>62</sup>, a jego ustalenia cytują Jerzy Gołos i Rostisław Wygranienko<sup>63</sup>. W rzeczywistości zarzuty te nie mają podstaw. Maciejewski przeprowadza porównanie pomiędzy katalogiem wystawy muzycznej z roku 1888, w którym identyfikuje tabulaturę opisaną w pozycji 679 z adnotacją „Włas. p. Józ. Sikorskiego” jako tabulaturę łowicką<sup>64</sup>, a relacją z tej wystawy pióra Polińskiego<sup>65</sup>, w której źródło to autor rzekomo podaje jako swoją własność. W artykule Polińskiego jest jednak wyraźnie mowa o tabulaturze ze zbiorów Sikorskiego, opisaną podobnie do pozycji 679 z katalogu. Tam zaś, gdzie mowa jest o dwóch tabulaturach będących własnością Polińskiego, z opisu źródeł, mimo iż dokonano go łącznie, jasno wynika, że pierwszą z nich jest tabulatura klasztoru św. Ducha w Krakowie, druga zaś, zawierająca kompozycje „słynnych muzyków nadwornych Zygmunta Augusta: Marcina Leopolda (Lwowczyka) [i] Wacława Szamotulskiego”, to owych „8 kart *in folio*”, „przepysnie zachowanych” „za piecem u pewnego organisty wiejskiego”, o których Poliński pisze w swojej książce<sup>66</sup>, zwanych później „tabulaturą zamkową”.

Niezależnie od tego, czy Poliński zasługuje dziś na częściową rehabilitację, jaką zdają się postulować powyższe ustalenia, istotny dla naszych rozważań jest dobrze udokumentowany wyjątkowo krytyczny stosunek Chybińskiego do Polińskiego. Wyobraźmy sobie hipotetycznie, że Poliński rzeczywiście posunął się do fabrykacji *Praeludium* Podbielskiego. Trudno przypuszczać, by popełnił genialne fałszerstwo, którego efekt był niemożliwy do odróżnienia od wyglądu pozostałych kart tabulatury warszawskiej. Pomijając niedostatek wiedzy i umiejętności, nie dysponował odpowiednim do takich ce-

61 S. S. Szarzyński, *Opera omnia*, op. cit., s. 8–9.

62 Tadeusz Maciejewski, „Łowicka tabulatura organowa czyli historia pewnego odkrycia”, *Ruch Muzyczny* 23 (1979) nr 12, s. 3–4.

63 J. Gołos, *Tabulatura łowicka*, op. cit., s. 108–110; R. Wygranienko, op. cit., s. 59.

64 *Katalog rozmowny pierwszej polskiej wystawy muzycznej 1888 r. ułożony przez Aleksandra Polińskiego*, Warszawa 1888, s. 44. Na temat tej ekspozycji zob. również: Jan Prosnak, „Kolekcjonerstwo muzyczne w Warszawie w latach 1850–1914”, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. naukowy Andrzej Spóz, Warszawa 1980, s. 292–310, tu s. 299 i 301.

65 Aleksander Poliński, „Wystawa muzyczno-artystyczna. IV”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 5 (1888) nr 234, s. 138–139.

66 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, op. cit., s. 79.

łów zapleczem technicznym i materiałami. W dniach 19–24 IV 1924 r. Adolf Chybiński badał tabulaturę warszawską i sporządził odpis niemal całego źródła. Prawdopodobnie poczynione wówczas szczegółowe notatki posłużyły mu jako materiał wydanego dwa-  
naście lat później artykułu zawierającego m.in. inwentarz tabulatury<sup>67</sup>. W odpisie Chybińskiego nie znalazło się *Praeludium* Podbielskiego, o czym zaświadcza opis tej kopii w pracy magisterskiej Czesława Sikorskiego<sup>68</sup>. Jak słusznie zauważa Sikorski, Chybiński posiadał był już odpis tej kompozycji; na tym zaś etapie badań przedmiotem jego zainteresowania nie było przygotowanie tekstu źródła do edycji, lecz jedynie uzyskanie całościowego odpisu tabulatury do celów analitycznych. Odpis ten powstał w bardzo krótkim czasie, zatem Chybiński po prostu pominął kompozycję, która od czternastu lat znajdowała się w jego zbiorach<sup>69</sup>. Odnotował jednak w inwentarzu jej umiejscowienie wewnątrz tabulatury (s. 26–30) oraz odpisał oryginalny tytuł („Praeludium Joh. Podbielsky”), przy okazji odczytując skrót imienia kompozytora inaczej niż Poliński. Jeżeli zatem Chybiński, badając tabulaturę warszawską, natrafił na pozostawione tam trzy karty sfabrykowane przez Polińskiego, czy możliwe jest, że przy swoim wieloletnim doświadczeniu w badaniu dawnych źródeł muzycznych nie rozpoznał raczej nieudolnego fałszerstwa? Czy Poliński, jeżeli celem jego domniemanego oszustwa było „wprowadzenie bezdyskusyjnego, czysto polskiego nazwiska w szereg znanych kompozytorów organowych”, jak argumentuje Wygranienko<sup>70</sup>, nie powinien był zadbać przede wszystkim o to, by polskie imię „Józef” widniało w sfabrykowanym rękopisie w sposób niebudzący wątpliwości, jeżeli już zdecydował się – zapewne z wyrafinowanej przebiegłości – na formę „Podbielsky”, mimo że na drugiej stronie autentycznej tabulatury widniało nazwisko „Malinowski”, zapisane w czysto polskiej formie<sup>71</sup>? Tymczasem zamierzone „wprowadzenie polskiego nazwiska w szereg znanych kompozytorów organowych” zupełnie się Polińskiemu nie powiodło. Poza dwoma wykonaniami, i to nie organowymi<sup>72</sup>, brak jakichkolwiek śladów promocji utworu ze strony Polińskiego, który przecież należał do najpłodniejszych publicystów muzycznych<sup>73</sup>. Co więcej, w omówieniu programu koncertu warszawskiego, napisanym na podstawie dostarczonych przez Polińskiego notatek, czytamy, iż „Józef Podbielski, kompozytor zdolności

67 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit.

68 Czesław Sikorski, *Warszawska Tabulatura Organowa z XVII wieku (I)*, Uniwersytet Poznański 1953 (niepublikowana praca magisterska), zach. Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. 288539 III, s. 16.

69 W związku z tym ewentualność, jakoby Podbielski mógłby być autorem innego preludium z tabulatury warszawskiej, dziś znanego jako anonimowe (zob. R. Wygranienko, op. cit., s. 60), należy całkowicie wykluczyć.

70 R. Wygranienko, op. cit., s. 59.

71 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 101.

72 W obydwu salach filharmonicznych, warszawskiej i lwowskiej, znajdowały się organy, a w koncercie „archaicznym” we Lwowie brał nawet udział organista Waleenty Adamczak, który współwykonywał *Audite mortales* Bartłomieja Pękiela, zob.: *Obchód setnej rocznicy urodzin... Przewodnik koncertowy*, op. cit., s. 14 i 19.

73 M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna*, op. cit., s. 26–47.

niepoślednich[,] osiadłszy w Prusach w XVII w., zniemczył się, niezmiennie wszakże nazwiska”<sup>74</sup>. W „przewodniku koncertowym” towarzyszącym lwowskiemu wykonaniu krótki, przytoczony niżej w całości tekst o utworze Podbielskiego napisał już nie sam Poliński, a Stanisław Niewiadomski, który wręcz zbagatelizował kompozycję:

Utwór krótki, ulotny, w tonacji d-moll, ma znaczenie jedynie z tego powodu, że dawniejszej kompozycji polskiej na klawicymbał nie znamy. Al. Poliński, z którego zbiorów Preludium pochodzi, wymienia Podbielskiego w szeregu innych kompozytorów XVII. stulecia, bez żadnych bliższych dat<sup>75</sup>.

Chybiński natomiast odczytuje zapis imienia jako „Joh.”, co w dodatku w swoim artykule sam rozwija do formy „Johannes”<sup>76</sup>.

Rozważmy więc drugą ewentualność: Chybiński rozpoznał fałszerstwo, ale zdecydował się go nie ujawniać. Jest to scenariusz najzupełniej fantastyczny. Niewytłumaczalne staje się odmienne odczytanie imienia Podbielskiego. Chybiński pomija wspaniałą okazję, aby po raz kolejny zdyskredytować „hochsztaplera” Polińskiego, natomiast sam ryzykuje cały swój ogromny już wówczas autorytet naukowca i profesora uniwersytetu; tabulatura spoczywa w państwowych zbiorach i każdy może odkryć oszustwo. Chybiński zostałby oskarżony o współudział bądź ignorancję: w każdym przypadku byłby skompromitowany. Taka wersja wydarzeń byłaby wyobraźalna tylko wówczas, gdyby Chybiński już znacznie wcześniej współpracował z Polińskim przy tworzeniu fałszyfikatu; to jednak, jak wykazaliśmy, nie mogło mieć miejsca. W rzeczywistości więc badania przeprowadzone przez Chybińskiego dostarczają jednoznacznego potwierdzenia autentyczności *Praeludium*.

#### KONTEKST STYLISTYCZNY

Dalsza obrona kompozycji Podbielskiego wobec mocnych dowodów źródłowych i historycznych nie byłaby konieczna, gdyby nie fakt, iż Rostisław Wygranienko podważa autentyczność utworu głównie na podstawie analizy jego cech muzycznych. Według niego, *Praeludium* odbiega stylistycznie nie tylko od pozostałych utworów z tabulatury warszawskiej, ale również od jakiegokolwiek muzyki lat osiemdziesiątych

74 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 20 (1903) nr 43–44, s. 644.

75 *Obchód setnej rocznicy urodzin... Przewodnik koncertowy*, op. cit., s. 20.

76 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102. Rostisław Wygranienko (op. cit., s. 61, przyp. 11) słusznie krytykuje stwierdzenie Chybińskiego, iż „preludium Jana Podbielskiego [...] i postać tego kompozytora należą do dziejów muzyki polskiej”. Trzeba jednak pamiętać, że słowa te pisał Chybiński w „Objaśnieniu” do edycji z roku 1947, a więc w czasach, kiedy niemożliwe byłoby wydanie w serii poświęconej muzyce polskiej utworu kompozytora podejrzewanego o pochodzenie niemieckie; zob. J. Podbielski, *Praeludium*, op. cit., s. 2. W przedwojennym artykule opinia Chybińskiego na temat narodowości Joh. Podbielskiego jest znacznie bardziej wyważona, choć również nieco stronicza i mało logiczna, zob. A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102–103.

XVII w., na dowód czego wyszczególnia siedem kontrowersyjnych elementów, które dają się zredukować do czterech: 1) sposobu rozpoczęcia kompozycji, 2) rodzaju figuracji, w większości po dźwiękach rozłożonych akordów, 3) braku technik polifonicznych przy jednoczesnym niemal ciągłym zastosowaniu motoryki, 4) użycia zbyt zaawansowanych środków harmoniczných oraz – w zakończeniu utworu – akordu ze zdwojoną tercją.

Przystępując do rozważania stylistyki utworu Podbielskiego, należy podkreślić, że datowanie tabulatury warszawskiej zawsze było i nadal pozostaje datowaniem hipotetycznym. Aleksander Poliński, opatrując rękopis tytułem, hojnie określił czas jego powstania na XVII–XVIII wiek. Adolf Chybiński z początku dość ostrożnie zawęził te ramy; sądził, że źródło powstało „zapewne około lub niebawem po r. 1650”, ale było również „uzupełniane później, lecz nie później niż około lub tuż po r. 1700”<sup>77</sup>. Na stronie tytułowej jego edycji *Praeludium* widnieje już jednak precyzyjniejsze „ca 1650”, a w towarzyszącym jej „Objaśnieniu” czytamy, iż tabulatura pochodziła według badacza „mniej więcej z lat 1650–1660”<sup>78</sup>. Jerzy Gołos, który zidentyfikował jeden z utworów w tym źródle jako kompozycję Alessandra Pogliettiego zawartą w jego traktacie z roku 1676, przesunął datowanie źródła na rok ok. 1680<sup>79</sup>, czego jednak nie powtarza w całościowej edycji tabulatury, kwitując kwestię czasu jej powstania umieszczonym w tytule określeniem „XVII w.”<sup>80</sup>. Sebastian Adamczyk uważa natomiast *Praeludium* Podbielskiego za późniejszy, bo pochodzący „z co najmniej przełomu XVII i XVIII w. bądź nawet wieku XVIII” „dodatek” do siedemnastowiecznej tabulatury<sup>81</sup>.

