

ARTYKUŁY RECENZYJNE

TABULATURA JOANNIS DE LUBLIN. AD FACIENDUM CANTUM
CHORALEM. FUNDAMENTUM. AD FACIENDAM CORRECTURAM,
EDYCJA I PRZEKŁAD POLSKI / EDITED AND TRANSLATED INTO POLISH
ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

przekład angielski traktatów / English translations of treatises Anna Maria Busse Berger,
Warszawa 2015 (= Monumenta Musicae in Polonia seria/series C: Tractatus de musica)
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ss. 291. ISBN 978-83-63877-78-1.

Przed ponad stu laty na łamach *Kwartalnika Muzycznego* ukazał się artykuł Adolfa Chybińskiego na temat tabulatury organowej Jana z Lublina, będącej wówczas świeżym nabytkiem ówczesnej Biblioteki Akademii Nauk w Krakowie (obecnie Biblioteki PAN-PAU, sygn. 1716, dalej jako TJL)¹. Od tego czasu publikacja Chybińskiego, zawierająca – obok pierwszego spisu zawartości krańcickiej tabulatury – transkrypcję traktatu *Ad faciendum chora-lem* wraz z jego obszernym omówieniem, stanowiła jedyne źródło informacji o tym intrygującym tekście. Jeszcze przed II wojną światową lwowski muzykolog nosił się z zamiarem wydania całego rękopisu tabulatury, w tym także części teoretyczno-dydaktycznej, ale plany te mogły nabrać

realnych kształtów dopiero u progu lat pięćdziesiątych, kiedy zainicjowano w Państwowym Instytucie Sztuki (od 1959 r. Instytucie Sztuki PAN) prace nad serią *Monumenta Musicae in Polonia*. Pierwotnie część dydaktyczna TJL miała być publikowana osobno, choć nie osiągnięto wówczas konsensusu w kwestii zamieszczenia jej polskiego przekładu; jak bowiem argumentowała Maria Szczepańska, której początkowo powierzono edycję tej części rękopisu, „nie-muzykolog nigdy się tem nie zainteresuje, a muzykolog z obowiązku musi rozumieć łacinę, ta zaś we wstępie do Tabulatury jest bardzo łatwa”². Ostatecznie w 1964 r. światło dzienne ujrzał pierwszy tom zapowiadanej serii, stanowiący edycję faksymilową całej TJL wraz ze wstępem i katalogiem tematycznym, przygotowanym z wielką starannością przez Krystynę Wilkowską-Chomińską³. Można było oczekiwać, że w ciągu kilku kolejnych

1 Adolf Chybiński, „Tabulatura organowa Jana z Lublina (1540)”, *Kwartalnik Muzyczny* 1 (1911–13) nr 1, s. 9–35, nr 2, s. 122–141, nr 3, s. 217–252, nr 4, s. 297–336; tegoż, „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1912) nr 3, s. 463–505 (tekst traktatu s. 486–490). Historię badań nad zabytkiem omawia szczegółowo Zofia Dobrzańska-Fabiańska, „Joannes of Lublin's Tablature (1540) as a Subject of Research”, *Muzyka* 60 (2015) nr 3, s. 69–96.

2 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Monumenta Musicae in Polonia*: plany założenia serii i początkowe lata jej realizacji”, *Muzyka* 60 (2015) nr 3, s. 57.

3 *Tabulatura organowa Jana z Lublina (Tabulatura Johannis de Lublin)*, indeks tematyczny, indeks alfabetyczny, facsimile, wyd. Krystyna Wilkowska-Chomińska, Kraków 1964 (= *Monumenta Musicae in Polonia*, Seria B 1).

lat zostanie udostępniona zawartość całego zabytku, w tym także jego część dydaktyczna, ale – jak się wydaje – na przeszkodzie stanęły dość bulwersujące rodzime środowisko muzykologiczne wydarzenia. W tym samym bowiem czasie, ale z datą 1963, ukazał się na łamach *Musica Disciplina* również katalog TJL, autorstwa Johna R. White'a – ucznia Williego Apla⁴. We wstępie amerykański badacz zapowiadał szybkie wydanie kraśnickiej tabulatury w ramach serii *Corpus of Early Keyboard Music*; jej pierwszy tom – z planowanych czternastu, ograniczonych potem do sześciu – ukazał się rok później⁵. Józef M. Chomiński, ówczesny redaktor naczelny *Monumenta Musicae in Polonia*, w ogłoszonej na łamach *Muzyki* dwujęzycznej (polskiej i angielskiej) recenzji nie krył oburzenia faktem, że wydawcy *Corpus of Early Keyboard Music*, dobrze znając plany Instytutu Sztuki PAN, przystąpili do edycji polskiego zabytku⁶. Wskazywał też na szereg błędnych decyzji edytorskich oraz różne mankamenty recenzowanej publikacji,

także w odniesieniu do części dydaktycznej; m.in. katalog White'a nie zawierał wszystkich przykładów muzycznych wchodzących w skład *Fundamentum*, wobec czego przeprowadzona przezeń numeracja utworów TJL „stała się zabiegiem przedwczesnym”⁷.