Wszystkie te próby datowania zarówno tabulatury warszawskiej, jak i kompozycji Podbielskiego, opierają się przede wszystkim na przesłankach stylistycznych wspartych przez nieliczne odnalezione konkordancje. Chybiński wskazywał na związki utworów z tabulatury z muzyką włoską i niemiecką, nie rozwijając jednak szczegółowo tego zagadnienia<sup>82</sup>. Samo *Praeludium* Jachimecki stawiał „obok doskonałych dzieł współczesnego Podbielskiemu Bernarda Pasquiniego, względnie późniejszego od niego Azzolina B. della Ciaja”<sup>83</sup>. Gołos wiąże je „z typem toccaty improwizacyjnej, nie posiadającej części imitacyjnej, uprawianej przez Andrea Gabrieli [sic – przyp. M.Sz.], Frescobaldiego, Pachelbela, Kerlla i innych kompozytorów”<sup>84</sup>, Piotr Wilk ponownie wskazuje na

77 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102.

78 J. Podbielski, *Praeludium*, op. cit., s. 1–2.

79 *Keyboard music*, op. cit., s. 30; J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 167–168.

80 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. I.

81 S. Adamczyk, op. cit., s. 498–499.

82 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 110–114. Badacz zapowiadał ujęcie tej problematyki w drugiej części swojej pracy, ta jednak nigdy się nie ukazała.

83 Z. Jachimecki, *Muzyka polska*, op. cit., s. 219.

84 J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 165.

analogie z twórczością Pasquiniego i Frescobaldiego<sup>85</sup>, a Barbara Przybyszewska-Jarmińska na pokrewieństwo z fantazją Piotra Żelechowskiego<sup>86</sup>. Adamczyk z kolei uważa, iż „mamy tu do czynienia ze strukturami harmoniczno-melodycznymi charakterystycznymi dla języka muzycznego stylu północnoniemieckiego”, rozumianego w opozycji do stylu włoskiego pozostałych utworów z tabulatury<sup>87</sup>. Zauważmy, że ramy czasowe tych odniesień sięgają od schyłku XVI (Gabrieli) do końca drugiej dekady XVIII w. (della Ciaja), a geograficzne – od Rzymu (Frescobaldi, Pasquini) do Hamburga (centralny ośrodek szkoły północnoniemieckiej), co praktycznie przekreśla ich wartość dla datowania *Praeludium* i wskazuje na pilną potrzebę zidentyfikowania jego kontekstu stylistycznego na bardziej szczegółowym poziomie.

Z osobą kompozytora sprawy mają się jeszcze gorzej. Trzeba tu dobitnie podkreślić, że na temat „Joh. Podbielskiego” nie wiemy nic poza tym, że w tabulaturze warszawskiej został on wymieniony jako kompozytor naszego *Praeludium*. Nie jesteśmy nawet pewni jego imienia, chociaż logiczne byłoby bardziej wierzyć w tej materii doświadczeniu Chybińskiego niż niestaranności Polińskiego, który w swoim odpisie nie odnotował, że imię kompozytora odcyfrował na podstawie skrótu. Cytowane wyżej zdanie z omówienia koncertu w Warszawie w 1903 r. świadczy o tym, że Poliński na potrzeby „polskiego” programu spolszczył imię (skrót zapewne odczytywał jako „Jos.”<sup>88</sup>) i formę nazwiska kompozytora, podobnie jak to uczynił z kompozytorem sąsiadującej w programie z Podbielskim „Fantazyi” Silviusem Leopoldem Weissem, nazywając go Wojciechem lub Janem Białeckim<sup>89</sup>. Zręczna hipoteza Chybińskiego, łącząca tabulaturę warszawską z pograniczem Prus Wschodnich na podstawie specyficznych form językowych użytych w tym źródle i jednocześnie wskazująca na Podbielskich działających w Królewcu (notowanych od roku 1671)<sup>90</sup>, może oczywiście być bardzo bliska prawdy<sup>91</sup>, ale nigdy nie

85 Piotr Wilk, „Podbielski Jan”, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, op. cit., t. 8, *pe-r*, op. cit., s. 136.

86 B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 470.

87 S. Adamczyk, op. cit., s. 498–499.

88 Formy liter „s” i „h” są dość zbliżone do siebie w gotyckiej kursywie (natomiast niepodobne do „c” – zob. dalej na temat hipotezy dotyczącej Jacoba Podbielskiego); z tego rodzaju pismem z pewnością lepiej zaznajomiony był Chybiński z racji studiów odbytych w Niemczech. Do możliwych konsekwencji tej obserwacji w odniesieniu do przekazu utworu powrócimy w końcowej części artykułu.

89 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 20 (1903) nr 43–44, s. 639 (tu imię Wojciech) i 644 (Jan). Tożsamość tego kompozytora jasno wynika z informacji biograficznych na s. 644; zob. również Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, op. cit. (zob. przyp. 15), część a, s. 13: teka V, nr 18: „Początek fantazyi na lutnię Wojciecha Białeckiego-Weiss z XVII w. (fotografia)”. Notabene utwór Podbielskiego również nosi w tym programie tytuł „Fantazyja”. Odpisy trzech kompozycji „Białeckiego” figurują w katalogu zbiorów Polińskiego bezpośrednio po utworze Podbielskiego, co może wskazywać na wspólny czas ich powstania (w związku z koncertem historycznym w roku 1903?), zob.: Katalogi muzykaliów i książek Aleksandra Polińskiego, op. cit., część a, s. 4, nr 15–17.

90 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102–103. Por. również niżej, przyp. 92.

91 Dalsza wzmianka badacza o tym, że „dziś jeszcze żyją chłopskie rodziny Podbielskich w okolicach Ostrołęki”, wydaje się jednak bezwartościowa metodologicznie i służyła wyłącznie podtrzymaniu tezy, iż „mógł Jan być może starszym bratem Jakóba lub jego stryjem, pozostałym w kraju i nie zniemczonym”, zob. A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102–103.

została potwierdzona, i to z przyczyn oczywistych: tabulatura warszawska dziś już nie istnieje, a Joh. Podbielskiego nie odnaleziono w żadnym źródle archiwalnym. Szanse na takie odkrycie są zresztą znikome z uwagi na wyjątkowo skomplikowaną historię Królewca i Prus Wschodnich, szczególnie w ciągu ostatniego stulecia. Jedynym, ale nikłym śladem wskazującym, iż przypuszczenia Chybińskiego mogły być trafne, jest znowu cytowane wyżej lakoniczne zdanie Polińskiego z omówienia koncertu z roku 1903, według którego Podbielski „osiadł w Prusach w XVII w.”; być może kryje się tu wzmianka o proveniencji tabulatury warszawskiej, ale na podstawie takiego sformułowania trudno cokolwiek wyrokować. Na hipotezie Chybińskiego z konieczności bazują wszystkie późniejsze publikacje, nie zawsze z równym pietyzmem zaznaczając, że chodzi o przypuszczenia. Interesujący byłby pomysł Sebastiana Adamczyka, który wskazuje, iż autorem *Praeludium* mógł być w rzeczywistości nie „Joh.”, a Jacob Podbielski, wymieniony przez Johanna Gottfrieda Walthera jako autor jednego utworu klawiszowego będącego w jego posiadaniu<sup>92</sup>; Walther pisze jednak: „Von seiner Arbeit besitze eine vors Clavier gesetzte *Partie*”<sup>93</sup>, co jest określeniem gatunkowym stosowanym przede wszystkim do *suit*<sup>94</sup> i raczej wątpliwe, by pod tą nazwą leksykograf posiadał odpis naszego *Praeludium*

92 S. Adamczyk, op. cit., s. 499. Jacob Podbielski działał w Królewcu; był organistą zamkowym w l. 1671–79, a następnie (1679–1709) organistą Altstädtische Kirche; w l. 1679 i 1689 notowany również jako organista Löbenichtsche Kirche; przedwojennym badaczom znane były dwie jego wokarno-instrumentalne kompozycje okolicznościowe; jego synem był Gottfried Podbielski, zob. Gottfried Doering, „Die Musik in Preussen im XVIII. Jahrhundert”, *Monatshefte für Musik-Geschichte* 1 (1869) nr 10, s. 147–155, tu s. 150; Robert Eitner, „Podbielski Jacob”, w: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten*, t. 8, *Po-Scheiffler*, Leipzig 1903, s. 2; Albert Mayer-Reinach, „Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578–1720”, *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 6 (1904–1905), s. 32–79, tu s. 71–73; Alfred Prümers, „Georg Motz. Der Kantor zu Tilsit (1653–1733)”, *Altpreussische Monatsschrift* 51 (1914), s. 97–125 i 323–352, tu s. 113 i 117; Georg Küsel, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.*, Kassel 1923 (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 2), s. 16, 21, 43 i 58; Hermann Güttler, *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Königsberg 1925, s. 226; Wacław Piotrowski, „Wpływy polskie w muzyce królewieckiej XVII-go i pierwszej połowy XVIII-go wieku”, w: *Księga pamiątkowa ku czci Profesora Dr. Adolfa Chybińskiego ofiarowana przez uczniów i przyjaciół z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin i dwudziestej piątej rocznicy jego pracy naukowej (1880–1905–1930)*, Kraków 1930, s. 57–65, tu s. 64; Nils Dencker, *Melodier från Östersjöländerna och Polen. Samlade genom avskrifter av Nils Dencker år 1931. I*, rękopis, Sztokholm, Musikmuseet, dostępny w cyfrowej kolekcji Folkmusikkommissionens notsamling och Musikmuseets spelmansböcker, MMD 32, zdjęcie 18, <http://www.smus.se/browselarge.php?lang=en&katalogid=MMD+32&bildnr=00018> (dostęp 19 VIII 2016); Joseph Müller-Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen*, Wolfenbüttel–Zürich 1968, s. 70–71 i 79; Klaus-Peter Koch, „Die Königsberger Brauttänze des 17./18. Jahrhunderts als ein Ergebnis deutsch-polnischer musikalischer Beziehungen”, w: *Gelegenheitsmusik im Ostseeraum vom 16. bis 18. Jahrhundert*, red. Peter Tenhaef, Berlin 2015 (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 20), s. 175–202, tu s. 190 i 200; Fabian Dahlström, *Stadtmusikanten, Organisten und Kantoren im Ostseeraum bis ca. 1850*, <https://www.doria.fi/handle/10024/78703> (dostęp 17 III 2016), plik *Aabenraa–Ystad*, s. 203.

93 Johann Gottfried Walther, „Podbielski (Jacob)”, w: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, red. Friederice Ramm, Kassel 2001, s. 438.

94 Por.: Johann Gottfried Walther, „Buttstett (Joh. Heinr.)”, w: *Musicalisches Lexicon*, op. cit., s. 111–112. Autor wyszczególnia w nim m.in. zawartość druku Buttstetta *Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths = Kammer* (Lipsk 1713), wymieniając „2 Partien” na końcu zbioru, gdzie pod numerami VI i VII znajdują się dwie suity (bez określenia gatunkowego, w druku pojawiają się tylko nazwy tańców), zob.: Johann



– chyba że stanowiło ono pierwszą część suity nieskopiowanej w całości przez skryptora tabulatury warszawskiej, co oczywiście jest czystą spekulacją. Odniesienie kompozycji Joh. Podbielskiego do muzyki na instrumenty klawiszowe z Królewca czy Prus Książęcych (od 1701 r. wchodzących w skład Królestwa Prus) II poł. XVII lub nawet I poł. XVIII w. jest również niemożliwe ze względu na niemal zupełny brak źródeł<sup>95</sup>. Należy się zatem pogodzić z faktem, że żadnych wiadomości na temat kompozytora nie posiadamy, na co zresztą słusznie zwraca uwagę Rostisław Wygranienko<sup>96</sup>. Co więcej, używanie polskiej formy jego imienia, zapewne konieczne w okresie powojennym, wydaje się nieuprawnione, skoro polskojęzyczny skryptor tabulatury warszawskiej zachował skrót „Joh.”. Na szczęście kwestia narodowości kompozytorów minionych epok straciła dziś dawny pierwszoplanowy charakter.

Określając zatem kontekst stylistyczny *Praeludium* Podbielskiego, nie jesteśmy w stanie udowodnić, że kompozytor inspirował się utworami konkretnych twórców, ponieważ równie dobrze mógł działać w środowisku, w którym znane były zupełnie inne dzieła, dziś zaginione. Możemy natomiast odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście badana kompozycja powstała w stylistycznej próżni, jak sugeruje Wygranienko, czy też elementy stylu i techniki kompozytorskiej *Praeludium* były obecne w muzyce europejskiej przełomu XVII i XVIII stulecia. Celowo nie zawężamy materiału porównawczego do lat osiemdziesiątych XVII w., ponieważ datowanie tabulatury warszawskiej jest jedynie hipotetyczne, a – jak wskazaliśmy we wcześniejszym studium<sup>97</sup> – możliwość, iż Poliński pozyskał ją w postaci luźnych kart i składek, które następnie sam uszeregował i opisał, zdaje się korespondować z możliwością powstawania źródła przez dłuższy okres, co sugerował już Chybiński. W każdym jednak przypadku staramy się odszukać możliwie najwcześniejsze wystąpienia danego elementu (na tyle, na ile precyzyjne datowanie poszczególnych kompozycji jest możliwe) w postaci maksymalnie zbliżonej do tej, w jakiej pojawia się w *Praeludium*.

1. *Praeludium* Podbielskiego rozpoczyna się dwuipółtaktową figuracją szesnastkową o zakresie obejmującym dwie i pół oktawy ( $a^2-d$ ) i kierunku zstępującym. Figuracja ta jest jednogłosowa i nie towarzyszy jej żaden rodzaj akompaniamentu.

Heinrich Buttstett, *Sämtliche Orgelwerke*, t. 1, *Musicalische Clavier-Kunst (1713)*, 6 *Fugen, Praeludium et Fuga*, red. Klaus Beckmann, Meßstetten 1995, s. 87. Walther był uczniem Buttstetta, hasło to jest zatem wiarygodnym źródłem informacji.

95 Sporządzony przez Georga Küssela prowizoryczny katalog zachowanych dzieł królewieckich kantorów i organistów nie zawiera ani jednego utworu na instrumenty klawiszowe ze wspomnianego okresu, z wyjątkiem druku *A compleat suite of lessons for the harpsichord* (Londyn ok. 1715) Alexandra Maasmanna, organisty katedry w Królewcu w l. ok. 1710–31, zob. G. Küsel, op. cit., s. 39–45. Por. również W. Piotrowski, op. cit., s. 64; A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 114.

96 R. Wygranienko, op. cit., s. 59–60.

97 M. Szelest, op. cit., s. 125.



Rostisław Wygranienko uważa, że jest to nawiązanie do twórczości Dietericha Buxtehudego i innych utworów północnoniemieckich. Przywołuje przykład *Praeludium fis-moll* Buxtehudego (BuxWV 146), prawdopodobnie dlatego, że kompozycję tę uważa za inspirację dla „falszerza” przede wszystkim w zakresie motoryki (zob. niżej).

Taki sposób rozpoczynania praeambulów, preludiów i toccat na instrumenty klawiszowe ma prawdopodobnie swoją genezę w środowisku północnoniemieckim. Klaus Beckmann uważa go za szczególny znak rozpoznawczy kompozycji Franza Tundera (1614–67, Lubeka)<sup>98</sup>, ale jeden z najwcześniejszych, o ile nie najwcześniejszy przykład użycia tego środka, w dodatku w postaci dużo bardziej rozbudowanej niż u Tundera (pełne cztery takty, dwie i pół oktawy), znajduje się w anonimowej *Toccacie* in C<sup>99</sup> z rękopiśmiennej tabulatury organowej z Lüneburga (D-Lr Mus. ant. pract. 208<sup>1</sup>; przykł. 1).



Przykł. 1. Heinrich Scheidemann (?), *Toccata* in C (WV 97), t. 1–5.

Pieter Dirksen przypisuje ten utwór Heinrichowi Scheidemannowi (ok. 1596–1663) z najwcześniejszego okresu twórczości (ok. 1610–20)<sup>100</sup>. Środek ten był chętnie i w różnych postaciach stosowany przez licznych kompozytorów północnoniemieckich, np. Jacoba Bölsche, Christiana Flora, Dietericha Buxtehudego, Nicolauisa Bruhnsa, Vincenta Lübecka, Georga Böhma, aż do Georga Wilhelma Dietricha Saxera (zm. 1740 r. w Lubece). Linia solowa otwierająca utwór przybierała różne kształty melodyczne i różny stopień zróżnicowania rytmicznego; mogła stanowić samodzielną cząstkę zamkniętą długą nutą lub płynnie przechodzić w strukturę

98 Klaus Beckmann, *Die norddeutsche Orgelschule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, t. 2, *Blütezeit und Verfall 1620–1755*, Mainz 2009, s. 268. Beckmann używa na określenie tej techniki terminu „Apostrophierung”.

99 *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208<sup>1</sup>*, red. Margarete Reimann, Frankfurt 1957 (= *Das Erbe deutscher Musik* 36), s. 2–3.

100 Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's keyboard music: Transmission, style and chronology*, Aldershot 2007, s. 69 i 215.

wielogłosową; jej wariantem było solo pedałowe. W twórczości Johanna Sebastiana Bacha jeden z najwcześniejszych przykładów takiego rozpoczęcia kompozycji znajduje się w *Praeludium g-moll* (BWV 535a/1), wpisanym przez kompozytora do *Möllersche Handschrift* (D-Bs Mus. ms. 40644) między rokiem 1703 a 1707<sup>101</sup>; Bach zaopatrzył tę figurację o rozpiętości ponad trzech oktaw w inskrypcję „Passaggio”.

Pod koniec XVII w. spotykamy podobne rozpoczęcia utworów w środowisku środkowo- i południowoniemieckim oraz włoskim. Z lat osiemdziesiątych pochodzi krótkie *Praelud[ium] H. Böhme* (przykł. 2)<sup>102</sup> w rękopisie drezdeńskiego organisty Emanuela Benischa (US-NH Music Deposit 4, s. 64), znanym jako „Codex E. B. 1688”<sup>103</sup>. Chodzi tu najpewniej o organistę nadwornego w Dreźnie Johanna Christiana Böhme (zm. 1699)<sup>104</sup>. Pod koniec tej dekady spotykamy jeszcze pięciotaktową, jednogłosową figurację otwierającą *Praeludium* do *Partie II* ze zbioru Johanna Kuhnau (1660–1722) *Neue Clavier-Ubung* (Lipsk 1689)<sup>105</sup>. Johann Krieger (1651–1735) stosuje solowe, figuracyjne rozpoczęcie w trzech *praeludiach* ze zbioru *Anmuthige Clavier-Ubung* (Norymberga 1699; Krieger był wówczas organistą w Zittau)<sup>106</sup>. Do egzemplarza swojego autorskiego druku *Hexachordum Apollinis* (Norymberga 1699), który obecnie znajduje się w Hadze (NL-DHgm Kluis C3), Johann Pachelbel (1653–1706) dołączył rękopiśmienny dodatek zawierający m.in. siedmiotaktowe, jednogłosowe *Intonatio* do zamykającej zbiór *Aria Sebaldina*<sup>107</sup>. W pochodzącym z lat dwudziestych XVIII w., ale retrospektywnym rękopisie z Mylau (D-MY H 3a), obok przykładu z twórczości północnoniemieckiego organisty Andreeasa Knellera i kilku utworów anonimowych, spotykamy wstępną solową figurację w *Praelud[ium] ex D fis* Christiana Friedricha Witta (ok. 1660–1717), ucznia Georga Caspara Weckera w Norymberdze i organisty w Gotha (Turyngia)<sup>108</sup>. Działający w Monachium Franz Xaver

101 *Keyboard music from the Andreas Bach book and the Möller manuscript*, red. Robert Hill, przedmowa Christoph Wolff, Cambridge (MA) 1991, s. XXIII, XXXII i 1.

102 Johann Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 2, *Fugues*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 2005, s. 6.

103 Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10), s. 99–111, szczególnie s. 104–105; Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt am Main 1997, s. 95–101; Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, Rochester 2007, s. 331–333.

104 M. Belotti, op. cit., s. 97 i 100–101.

105 Johann Kuhnau, *Klavierwerke*, red. Hans Joachim Moser, Wiesbaden–Graz 1958 (= Denkmäler deutscher Tonkunst 4), s. 10.

106 Johann & Johann Philipp Krieger, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, t. 1, red. Siegbert Rampe, Helene Lerch, Kassel 1999, s. 58, 72 i 86 (odpowiednio nr 17, 24 i 31 w zbiorze Kriegera).

107 Johann Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 8, *Arias with variations*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 2011, s. IV–V i 43.

108 Max Seiffert, „Das Mylauer Tabulaturbuch von 1750”, *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), s. 607–632; na temat datowania zob.: J. Pachelbel, *Complete works*, t. 2, op. cit., s. VII; współczesna edycja: *The Mylau Tabulaturbuch. Forty selected compositions*, red. John R. Shannon, American Institute of Musicology 1977 (= Corpus of Early Keyboard Music 39), s. 31–33.

Anton Murschhauser (1663–1738) otwiera pierwszą część autorskiego druku *Prototypon Longo-Breve Organicum* (Norymberga 1703) dziesięciotaktowym, figuracyjnym *Intonatio primi Toni*, w większości (włącznie z pięcioi półtaktowym początkiem) jednogłosowym<sup>109</sup>. Wreszcie w rękopisie z Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii (I-Bc MS DD 53) cztery kolejno wpisane toccaty rozpoczynają się jednogłosowymi figuracjami o jednostajnym ruchu szesnastkowym w kierunku zstępującym<sup>110</sup>. Rękopis ten powstał prawdopodobnie już w XVIII w., ale zawiera w większości repertuar siedemnastowieczny, a duży stopień systematyczności ułożenia repertuaru pozwala przypuszczać, że wszystkie cztery toccaty są autorstwa Bernarda Pasquiniego (1637–1710), chociaż skryptor przypisał mu tylko ostatnią z nich<sup>111</sup>.



Przykł. 2. Johann Christian Böhme, *Praeludium*, t. 1–3.

Szeroki zakres geograficzny wskazuje, że na przełomie XVII i XVIII w. wywodzący się z północnych Niemiec sposób rozpoczynania utworów swobodnych jednogłosową figuracją rozpowszechnił się również w południowej Europie. Zastosowanie tego środka w utworze Podbielskiego nie musiało się zatem wiązać ze znajomością utworów Buxtehudego. Nie może też być argumentem przemawiającym za nieautentycznością *Praeludium*.

2. *Praeludium* Podbielskiego jest utworem niemal w całości figuracyjnym, z czego duży procent stanowią figuracje poruszające się w różny sposób po rozłożonych akordach.

Rostislaw Wygranienko uważa, że figuracje takie (wymienia t. 3–II, 20–28 i 32–33) nie mają odpowiedników w ówczesnej muzyce polskiej, a ich obecność w kompozycji (tu z kolei wymienia t. 3–II, 16–17 i 20–28) świadczy o tym, że jego kompozytor znał takie utwory organowe, jak *Praeludium i fuga a-moll* J.S. Bacha (BWV 543) czy *Fantazja i fuga a-moll* przypisywana niegdyś Bachowi (BWV 561).

109 Franz Xaver Murschhauser, *Prototypon longo-breve organicum: Intonationen, Praeambeln, Toccaten, Fugen, Canzonen und Finali*, red. Rudolf Walter, Altötting 1970 (= *Süddeutsche Orgelmeister des Barock* 6), s. 6.

110 *Toccate e Sonate Per Organo e Clavicembalo. Ms. Bologna XVII sec. / Anonimi, Kerll, Merula, Pasquini, Pollaroli*, Firenze 1987 (= *Monumenta Musicae Revocata* 5), k. 49v (*Toccata P<sup>o</sup> Tono*), 49r (*Toccata 8<sup>o</sup> Tuono*), 51v (*Toccata 5<sup>o</sup> Tuono*) i 53v (*Toccata 2<sup>o</sup> Tuono*).

111 Alexander Silbiger, *Italian manuscript sources of 17th century keyboard music*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology* 18), s. 96–99.

Niemal cały pierwszy odcinek *Praeludium* Podbielskiego wypełniają figuracje oparte na ćwierćnutowej podstawie basowej, składające się z trzech szesnastek poprzedzonych pauzą; dominuje układ dźwięku niższy–dźwięk wyższy–powrót do dźwięku niższego. Ten rodzaj figuracji, oczywiście obecny również w przypisywanej Bachowi *Fantazji i fudze* BWV 561, znany jest najpowszechniej z twórczości Johanna Pachelbela, szczególnie z toccat „sopra i pedali”<sup>112</sup>. Ich dokładne datowanie jest niemożliwe, ale fakt, iż najwcześniejszym ich źródłem jest tzw. *Andreas-Bach-Buch* (D-LEm Sammlung Becker III.8.4)<sup>113</sup> z lat ok. 1708–13<sup>114</sup>, może wskazywać na ostatni okres życia kompozytora. Znane są jednak przynajmniej dwa prawdopodobnie wcześniejsze i dość spektakularne przykłady, w dodatku niezwiązane ze specyficznym podgatunkiem toccaty opartej na długich nutach pedałowach. Pierwszy występuje w zachowanym w kopii sporządzonej w Wittenberdze w 1682 r. przez pochodzącego z Kronstadt (obecnie Braşov, Rumunia) Daniela Cronera (RO-BRm Mus. Ms. 808) zbiorze *Tabulatura Num: 12 Praeambulorum und einem Capriccio von eben 12 Variationen* drezdeńskiego organisty nadwornego Johanna Heinricha Kittla (1652–82); *Praeludium in F* (nr 6) złożone jest w całości z tego rodzaju figuracji, które – podobnie jak w kompozycji Podbielskiego – oscylują pomiędzy półnutowym a ćwierćnutowym ruchem harmonicznym (przykł. 3)<sup>115</sup>. Drugim jest *Praeludium* otwierające VI suitę ze zbioru *Les Pieces de Clavessin* (Schlackenwerth 1696) Johanna Caspara Ferdinanda Fischera (1656–1746)<sup>116</sup>; figuracje takie wypełniają tu dwa z sześciu odcinków wydzielonych podwójną kreską taktową, tym razem w ósemkowym ruchu harmonicznym ze względu na zastosowane dwukrotnie szybsze wartości rytmiczne (przykł. 4). Najpóźniej z roku 1684 pochodzi natomiast *Toccat in d* Dietericha Buxtehudego (BuxWV 155), zachowana we wspomnianym wyżej drezdeńskim rękopisie Emanuela Benischa (US-NH Music Deposit 4, s. 142–147), w której omawiany wzór figuracji pojawia się przelotnie w t. 16–17<sup>117</sup>.

W drugim odcinku *Praeludium* Podbielskiego szesnastkowe figuracje oparte na rozłożonych akordach realizują inny, tym razem czteronutowy wzór, dla którego akompaniament tworzą zazwyczaj jedno- lub dwugłosowe pochody ćwierćnut grane drugą ręką. W prawej ręce dominuje wzór: dźwięk najwyższy–dźwięk najniższy–dźwięk środkowy–powrót do dźwięku najniższego (t. 20–23, 25–26, 28, 32–33); w le-

112 J. Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 1, *Preludes and toccatas pedaliter*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 1999: *Praeludium in d* (nr 1, s. 1–6) t. 33–45; *Toccat in C* (nr 4, s. 13–15) t. 32–35; *Toccat in c* (nr 7, s. 20–22) t. 9–13, 25–29; *Toccat in e* (nr 8, s. 24–25), t. 1.

113 J. Pachelbel, *Complete works*, t. 1, op. cit., s. XXIV–XXV.

114 *Keyboard music from the Andreas Bach book*, op. cit., s. XXIII.

115 *The Brasov tablature (Brasov music manuscript 808): German keyboard studies 1680–1684*, red. John H. Baron, Madison (WI) 1982 (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 40), s. 6–7.

116 Johann Kaspar Ferdinand Fischer, *Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*, red. Ernst von Werra, Leipzig [1901], s. 22–23.

117 Dieterich Buxtehude, *The collected works*, t. 15, *Keyboard works*, cz. 1, *Preludes, toccatas, and ciacconas for organ (pedaliter)*, section A: *Music*, red. Michael Belotti, New York 1988, s. 29–36.

Przykł. 3. Johann Heinrich Kittel, *Praeludium in F (Tabulatura Num: 12 Praeambulorum und einem Capriccio von eben 12 Variationen, nr 6)*, t. 1-4.

Przykł. 4. Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Praeludium z VI suity (Les Pieces de Clavessin, Schlackenwerth 1696)*, t. 1-9.

wej ręce zazwyczaj mamy do czynienia z jego lustrzanym odbiciem (t. 23–25). Wzór dla lewej ręki pojawia się stosunkowo często w twórczości Pachelbela. Jest on obficie wykorzystany w zakończeniu opartej na nutach pedałowych *Toccaty in F* (t. 40–51, przykł. 5)<sup>118</sup>; pojawia się też w drugiej fudze z cyklu *Magnificat octavi toni* (t. 15–16 i 20)<sup>119</sup>. Stanowi również podstawę figuracji basowych czwartych wariacji w *Aria Quarta* oraz *Aria Quinta* ze zbioru *Hexachordum Apollinis* (Norymberga 1699)<sup>120</sup>. Wzór dla prawej ręki w postaci znanej z utworu Podbielskiego występuje w pierwszym czterotaktakie *Partity 16 z Aria: Partite diverse una Aria d'Inventione detta La Capriciosa* Buxtehudego, zachowanej wyłącznie w peryferyjnym, choć istotnym rękopisie Rygego (DK-Kk Mu 6806.1399)<sup>121</sup>. Nawet jeżeli nie da się dziś stwierdzić powszechnego stosowania tego wzoru figuracji przed *Preludium a-moll* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 543), nie podważa to w żaden sposób autentyczności kompozycji Podbielskiego; przekonani o niej na podstawie innych argumentów, z równym powodzeniem moglibyśmy dowodzić absurdalnej tezy, iż Bach inspirował się Podbielskim. Wydaje się, że istotniejszy jest tu fakt coraz powszechniejszego stosowania ciągłych figuracji o różnych czteronutowych wzorach opartych na rozłożonych akordach w twórczości kompozytorów niemieckich począwszy od lat osiemdziesiątych XVII wieku. Występują one nie tylko w utworach wariacyjnych czy ostinatowych, gdzie być może pojawiły się w pierwszej kolejności<sup>122</sup>, ale stały się również podstawowym materiałem całych preludii bądź toccat lub ich obszernych części. Można tu przywołać w całości wypełnione takimi figuracjami *Praeambulum in e* (nr 5) Johanna Heinricha Kittla (najpóźniej 1682, przykł. 6)<sup>123</sup> i krótkie [*Praeambulum*] do cyklu *Quinto toni irregularis* w *Octi-Tonium Novum Organicum* (Augsburg 1696) Murschhausera<sup>124</sup>, a także *Praeludium* do *Partie III* ze zbioru *Neüer Clavier Übung Andrer Theil* (Lipsk 1692) Kuhnaua<sup>125</sup>, w którym przeważają one zdecydowanie nad innymi rodzajami figuracji. W drezdeńskim rękopisie Benischa z lat osiemdziesiątych (US-NH Music Deposit 4, s. 151–159) znalazła się *Toccat*a północnoniemieckiego kompozytora Petera

118 J. Pachelbel, *Complete works*, t. 1, op. cit., nr 10, s. 29–31.

119 J. Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 3, *Magnificat fugues from the Berlin manuscript. First series*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 2002, s. 56–57.

120 J. Pachelbel, *Complete works*, t. 8, op. cit., s. 37 i 41.

121 K.J. Snyder, op. cit., s. 334 i 437–438; Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo*, red. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1980, s. 94.

122 Np. Johann Pachelbel, *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, Partita 7 (utwór ten najprawdopodobniej pochodzi z zaginionego druku *Musicalische Sterbens-Gedancken*, Erfurt 1683, zob.: Johann Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 7, *Chorale partias*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 2011, s. IV–V i 27–28); *Ciacona in C*, wariacja 5; *Ciacona in D*, wariacja 12 (zob.: Johann Pachelbel, *Toccaten, Fantasien, Praeludien, Fugen, Ricercare und Ciaconen*, t. 2, red. Anne Marlene Gurgel, Leipzig 1983, s. 89 i 100–101).

123 *The Brasov tablature*, op. cit., s. 5–6.

124 Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser, Johann Philipp Krieger, *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel*, red. Max Seiffert, Leipzig 1917 (= *Denkmäler deutscher Tonkunst* 30), s. 93.

125 J. Kuhnau, op. cit., s. 42–43.





Przykł. 5. Johann Pachelbel, *Toccata in F*, t. 40–43.



Przykł. 6. Johann Heinrich Kittel, *Praeambulum in e (Tabulatura Num: 12 Praeambulorum und einem Capriccio von eben 12 Variationen, nr 5)*, t. 1–4.

Heydorna starszego (ok. 1650/60–1711/15)<sup>126</sup>, w której ciągle figuralne prawej ręki oparte na rozłożonych akordach rozciągają się w trzech punktach utworu na przestrzeni dziesięciu, siedemnastu i jedenastu taktów<sup>127</sup>. Nieco krótsze i bardziej wewnętrznie zróżnicowane ale analogiczne części spotykamy w dwóch manualowych *Toccatach in G* Buxtehudego: BuxWV 164 (t. 31–40) oraz BuxWV 165 (t. 12–19)<sup>128</sup>; obydwa utwory były również znane w kręgu środkowoniemieckim, a drugi z nich zachował się we wspomnianym już wczesnoosiemnastowiecznym *Möllersche Handschrift*. Niemal nieprzerwany ciąg akordowych figuracji szesnastkowych wypełnia początek (t. 1–4) i zakończenie (t. 19–28) *Praeambulum aliud secundi Toni* z *Prototypon Longo-Breve Organicum* (Norymberga 1703) Murschhausera<sup>129</sup>.

Na t. 16–17 *Praeludium* Podbielskiego składa się jedyna w utworze konstrukcja o ruchu ósemkowym skrajnych głosów z wypełnieniem harmonicznym „tenoru” w t. 15 i „altu” w obydwu taktach, przy czym ten ostatni głos jest konsekwentnie przesunięty o szesnastkę względem pozostałych. Taki sposób ożywiania faktury homorytmicznej stosowany był dość powszechnie, w różnych konfiguracjach i z różną intensywnością, przez wielu kompozytorów niemieckich ostatnich dekad XVII wieku. Znajdujemy

126 Na temat biografii tego kompozytora oraz datowania *Toccaty* zob.: Konrad Küster, „Peter Heydorn. Zwei Biographien in der norddeutschen Orgelkunst”, *Acta Organologica* 32 (2011), s. 379–404, szczególnie s. 397.

127 Peter Heidorn, *Toccata per Clavicembalo*, red. Laura Cerutti, Padova 1994, s. 7–8, 14–17 (w edycji brak numeracji taktów).

128 Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke*, t. I/2, *Tokkaten, Präambulum, Ciaconen, Passacaglia, Präludien (manualiter), Kanzonen, Fugen*, red. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1984, s. 152–157.

129 F. X. Murschhauser, op. cit., s. 18–20.



go zarówno u Buxtehudego (np. *Toccatą in F*, BuxWV 156, t. 61–64<sup>130</sup>, czy wspomniana wyżej *Toccatą in d*, BuxWV 155, t. 46–49), jak i – szczególnie często – u Pachelbela, w którego twórczości można spotkać takie trzygłosowe konstrukcje, jak np. w piątej fudze z cyklu *Magnificat secundi toni* (t. 13, 16–17, 20–21, 23–24, przykł. 7)<sup>131</sup>.



Przykł. 7. Johann Pachelbel, *Magnificat secundi toni*, fuga V, t. 13.

Wobec licznie przywołanych powyżej przykładów rozwiązań w zakresie figuracji stosowanych przez kompozytorów z różnych ośrodków niemieckich ostatnich dwóch dekad XVII w., szukanie stylistycznych wzorców dla figuracji obecnych w *Praeludium* Podbielskiego dopiero w weimarskiej twórczości Bacha lub wręcz w kompozycji o spornym, dotąd nieustalonym czasie powstania<sup>132</sup> wydaje się nieuprawnione. Brak analogicznych rozwiązań z terenów polskich nie jest natomiast niczym niezwykłym, zważywszy na fakt, iż z omawianego okresu nie dysponujemy żadnym materiałem porównawczym poza przypadkowo zachowaną tabulaturą warszawską, a atrybucja „Joh. Podbielsky” wskazuje na twórcę niemieckojęzycznego.

3. *Praeludium* Podbielskiego jest utworem motorycznym, złożonym w większości z jednostajnych figuracji szesnastkowych. Brak w nim zastosowania jakichkolwiek technik polifonicznych.

Taki typ motoryki Rostisław Wygranienko wiąże dopiero z twórczością kompozytorów generacji Antonia Vivaldiego, natomiast brak technik polifonicznych uważa za niereprezentatywny dla muzyki drugiej połowy XVII wieku.

Wydaje się, że motoryczne preludia/toccaty pojawiły się najpierw na południu Europy. Za pierwowzór tego rodzaju kompozycji uważa się jedyny znany dziś utwór klawiszowy Alessandra Stradelli (1644–82), *Toccatę in a*, zachowaną w osiemnastowiecznym rękopisie przechowywanym w rzymskim Conservatorio di Santa Cecilia

130 D. Buxtehude, *The collected works*, t. 15, op. cit., s. 73–82.

131 Johann Pachelbel, *Complete works for keyboard instruments*, t. 4, *Magnificat fugues from the Berlin manuscript. Second series*, red. Michael Belotti, Colfax (NC) 2002, s. 9–10.

132 Na temat różnych hipotez dotyczących czasu powstania i autorstwa *Fantazji i fugi a-moll BWV 561* zob.: Peter Williams, *The organ music of Johann Sebastian Bach*, Cambridge 2003, s. 145.

(I-Rsc A/400)<sup>133</sup>. Prawdopodobnie jednak ich eksport na północ od Alp odbył się bardzo szybko, bowiem pierwsze znane przykłady datowanych kompozycji w całości motorycznych pochodzą z przywoływanego już zbioru Johanna Heinricha Kittla (cztery praeambula/praeludia wypełnione nieprzerwanym ruchem szesnastkowym)<sup>134</sup>, a kolejne wystąpienia odnotowujemy w drukach Johanna Kuhnaua (*Neue Clavier-Ubung*, Lipsk 1689, *Praeludium do Partie V*; *Neüer Clavier Übung Andrer Theil*, Lipsk 1692, wspomniane już *Praeludium do Partie III*; *Frische Clavier Früchte*, Lipsk 1696, *Suonata Prima*, odcinek 3 *Allegro* oraz *Suonata Terza*, ostatni odcinek w metrum 6/16 – przykł. 8)<sup>135</sup> i Johanna Caspara Ferdinanda Fischera (odnotowane wcześniej *Praeludium do VI* suity z *Les Pieces de Clavessin*, Schlackenwerth 1696 – dwa obszerne odcinki, zob. przykł. 4, s. 29). We wszystkich tych utworach brak również jakichkolwiek technik polifonicznych; są one skoncentrowane wyłącznie na regularnych, powtarzających się wzorach figuracji.



Przykł. 8. Johann Kuhnau, *Suonata Terza* (*Frische Clavier Früchte*, Lipsk 1696), początek ostatniego odcinka.

W środowisku północnoniemieckim *Praeludium fis-moll* Buxtehudego rzeczywiście zajmuje – jak zauważył Wygranienko – pozycję wyjątkową. Motorykę jako element tektoniczny obszernych fragmentów wieloodcinkowych *praeludiów* spotykamy na szerszą skalę dopiero w twórczości kompozytorów z pokolenia po Buxtehudem: Vincenta Lübecka (1654–1740; *Praeludium in C*, t. 12–22; *Praeludium in d*, t. 4–55 – tu z niewielkimi odstępstwami od regularności – i 128–139; *Praeambulum in E*, t. 1–9

133 Willi Apel, *The history of keyboard music to 1700*, Bloomington–Indianapolis 1972, s. 694; A. Silbiger, op. cit., s. 140–141; edycja współczesna: Alessandro Stradella, *Instrumental music*, red. Eleanor F. McCrickard, Köln 1980 (= *Concentus musicus* 5), s. 255–258.

134 *The Brasov tablature*, op. cit., s. 4–7 i 10–11 (nr 4, 5, 6, 9).

135 J. Kuhnau, op. cit., s. 21, 42–43, 74–75 i 86–87.

i 17–27)<sup>136</sup>, Geoga Böhma (1661–1733; *Praeludium in a*, t. 1–21)<sup>137</sup>, Geoga Dietricha Leydinga (1664–1710; *Praeludium in C*, t. 1–30; *Praeludium in Es*, t. 93–104; *Praeludium in B*, t. 1–28)<sup>138</sup> oraz Arnolda Matthiasa Brunckhorsta (zm. 1725; *Praeludium in e*, t. 1–31)<sup>139</sup>, przy czym nawet ewidentnie najwcześniejsze źródła przekazujące utwory Lübecka i Leydinga, tzw. tabulatury Schmahla (PL-Kj Berol. Mus. ms. 40295), nie dają się datować precyzyjniej niż na pierwszą ćwierć XVIII stulecia; tylko druga z nich, zawierająca *Praeludium in C* Lübecka, nosi datę 1710<sup>140</sup>. We wszystkich tych przypadkach rola polifonii jest co najwyżej znikoma.

O ile zatem pochodzące z północnych Niemiec przykłady kompozycji lub ich części opartych na ciągłym ruchu szesnastkowym bądź trzydziestodwójkowym mogą pochodzić już z XVIII stulecia, o tyle datowane źródła południowoniemieckie dostarczają licznych takich utworów z dwóch ostatnich dekad XVII wieku. Zauważmy przy tym, że wszyscy przywołani tu kompozytorzy z obydwu kręgów urodzili się w l. ok. 1650–65, co może (choć nie musi) wskazywać, iż hipotetyczne późniejsze datowanie utworów północnoniemieckich wiąże się raczej z ich bardziej skomplikowaną sytuacją źródłową (brak autografów, przekaz wyłącznie rękopiśmienny) niż z rzeczywistym czasem ich powstania.

4. W zakończeniach obydwu odcinków *Praeludium* Podbielskiego (t. 12 i 31) występują połączenia harmoniczne, które Rostisław Wygranienko uważa za niespotykane pod koniec XVII w., a nawet za zjawiska „z epoki o co najmniej sto lat później”. Podobnie końcowy akord z podwójną wielką tercją uznaje za „odpowiadający rozwiązaniom szkolnej harmonii XX w.” i „zupelnie obcy muzyce okresu środkowego baroku”.

Wykorzystane w *Praeludium* następstwo akordów na nucie pedałowej *D* (t. 12–13) zostało opisane w dwóch czołowych podręcznikach teoretycznych z ostatnich dekad XVII wieku. Lorenzo Penna (1613–93) w III części *Li primi albori musicali*<sup>141</sup> podaje dwa przykłady przejściowego akordu dysonansowego nad stałym basem; pierwszy jest standardowym akordem 7#/4/2 pomiędzy dwoma akordami 8/5/3, drugi zaś wzbogaca tę podstawową, często spotykaną strukturę dodatkową sekstą, co wiąże się z poszerzeniem faktury do sześciu głosów (przykł. 9).

136 Vincent Lübeck, *Sämtliche Orgelwerke*, red. Harald Vogel, Wiesbaden 2011, s. 22–23, 33–35, 39 i 42–43.

137 Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, red. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986, s. 16–17.

138 Georg Dietrich Leyding, *Sämtliche Orgelwerke*, red. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1984, s. 4–5, 11–12 i 14–15.

139 *Freie Orgelwerke des norddeutschen Barocks*, red. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1984, s. 50–52.

140 Wolfram Syré, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt am Main 2000 (= Europäische Hochschulschriften, seria XXXVI, 205), s. 198–202; Vincent Lübeck Senior & Junior, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, Kassel–Basel 2003, s. VII–IX; M. Belotti, op. cit., s. 72–79.

141 Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principiano della musica figurata*, Bologna 1679, s. 176–177.

The image shows two systems of musical notation for a piece by Lorenzo Penna. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The first system includes fingerings 11, 12, 9, and an interval marking 'x7'. The second system includes fingerings 15, 16, 17, 12, x14, 13, 11, 8, and 8. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accidentals.

Przykł. 9. Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali* (Bologna <sup>2</sup>1679), cz. III, rozdz. XIV *Dell' Accompagnare le Composizioni à voce sola, Quinta regola*. Po prawej stronie każdego systemu zaproponowano rozwiązanie umieszczonego z lewej strony oryginalnego zapisu, operującego częściowo nutami, częściowo zaś oznaczeniami interwałów liczonych od basu.

Georg Muffat (1653–1704) w zbiorze przykładów (*Exempla der vornehmsten Griffen der Partitur, wie selbe auff cantabilste zu nehmen synd*) stanowiących drugą część zachowanego w rękopisie podręcznika *Regulae concertuum partiturae* z 1699 r. (A-Wm 1 B7) dokumentuje takie samo następstwo akordów nad stałym basem, rozpatrując je jako jedną z kategorii kadencji – *Cadentia minima stabilis*<sup>142</sup>. Tu również wiąże się ono z wprowadzeniem dodatkowych dysonansów do podstawowej struktury  $5/\#-6/4-5/\#$ , co Muffat opatruje uwagą „noch schöner” (przykł. 10).

The image shows a single system of musical notation for a piece by Georg Muffat. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is marked 'à 4' and 'Schöner'. The bass staff is marked 'Gut'. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with accidentals.

<sup>142</sup> Georg Muffat, *An essay on thoroughbas*, red. Hellmut Federhofer, American Institute of Musicology 1961 (= Musicological Studies and Documents 4), s. 125–126.



Przykł. 10. Georg Muffat, *Regulae concentuum partiturae* (1699), *Cadenia minima stabilis*.

W praktyce basso continuo wzbogacanie akordów dodatkowymi, również dysonującymi składnikami wiązało się z rosnącą pod koniec XVII w. popularnością pełnogłosowego stylu gry<sup>143</sup>. Można przy tym zauważyć, że w sferze włoskiej nieokreślone użycie dysonansów w celu uzyskania pełniejszego brzmienia klawesynu doprowadziło do osiemnastowiecznych *acciacature*, które pojmowano jako kategorię ornamentów, nie zaś element kontrapunktu<sup>144</sup>; w sferze niemieckiej natomiast zaznacza się widoczna w podręcznikach Muffata, a później Heinichena, tendencja do logicznej organizacji stylu pełnogłosowego, co pozwoliło mu przedostać się do kompozycji podlegających regułom kontrapunktu. Rozbudowaną strukturę harmoniczną nad nutą pedałową, włącznie z akordem 7#/6/4/2, obserwujemy w *Praeludium Es-dur* (t. 20–24) Johanna Christoha Bacha z Eisenach (1642–1703, przykł. 11)<sup>145</sup>. Sytuację w t. 12–13 kompozycji Podbielskiego można zatem rozpatrywać jako wzbogacenie podstawowe- go i często spotykanego następstwa akordów 8/5/3–7#/4/2–8/5/3 nad nutą pedałową, obecnego zresztą w postaci sfigurowanej i rozszerzonej o akord 6/4 w zakończeniu utworu (t. 32–33)<sup>146</sup>.



Przykł. 11. Johann Christoph Bach, *Praeludium Es-dur*, t. 20–24.

143 George Bülow, *Thorough-bass accompaniment according to Johann David Heinichen*, Lincoln 1986, s. 79–101.

144 Giulia Nuti, *The performance of Italian basso continuo. Style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries*, Aldershot 2007, s. 89–95; Thérèse de Goede, „From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century Italian vocal solo music”, *Early Music* 32 (2005) nr 2, s. 233–250, tu s. 234.

145 Johann Christoph Bach, *Werke für Clavier (Cembalo, Orgel)*, red. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2002, s. 6–7.

146 Por. również identyczny plan harmoniczny m.in. w zakończeniach dwóch toccat Johanna Pachelbela: *Tocatta in F* (t. 49–51) i *Tocatta in g* (t. 26–28), w obydwu przypadkach z wydłużonym ostatnim akordem kompozycji, zob. J. Pachelbel, *Complete works*, t. I, op. cit., nr 10 (s. 29–31) i 13 (s. 38–39).

Południowoniemiecka literatura klawiszowa końca XVII w. obfituje również w akordy z podwojoną tercją (i wszystkimi innymi składnikami) w licznych fragmentach operujących fakturą pełnogłosową, natomiast przykład rozwiązania cztero-głosu na sześciogłosowy akord końcowy z podwojoną tercją znajdujemy w *Toccata octava* (t. 70) ze zbioru *Apparatus musico-organisticus* Georga Muffata (Salzburg 1690, przykł. 12)<sup>147</sup>.



Przykł. 12. Georg Muffat, *Toccata octava* (*Apparatus musico-organisticus*, Salzburg 1690), t. 70.

W kategoriach swobodnej faktury pełnogłosowej, związanej tu dodatkowo z widocznym unikaniem nut alterowanych w najniższej oktawie z powodu powszechności tzw. krótkiej oktawy w organach, można też postrzegać połączenie dwóch akordów wypełniających t. 31 *Praeludium* Podbielskiego. Samo podwyższenie IV stopnia w kadencji doskonałej nie jest niezwykle<sup>148</sup>; rzeczywiste wątpliwości wzbudza nieprzygotowana septyma  $g^{\flat}$  w akordzie *A-dur*. We wspomnianej *Toccata octava* z *Apparatus musico-organisticus* Muffata nieprzygotowaną septymę ( $f^{\flat}$ ) spotykamy w t. 86<sup>149</sup>; w tabulaturze warszawskiej – w *Fudze* nr 29 (t. 6)<sup>150</sup>. We wszystkich takich przypadkach (z pewnością bardzo odosobnionych), wyłącznie z kompozycją Podbielskiego, nie możemy mieć pewności, czy nie mamy do czynienia z błędem odpowiednio drukarza lub kopisty (nuty zapisane z przesunięciem o sekundę należą do najczęstszych pomyłek), zatem nie powinniśmy budować na nich żadnej argumentacji.

Przedstawiony tu przegląd odniesień stylistycznych poszczególnych elementów techniki kompozytorskiej obecnych w *Praeludium* Podbielskiego pozwala stwierdzić, że każdy z nich ma swój bliski lub wręcz dokładny odpowiednik w niemieckiej muzyce na instrumenty klawiszowe dwóch ostatnich dekad XVII stulecia. Większość tych elementów pojawia się zarówno w kręgu północnonie-

147 Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, t. 2, *Toccata V–VIII*, red. Michael Radulescu, Wien 1982, s. 33.

148 Por. np. *Praeludium in d* Johanna Pachelbela (t. 46 i 93), zob. J. Pachelbel, *Complete works*, t. I, op. cit., nr 1 (s. 1–6).

149 Michael Radulescu wskazuje, iż Johannes Brahms poprawił tę nutę w swoim egzemplarzu na  $g^{\flat}$ , zob.: G. Muffat, *Apparatus*, t. 2, op. cit., s. 34.

150 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. 22.

mieckim, jak i południowoniemieckim, przy czym niemal wszystkie (poza praktyką „passaggio” czy „intonatio” otwierającego utwór), o ile jesteśmy w stanie stwierdzić na podstawie przybliżonego datowania większości kompozycji północnoniemieckich, uzyskują najpierw „wzorcową” i dobrze wyeksploatowaną postać w utworach twórców południowo- i środkowoniemieckich, a następnie zostają przejęte przez kompozytorów z Północy i włączone do ich arsenału środków kompozytorskich w postaci dosłownej lub przetworzonej. Ma to prawdopodobnie duży związek z odmiennym kształtowaniem formy preludium/toccat we wspomnianych środowiskach. Twórcy północnoniemieccy, od generacji Buxtehudego począwszy, preferują rozbudowane, wieloodcinkowe formy, których wypełnienie wymaga odpowiedniego zróżnicowania technik kompozytorskich. Kalejdoskopowa zmienność ustępuje dłuższej eksploatacji jednej techniki dopiero w pokoleniu po Buxtehudem i wiąże się z ograniczeniem liczby odcinków na korzyść ich większej długości. Utwory kompozytorów południowo- i środkowoniemieckich rzadko zbliżają się do takich rozmiarów, co z jednej strony sprzyja tworzeniu kompozycji opartych na niewielkim zasobie technik (lub, w ekstremalnych przypadkach, na jednym tylko pomysle), z drugiej zaś – praktyce dużej zmienności technik na bardzo niewielkiej przestrzeni. Pierwszy z tych rodzajów preludium wiąże się często z obszarem muzyki klawesynowej; utwory takie stanowią w większości początkowe, swobodne części suit, które nie występują w analogicznym repertuarze północnoniemieckim. Drugi rodzaj przeważa w kompozycjach samodzielnymi; w porównaniu z rozbudowanymi utworami północnoniemieckimi stopień eksploatacji poszczególnych pomysłów bywa w nich niewielki. Taka właśnie sytuacja w t. 30–31 *Praeludium* Podbielskiego według Rostisława Wygranienki nawiązuje do stylu północnoniemieckiego, ale „nie uzyskuje stosownego rozwoju retoryczno-narracyjnego”<sup>151</sup>. W rzeczywistości urwany ascendentalny pochód szesnastkowy, po którym następuje akord (często budowany stopniowo od basowej podstawy), jest jednym z ulubionych środków stosowanych już przez Johanna Jacoba Frobergera (1616–67) i pojawia się np. w t. 8–9 *Toccaty II z Libro Secondo* (autograf, A-Wn Mus. Hs. 18706)<sup>152</sup>. Do repertuaru północnoniemieckiego dostał się zapewne za sprawą wykształconego w Dreźnie i działającego w Hamburgu Matthiasa Weckmanna (ok. 1616–74), w którego *Toccacie [II] in e* (D-Lr Mus. ant. pract. 147) również „nie uzyskuje rozwoju”, prowadząc do prostego, akordowego zakończenia (t. 69–71, przykł. 13)<sup>153</sup>.

151 R. Wygranienko, op. cit., s. 57.

152 Johann-Jakob Froberger, *Œuvres complètes pour clavecin*, t. 1, *Livres de 1649, 1656 et 1658*, red. Howard Schott, Paris 1979 (= *Le Pupitre* 57), s. 6–9.

153 Matthias Weckmann, *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, red. Siegbert Rampe, Kassel 1991, s. 18–20. Autograf Weckmanna pochodzi prawdopodobnie z okresu po 1660 r., zob.: *ibid.*, s. VII–X.





Przykł. 13. Matthias Weckmann, *Toccata* [II] *in e*, t. 68–71.

Wydaje się zatem, że właśnie ze względu na zwartość formy, w której pierwszym odcinku wykorzystany jest konsekwentnie jeden rodzaj figuracji, w drugim zaś panuje ogromna zmienność niewyeksplorowanych pomysłów, lepiej postrzegać utwór Podbielskiego przez pryzmat stylistyki południowo- i środkowoniemieckiej niż jako „skarłłą postać” wielkiego północnoniemieckiego *praeludium*. Bez względu też na rzeczywisty czas powstania – można wyznaczyć tylko bardzo przybliżony okres „po 1680” – należy on jeszcze do stylistyki końca XVII stulecia, o czym świadczy również charakterystyczne dla tego okresu współistnienie różnego rodzaju połączeń harmoniczných, od zaawansowanych akordów dysonansowych, rozbudowanych kadencji doskonałych (IV–V–I) i progresji do nieco już „archaiczných” zwrotów w rodzaju rozwiązania zwodniczego na akord sekstowy (t. 10) czy nagłego przenoszenia schematu harmonicznego do kolejnego „centrum tonalnego” w relacji tercjowej bez użycia modulacji (t. 20–22)<sup>154</sup>. Nie jest natomiast możliwe określenie konkretnego przeznaczenia instrumentalnego *Praeludium*. Celowe uniknięcie *Gis* w t. 31 oraz wąski ambitus *D–b<sup>2</sup>* wydają się przemawiać na korzyść organów, ale nawet muzyka ściśle klawesynowa nie zawsze czyniła użytek z szerszej w stosunku do organów skali instrumentu, a zabieg w t. 31 może przecież wynikać z przystosowania tego miejsca do konkretnego zakresu klawiatury na którymś z etapów transmisji utworu. Wykorzystane przez Podbielskiego elementy techniki kompozytorskiej stosowano w kompozycjach na wszystkie rodzaje instrumentów klawiszowych. Dlatego wspomniane wyżej dość wyraźne na początku XX w. przeświadczenie, iż jest to utwór „na klawicymbał”, nie było nieuprawnione, a Adolf Chybiński słusznie zwracał uwagę, iż „rozpatrywanie form i stylu utworów tabulatury warszawskiej nie może się odbywać wyłącznie pod «organowym» kątem widzenia”<sup>155</sup>, mimo zastrzeżeń Jerzego Gołosa<sup>156</sup>, które są uzasadnione wyłącznie w odniesieniu do kompozycji ściśle liturgicznych.

154 Por. identyczny zabieg w *Nova Cyclopeias Harmonica* Muffata (wariacje *Ad Malleorum Ictus Allusio*, t. 1–6 i analogiczne), zob. Georg Muffat, *Apparatus musico-organisticus*, t. 4, *Ciaccona, Passacaglia, Nova Cyclopeias Harmonica*, red. Michael Radulescu, Wien 1982, s. 18–23.

155 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 110.

156 J. Gołos, *Polskie organy*, op. cit., s. 164.

## KRYTYKA TEKSTU

*Praeludium* Joh. Podbielskiego dostępne jest obecnie w czterech edycjach: jednej Adolfa Chybińskiego i trzech Jerzego Gołosa. Wydanie pod redakcją Chybińskiego<sup>157</sup> zostało oparte na posiadanej przez niego kopii Jarosława Leszczyńskiego. Podstawą edycji Gołosa z roku 1967<sup>158</sup> był odpis Aleksandra Polińskiego, dziś niemożliwy do zlokalizowania. Wydanie z roku 1983<sup>159</sup> Jerzy Gołos przygotował na podstawie tekstu swojej poprzedniej edycji, natomiast wersja z roku 1990<sup>160</sup> bierze również pod uwagę kopię Leszczyńskiego (błędnie przypisywaną Polińskiemu lub Chybińskiemu). Na przestrzeni trzydziestu trzech taktów utworu można zaobserwować ponad trzydzieści miejsc, w których edycje te różnią się od siebie. Wydanie Chybińskiego zaopatrzone jest w komentarz rewizyjny, który przy porównaniu z podstawą edycji okazuje się niekompletny. Zgodnie z ówczesnymi założeniami serii *Corpus of Early Keyboard Music* najwcześniejsze wydanie Gołosa nie zawiera komentarza; brak w nim również graficznych wyróżnień ingerencji edytorskich z wyjątkiem jednego bemola umieszczonego nad nutą. Nie ma komentarza również w kolejnym wydaniu Gołosa, natomiast w stosunku do poprzedniego różni się ono wysokością jednej nuty i dodaniem trzech akcydencji nad nutami. Komentarz krytyczny do ostatniej edycji Gołosa jest również niekompletny i wprowadza zamieszanie przez błędną identyfikację rąk kopiistów. W tej sytuacji ustalenie tekstu utworu należy przeprowadzić na nowo, opierając się na dostępnych źródłach, które powinny zostać poddane krytycznej ocenie.

W obecnym stanie zachowania źródeł chronologicznie najwcześniejsza jest kopia Leszczyńskiego (dalej: L), wykonana w 1910 r. z zaginionego odpisu Polińskiego (dalej: [P<sub>1</sub>]). Zawiera ona dopiski Adolfa Chybińskiego poczynione ołówkiem i niebieską kredką. Drugim źródłem jest edycja Jerzego Gołosa z roku 1967 (dalej: G), dokonana na podstawie zaginionego odpisu Polińskiego (dalej: [P<sub>2</sub>]). Ewaluacja źródeł L i G powinna stanowić próbę określenia stopnia ich wierności względem odpowiednio [P<sub>1</sub>] i [P<sub>2</sub>], wartości dopisków Chybińskiego w L oraz stosunku [P<sub>1</sub>] do [P<sub>2</sub>]. W dalszej perspektywie pozostaje postawienie hipotez odnośnie do wcześniejszych etapów przekazu, a więc zapisu utworu w tabulaturze warszawskiej (dalej: [T]) i jego nieznannej podstawy (dalej: [N]).

W przypadku, gdy podstawą istniejącego źródła był dwudziestowieczny odpis z siedemnastowiecznego rękopisu niebędącego autografem kompozytora, w określeniu stopnia wierności źródła względem jego podstawy może służyć przede wszystkim liczba pozostawionych w nim lekcji ewidentnie błędnych. W przypadku źródła L liczba ta jest znaczna. W dodatku wiemy z korespondencji Leszczyńskiego, iż niektó-

157 J. Podbielski, *Praeludium*, op. cit. Zob. również wyżej, przyp. 4.

158 *Keyboard music*, op. cit. (zob. przyp. 6), s. 30–32.

159 *Barokowe organy*, op. cit. (zob. przyp. 6), s. 27–28.

160 *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit. (zob. przyp. 6), s. 10–11.

re z lekcji uznanych przez niego za błędne oznaczył on w L krzyżykami (×), możemy zatem być pewni ich obecności również w [P<sub>1</sub>]; są to zaledwie cztery sytuacje, ale – jak wynika z listu – nie wyczerpują one listy błędów, które w podstawie swojej kopii zauważył. Pozwala to przypuszczać, iż źródło L raczej wiernie odzwierciedla lekcje odpisu [P<sub>1</sub>].

W stosunku do źródła L źródło G prezentuje znacznie bardziej „wygładzoną” postać utworu. Poza jedną nutą nie ma w nim lekcji ewidentnie błędnych. Wobec zapewnień autora edycji o wierności względem jej podstawy można by zatem przyjąć, iż [P<sub>2</sub>] był odpisem różnym od [P<sub>1</sub>], zapewne późniejszym, w którym Poliński poprawił błędne lekcje rozpoznane w [T]. Szereg wątpliwości nakazuje jednak ostrożność względem takiego wniosku. Przede wszystkim mamy do czynienia z edycją w serii, której założenia edytorskie nigdy nie zostały publicznie sformułowane. Emendacje względem lekcji źródeł oznaczane są w niej graficznie w tekście nutowym oraz w przypisach pod nutami. Stopień szczegółowości tych uwag jest różny w różnych tomach serii; w tomie, w którym zamieszczono *Praeludium* Podbielskiego, liczba oznaczonych emendacji jest niewspółmiernie mała w stosunku do niskiej jakości wykorzystanych źródeł. Za przykład może posłużyć edycja *Fantasia* Piotra Żelechowskiego umieszczona na końcu tomu<sup>161</sup>. Porównanie jej ze źródłem (PL-Kj 10002, k. 21v–23r) ujawnia milcząco wprowadzone uzupełnienia nut i pauz, pominięte akcydencje, błędne wysokości nut, a nawet rozbitcie taktu, który elizyjnie łączy obydwie odcinki utworu, na dwa odrębne takty – łącznie przynajmniej 10 takich sytuacji<sup>162</sup>. Być może niektóre z nich są wynikiem nie dość uważnej korekty podczas procesu edytorskiego, który obejmował przygotowanie matrycy na podstawie rękopiśmiennej kopii ze źródła, ale niezależnie od rzeczywistych przyczyn nakazują wątpić w wysoki stopień wierności G względem [P<sub>2</sub>]. W rezultacie poprawione względem L błędne lekcje i dodane bądź opuszczone względem L akcydencje w źródle G nie muszą świadczyć o tym, że [P<sub>2</sub>] był odpisem różnym od [P<sub>1</sub>]. Nie można też wykluczyć wspomnianej już wcześniej możliwości, że użytkownicy odpisu [P<sub>1</sub>] mogli wprowadzić do niego część emendacji pomiędzy powstaniem źródeł L i G. Z drugiej strony G potwierdza nie tylko bezsprzecznie poprawne lekcje L, ale również szereg lekcji uznanych za błędne i poprawionych przez Chybińskiego, w tym brak akordu na początku t. 30 oraz umiejscowienie krótszego taktu oznaczonego metrum 2/4. W tych sytuacjach L i G z pewnością odzwierciedlają identyczne lekcje [P<sub>1</sub>] i [P<sub>2</sub>].

Jak wspomniano, źródło L zawiera dopiski Chybińskiego, odnoszące się do proponowanych emendacji i uzupełnień tekstu. Dopiski te powstawały w dwóch fazach: pierwsza obejmuje notowane ołówkiem literowe nazwy dźwięków nad lub pod nu-

161 *Keyboard music*, op. cit., s. 70–73. Można domniemywać, iż edycję tę przygotował Jerzy Gołos, który kilka lat wcześniej odkrył źródło wykorzystane jako jej podstawa, zob. Jerzy Gołos, „Badania i odkrycia zabytków dawnej muzyki polskiej”, *Ruch Muzyczny* 6 (1962) nr 10, s. 8.

162 Wyszczególnione tu milczące emendacje i błędy w transkrypcji dotyczą wyłącznie miejsc dobrze widocznych w źródle.

tami uznanymi za błędne, akcydencje, proponowane zmiany wartości rytmicznych, odmienne rozmieszczenie kresek taktowych, dopisany akord w t. 30 oraz skreślenie oznaczenia metrum  $2/4$  i całego ostatniego taktu; druga ogranicza się do dwóch notatek niebieską kredką, poprawiających wcześniejsze, ołówkowe propozycje. Dopiski Chybińskiego związane były niewątpliwie z przygotowaniem utworu do edycji, ponieważ wszystkie poprawki i uzupełnienia zostały w niej uwzględnione. Należy jednak określić, jaka była ich podstawa; Chybiński badał osobiście źródło [T] w 1924 r. i choć pominął w swojej transkrypcji *Praeludium* Podbielskiego, mógł przecież nanieść na posiadanej kopii L lekcje [T]. Takiej wersji wydarzeń przeczą jednak sformułowania „Objaśnienia” i komentarza rewizyjnego do edycji z roku 1947<sup>163</sup>, w których w odniesieniu do błędów rozpoznanych i poprawionych przez Chybińskiego w L mowa jest o „usterkach [...] popełnionych przez pisarza tabulatury”. Nie można dziś stwierdzić, czy Chybiński porównywał tekst źródła L z tekstem źródła [T] i nie znalazł ani jednej godnej odnotowania różnicy (co wydaje się raczej wątpliwe), czy raczej, badając źródło [T], nie miał przy sobie kopii L. Był jednak ewidentnie przeświadczony, że L odzwierciedla lekcje [T] na tyle wiernie, by odnoszenie się w edycji do błędów „pisarza tabulatury” nie stanowiło nadużycia. Emendacje Chybińskiego są więc wyłącznie jego propozycjami i nie przekazują lekcji źródła [T].

Wydaje się zatem, że odpisy [P<sub>1</sub>] i [P<sub>2</sub>] mogły być tożsame (ewentualnie [P<sub>2</sub>] mógł być poprawionym odpisem [P<sub>1</sub>]), natomiast źródło L po odrzuceniu emendacji Chybińskiego niewątpliwie powinniśmy uważać za główne, ponieważ wydaje się wiarygodną kopią [P<sub>1</sub>]. [P<sub>1</sub>] jako odpis wcześniejszy (bądź wcześniejsze stadium odpisu tożsamego z [P<sub>2</sub>]) zawierał mało wyedytowany tekst utworu i lepiej odzwierciedlał zapis źródła [T], chociaż z pewnością przekazywał też lekcje stanowiące interpretację sytuacji w tabulaturze. Dotyczy to nie tylko tak oczywistych elementów, jak tytuł kompozycji, imię i nazwisko kompozytora czy ewidentnie dodane przez Polińskiego oznaczenie tempa „Vivace molto”. Wątpliwości budzi zastosowanie dwudziestowiecznej ortografii w zakresie akcydencji; nie można dziś stwierdzić, jak dokładnie wyglądało ich rozmieszczenie w źródle [T]. Troskliwie zanotowana „zmiana metrum” na  $2/4$  miała z pewnością na celu usankcjonowanie obecności „krótszego taktu” w [T]; mógł on być efektem niedbałego rozlokowania kresek taktowych w wyniku np. przeniesienia drugiej połowy poprzedniego taktu do nowego systemu. Z tym samym problemem może się wiązać specyficzna notacja ostatniego akordu w źródle L. Przesunięcie kresek taktowych o pół taktu umieściłoby ów akord na początku taktu i zlikwidowałoby z pewnością nieoryginalne legowanie do następnego taktu. Z drugiej strony źródło G podaje tu dla prawej ręki półnutę. Możliwości interpretacji jest zbyt wiele, by wybrać najbardziej prawdopodobną: Poliński mógł wprowadzić kreski taktowe, których w zakończeniu utworu nie było, lub rozpisać obecną w [T] fermatę

163 J. Podbielski, *Praeludium*, op. cit., s. 2 i 4.

na „realne” wartości rytmiczne (choć nad przelegowanym akordem w L fermata pozostała) i dodać uzupełniające takt pauzy; w jego odpisie ostatni „takt” mógł zostać skreślony przez kolejnych użytkowników, podobnie jak w L skreślił go Chybiński; Gołos mógł pominąć ów dodatkowy „takt” jako element z pewnością nieautentyczny, i to wraz z fermatą w nim umieszczoną. Jest to jednak zagadnienie o znaczeniu wyłącznie ortograficznym.

Ważne znaczenie ma pozornie niewielki błąd, zauważony przez Chybińskiego i Gołosa w t. 28: w podstawach obydwu edycji pierwszą nutą drugiej grupy szesnastek było *d'*, ewidentnie niepasujące do kształtu figuracji. Obydwaj wydawcy słusznie zasugerowali poprawienie tej nuty na *d*<sup>164</sup>. Błędy polegające na umieszczeniu nuty w złej oktawie, szczególnie wewnątrz figuracji, nie są spotykane w źródłach pisanych notacją nutową, natomiast należą do najbardziej charakterystycznych przekłamań w źródłach pisanych tabulaturową notacją literową. Powstawały one najczęściej podczas kopiowania z notacji literowej do notacji literowej w wyniku przypadkowego dodania lub opuszczenia oznaczającej odpowiednią oktawę kreski nad literą<sup>164</sup>. W *Praeludium* Podbielskiego błędów tego rodzaju może być znacznie więcej, począwszy już od t. 3, w którym podejrzenia budzi odwrócony w stosunku do następnych taktów kształt figuracji; wprowadzenie *cis* i *d* w miejsce *cis'* i *d'* zapewniłoby logiczniejszą kontynuację jednogłosowego *passaggio* i połączenie z figuracją w t. 4 (przykł. 14). Podobne przykłady niekonsekwencji w kształcie figuracji znajdują się w t. 7 i 24 (przykł. 15). Poprawiany przez dotychczasowych wydawców z uwagi na rażące równoległe oktawy fragment w t. 25–26 po przywróceniu hipotetycznego *f* w miejsce *f'* eksponowałby ruch przeciwny między skrajnymi „głosami”, chociaż ta wersja każe równocześnie powątpiewać w autentyczność basu prowadzonego w oktawach; wzmocnienia oktawowe mogły zostać dodane przez skryptora [T], dysponującego już błędną wersją figuracji (przykł. 15)<sup>165</sup>.



Przykł. 14. Joh. Podbielski, *Praeludium*, t. 1–4, hipotetyczna wersja pierwotna.

164 M. Belotti, op. cit., s. 52–54.

165 Takie oktawowe wzmocnienia można spotkać w licznych utworach z tabulatury warszawskiej (np. nr 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 50, zob.: *Warszawska Tabulatura Organowa*, op. cit., s. 3–8 i 44; być może są one świadectwem lokalnej praktyki wykonawczej (użycia pedału lub przeciwnie – rekompensaty braku pedału).



Przykł. 15. Joh. Podbielski, *Praeludium*, t. 23–26, hipotetyczna wersja pierwotna.

Prawdopodobieństwo istnienia w przekazanym przez [T] tekście *Praeludium* przynajmniej dziewięciu błędów polegających na umieszczeniu nuty w złej oktawie każe poważnie potraktować przypuszczenie, iż we wcześniejszych etapach transmisji ([N]) utwór przekazywany był w notacji tabulaturowej i dopiero po utrwaleniu wspomnianych błędów w tej formie notacji został przetranskrybowany do notacji nutowej. Ze względu na prawdopodobny czas powstania kompozycji w ostatnich dekadach XVII w. należy raczej wykluczyć jej pochodzenie z terenów Rzeczypospolitej. Ostatnim znanym źródłem pisany notacją literową jest tu bowiem tabulatura pelplińska, a dokładnie wpisane do niej zapewne w latach sześćdziesiątych XVII w.<sup>166</sup> utwory organowe Heinricha Scheidemanna, Franza Tundera, Nicolausa Hassego i Ewalda Hintza – niemieckojęzycznych organistów, którzy najprawdopodobniej używali notacji literowej do zapisywania swoich kompozycji. W połączeniu z przedstawioną wyżej hipotezą, według której Poliński mógł błędnie odczytać skrót imienia Podbielskiego zapisany w [T] gotycką kursywą, tabulaturowa notacja [N] zdaje się wskazywać na pochodzenie utworu z północnoeuropejskich terenów niemieckojęzycznych<sup>167</sup>. Wobec faktu, iż znani nam dzisiaj organiści-kompozytorzy o nazwisku Podbielski (wszyscy blisko spokrewnieni) działali wyłącznie w Królewcu, Prusy Książęce pozostają wciąż najbardziej prawdopodobnym miejscem powstania *Praeludium*.

~

Wydaje się, że Jacob Podbielski zapoczątkował królewiecką dynastię muzyków o tym nazwisku. Sam był synem pocztylioną; urodził się zapewne nie wcześniej niż w roku 1650, skoro Johann Sebastiani w liście z 1671 r., polecającym go na stanowisko organisty zamkowego, określa go mianem „ein Junger Mensch” i wyraża nadzieję, że będzie się stale doskonalił<sup>168</sup>. Poprzednikiem Podbielskiego na tym i następnym stanowisku (w Altstädtische Kirche) oraz jego nauczycielem był Samuel

<sup>166</sup> Zob. P. Dirksen, op. cit., s. 56–58.

<sup>167</sup> Na południu Niemiec notacja literowa została pod koniec XVII w. ostatecznie wyparta przez notację nutową, zob. Cleveland Johnson, „New German organ tablature: its rise and demise”, w: *Charles Brenton Fisk, organ builder*, t. 1, *Essays in his honor*, red. Fenner Douglass, Owen Jander, Barbara Owen, Easthampton (MA) 1986, s. 93–109, tu s. 101.

<sup>168</sup> A. Mayer-Reinach, op. cit., s. 71.



Bedau (Bedaw), o którym nie ma żadnych bliższych informacji<sup>169</sup>. Joh. Podbielski, autor *Praeludium*, powinien być należeć do tego samego co Jacob lub następnego pokolenia, o czym świadczy rozpoznany kontekst stylistyczny jego kompozycji; nie był więc chyba, jak przypuszczał Chybiński, starszym bratem lub wręcz stryjem Jacoba<sup>170</sup>, a raczej młodszym bratem, kuzynem, synem lub bratankiem. Brak wzmianek o nim w badanych przed II wojną światową królewieckich dokumentach archiwalnych nie dowodzi, że kompozytor taki w rzeczywistości nie istniał. Dokumenty te były ewidentnie niekompletne, szczególnie w odniesieniu do organistów pobocznych kościołów Królewca<sup>171</sup>, nie mówiąc o innych ośrodkach Prus Książęcych, co do których informacje dotyczące organistów są nadzwyczaj skąpe, a których kontakty z Królewcem musiały być żywe. Szwagrem Jacoba Podbielskiego był np. słynny wówczas kantor Georg Motz (1653–1733). Urodzony w Augsburgu, działał początkowo na terenie imperium Habsburgów, następnie odbył czteromiesięczną podróż po Italii (m.in. Wenecja, Padwa, Ferrara, Bolonia, Florencja, Siena i Rzym), spędził rok jako organista w Krummlau (obecnie Czeski Krumlow) i udał się przez Pragę, Drezno, Berlin, Hamburg, Lubekę i Gdańsk do Tylży (obecnie Sowieck w obwodzie kalininogradzkim), gdzie osiadł w roku 1682<sup>172</sup>. Obecność w Prusach Książęcych muzyków pochodzących ze środkowych i południowych Niemiec, którzy mogli być odpowiedzialni za transmisję lokalnego repertuaru<sup>173</sup>, nie należała do rzadkości, i to nie tylko w samym Królewcu. Sam Johann Sebastiani, kapelmistrz nadworny w l. 1663–79, urodził się w Weimarze. Pracujący w Tylży za kantoratu Motza organista Elias Wagner (wzmiankowany w źródłach z l. 1703 i 1721) pochodził z Saksonii<sup>174</sup>. Günter Schwenkenbecher, kantor w królewieckim Sackheimische Kirche w l. 1676–82 i następnie do śmierci w 1714 r. w katedrze, urodził się w Mildzie w Turyngii, studiował w Rudolstadt i Jenie, a do pruskiej stolicy przybył przez Erfurt, Magdeburg, Wismar, Lubekę, Gdańsk i Elbląg<sup>175</sup>. Prawdopodobnie w 1699 r. gościł w Królewcu urodzony w Wasungen w Turyngii Johann Valentin Meder (1649–1719), który do 1671 r. działał

169 G. Küsel, op. cit., s. 16.

170 A. Chybiński, „Warszawska tabulatura organowa”, op. cit., s. 102.

171 F. Dahlström, op. cit., s. 205 i 209–210.

172 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, red. Max Schneider, Berlin 1910, s. 234–242; A. Prümers, op. cit., s. 101–105 i 117.

173 Staats- und Universitätsbibliothek w Królewcu posiadała liczny zasób muzykaliów związanych ze środowiskiem środkowoniemieckim, częściowo jednak będących dziewiętnastowiecznymi nabytkami, zob. Joseph Mueller, *Die musikalischen Schatze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's. Nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebuechern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst*, Bonn 1870, passim; Klaus-Peter Koch, „Die Schütz-Quellen im südlichen Ostseeraum vor dem Hintergrund der Rezeption mitteleuropäischer protestantischer Kirchenmusik”, *Schütz-Jahrbuch* 24 (2002), s. 31–46, tu s. 37–39 i 44–46.

174 Johann Gottfried Walther, „Wagner (Elias)”, w: *Musicalisches Lexicon*, op. cit., s. 580; A. Mayer-Reinach, op. cit., s. 119.

175 J. Mattheson, op. cit., s. 333–335.

w środkowych Niemczech<sup>176</sup>. Również zatem w świetle tych informacji powstanie w Prusach Książęcych *Praeludium* pozostającego w orbicie stylistyki środkowo- i południowoniemieckiej nie było niemożliwe, niezależnie od nieznanego dziś stopnia pokrewieństwa Joh. Podbielskiego z innymi przedstawicielami rodziny i dokładnego miejsca jego działalności.

Jak słusznie zauważył Rostisław Wygranienko, w odtwarzaniu fragmentarycznie zachowanej panoramy muzycznej dawnej Rzeczypospolitej istotną rolę odgrywają hipotezy. Troskliwe oddzielanie ich od potwierdzonych faktów jest obowiązkiem każdego badacza, przejawem rzetelności i uczciwości, o które autor ten apeluje<sup>177</sup>. Rzetelność powinna jednak towarzyszyć również stawianiu hipotez. Muszą się one opierać na możliwie solidnych podstawach naukowych, za jakie argumentów przedstawionych w pracy Wygranienki uznać nie sposób. Źródła muzyki dawnej miewają nieraz bardzo skomplikowane losy, ale nawet gdy pozostały po nich jedynie dwudziestowieczne odpisy, nie powinniśmy zbyt łatwo wątpić w ich wartość: *recentiores non deteriores*.

#### IN DEFENCE OF PODBIELSKI'S *PRAELUDIUM*

*Praeludium Job. Podbielsky* was the only attributed composition in the organ tablature known as the Warsaw Tablature, destroyed in 1944. Performed during 'historical' concerts in 1903 and 1910, it gained great popularity after the Second World War, thanks to editions prepared by Adolf Chybiński and Jerzy Gołos. In recent years, Rostisław Wygranienko has questioned the work's authenticity, concluding that it is a twentieth-century forgery. The present article represents an attempt to verify the conclusions concerning the source base and the style of the *Praeludium*.

The only surviving copy of the work is held in the Chybiński Archive in Poznań University Library. It was made by Jarosław Leszczyński in Lviv, in 1910, from a copy owned by Aleksander Poliński, who was then the owner of the Warsaw Tablature. This copy formed the basis for Chybiński's edition. Gołos's editions were based on Poliński's copy, which in the 1960s was the property of Janina Rzeszewicz. It remains unclear what has happened to this copy since that time. We may presume that it was the same copy which Leszczyński used and which is listed in the catalogue of Poliński's music-related documents and books. The composer's first name is written on the copy as 'Józef'.

176 J. Mattheson, op. cit., s. 219; Johannes Bolte, „Johann Valentin Meder. Neue Mitteilungen”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), s. 43–52, tu s. 46; Peter Wollny, „Anmerkungen zu Johann Valentin Meders geistlichem Vokalschaffen”, w: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000 (= Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku 57), s. 188–200, tu s. 189–190.

177 R. Wygranienko, op. cit., s. 56.

Although the availability and state of preservation of the sources related to this composition are far from satisfactory, we find evidence for its authenticity in works by Chybiński, who in 1924 studied the Warsaw Tablature and noted the presence of the *Praeludium*, interpreting the abbreviation of the composer's name as 'Joh.'. Chybiński's well-documented critical attitude regarding Poliński's competence as a researcher and his vast experience in investigating old sources of music make it all but impossible that he could have failed to recognise or reveal a forgery committed by Poliński.

Today, it is impossible to establish the identity of the composer of the *Praeludium* or to verify Chybiński's hypotheses that Joh. Podbielski was related to a family of musicians active in Königsberg and that the Warsaw Tablature originated somewhere close to the border with East Prussia. Nevertheless, all the stylistic elements present in the *Praeludium* which Wygranienko considered foreign to late seventeenth-century music (the opening one-part figuration, the extensive use of figuration moving across broken chords, the use of motoric rhythm combined with the absence of polyphonic techniques, the advanced harmonic phrases and the use of a chord with doubled third in the ending) do appear in works for keyboard instruments written during the last two decades of the seventeenth century, especially by composers in central and southern Germany (e.g. J.C.F. Fischer, J.H. Kittel, J. Kuhnau, G. Muffat, F.X.A. Murschhauser and J. Pachelbel). That was a period in which small-scale preludes, based on a limited range of techniques or on the principle of varying the techniques a great deal within a small space, were a popular genre.

A critical analysis of the available sources of the *Praeludium*, apart from concluding that Leszczyński's copy was of relatively high quality and excluding the possibility that Chybiński's pencil annotations might reflect variants from the lost tablature, leads to the identification of at least nine errors in the extant text involving a note placed in the wrong octave. Those errors indicate that the *Praeludium* might have circulated earlier in German tablature notation, which in turn suggests a link to the German-speaking environment of Northern Europe. The fact that organist-composers by the name of Podbielski known today lived and worked only in Königsberg makes it most likely that the *Praeludium* originated in Ducal Prussia, whose contacts with southern Germany are confirmed in the sources.

*Translated by Paweł Gruchala*

**Dr hab. Marcin Szelest** jest profesorem organów w Akademii Muzycznej w Krakowie. Występuje jako solista, z prowadzonym przez siebie zespołem muzyki dawnej Harmonia Sacra oraz z innymi zespołami historycznych instrumentów (m.in. Concerto Palatino, Wrocławska Orkiestra Barokowa, The Bach Ensemble). Jest organistą kościoła św. Krzyża w Krakowie i dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. Jego praca habilitacyjna *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia* uzyskała nagrodę Prezesa Rady Ministrów (2008). W serii *Monumenta musicae in Polonia* ukazała się niedawno przygotowana przez niego edycja dzieł zebranych Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego. [szelest.marcin@gmail.com](mailto:szelest.marcin@gmail.com)