Obecnie, dzięki zrealizowanej przez Elżbietę Witkowską-Zarembę edycji źródłowo-krytycznej, czytelnik ma po raz pierwszy możliwość zapoznania się z pełnym korpusem teoretyczno-dydaktycznym kraśnickiego rękopisu. Publikacja obejmuje wszystkie trzy jego warstwy: otwierający tabulaturę traktat z incipitem *Ad faciendum chorallem* (f. 1v–14r), następnie *Fundamentum* – bogaty zestaw formuł (wzorów) kontrapunktycznych, rozproszonych wprawdzie w różnych miejscach kodeksu (f. 17v–18v, 49r–59v, 73r–79v oraz dodatki na f. 68r, 60r, 202r i 257r), ale tworzących spójną całość, wreszcie wieńczący manuskrypt krótki tekst o temperacji stroju – *Ad faciendum correcturam* (f. 259v–260r). Ten obszerny, bo obejmujący łącznie aż sześćdziesiąt pięć stron rękopisu korpus stanowi nader ważne, unikatowe źródło wiedzy o czterogłosowym kontrapunkcie instrumentalnym, dokumentując zarazem rozwój muzyki organowej w najważniejszym centrum muzycznym ówczesnej Polski – Krakowie. I choć korpus ten – dzięki artykułom Chybińskiego oraz transkrypcji White'a⁸ – był już w ogólnych zarysach znany i nieraz w badaniach wykorzystywany⁹, to dopiero omawiana tu

4 John R. White, „The Tablature of Johannes of Lublin: Ms 1716 of the Polish Academy of Sciences in Cracow”, *Musica Disciplina* 17, wyd. Armen Carapetyan, [Rome] American Institute of Musicology 1963, s. 137–162.

5 *Johannes of Lublin (16th. c.) Tablature of Keyboard Music (1540)*, red. John Reeves White, t. 1, [Rome] American Institute of Musicology 1964 (= *Corpus of Early Keyboard Music* 6).

6 Chomiński pisał wówczas: „Choć A. Carapetyan [redaktor naczelny *Corpus of Early Keyboard Music* – R.W.] był poinformowany, że Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Polskie Wydawnictwo Muzyczne podjęły wydawanie tego zabytku, będącego własnością PAN, mimo to rozpoczął jego wydawanie na własną rękę, zastrzegając sobie nawet wszystkie prawa wydawnicze [...]. Pozostawiając na uboczu stronę obyczajową i prawną tego dość osobliwego wypadku w życiu naukowym, pragnę zastanowić się, czy ta inicjatywa jest wyrazem troski o zapewnienie wydawnictwu należytego poziomu zgodnie z potrzebami nauki, znaczeniem polskiej kultury muzycznej w okresie renesansu i z dorobkiem polskich muzykologów w badaniach nad tabulaturą *Jana z Lublina*”, z recenzji Józefa M. Chomińskiego, *Muzyka* 10 (1965) nr 4, s. 52.

7 *Ibid.*, s. 54.

8 *Johannes of Lublin (16th. c.)*, op. cit., t. 6, *Tones of the psalms and Magnificat, fundamentum examples, conclusiones, clausulae*, 1967.

9 Najwięcej uwagi poświęciła mu Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Twórczość Mikołaja z Krakowa*, Kraków 1967. Jak informuje Barbara Przybyszewska-Jarmińska (op. cit., s. 58, przyp. 33), już po złożeniu do druku materiałów omawianej edycji wypłynęła na światło dzienne niepodpisana i niedatowana (ale pochodząca z początku lat pięćdziesiątych, więc sporządzona najprawdopodobniej przez Chybińskiego bądź Szczepańską, być może nawet przez Wilkowską-Chomińską) kopia transkrypcji obu

edycja, prezentująca zarówno pełne teksty obu traktatów – w języku oryginału oraz w przekładzie na język polski i angielski – jak i wszystkie pomieszczone w tabulaturze przykłady formuł kontrapunktycznych, oferuje możliwość szerokiego wglądu w problematykę szesnastowiecznej gry organowej.

W dwujęzycznym wstępie do edycji (s. 9–25 i 27–43) Elżbieta Witkowska-Zaremba przedstawia najnowszy stan badań nad rękopisem tabulatury i postacią Jana z Lublina, wyjaśniając – chyba definitywnie – kwestię kompletności części dydaktycznej. Następnie w interesujący i kompetentny sposób omawia problematykę obu tekstów teoretycznych oraz zawartość *Fundamentum* w kontekście niemieckiej *ars organizandi*, mocno akcentując praktyczne i pedagogiczne aspekty tej części manuskryptu. Prezentując z kolei zasady edycji tekstu słownego i muzycznego (s. 45–48 i 49–52), zwraca uwagę na podobieństwa i różnice w stosunku do tabulatury Hansa Buchnera (1483–1538), zarówno w zakresie terminologii, jak i cech paleograficznych. W transkrypcji tekstów łacińskich autorka edycji zrezygnowała z wiernego trzymania się oryginału i dokonała normalizacji ortografii oraz interpunkcji, a w transkrypcji przykładów muzycznych uzupełniła brakujące tytuły, określenia tonalne i znaki akcydencji, tudzież nieobecne w rękopisie kreski taktowe. Analiza błędów językowych pierwszego tekstu teoretycznego (przejęzyczenia i powtórzenia wyrazów, błędy literowe itp.) pozwoliła jej na sformułowanie tezy, że traktat „mógł być pisany pod dyktando lub kopiowany z innego egzemplarza, brudnopisu lub notatek, przy udziale dwóch skryptorów” (s. 45). Również błędy w formułach kontrapunktycznych tworzących

Fundamentum, jak np. przesunięcia całych fraz o tercję czy mylne wartości rytmiczne, świadczą niezbicie o tym, że i przykłady muzyczne zostały skądś skopiowane, bez poddania ich kontroli poprzez dźwiękową aktualizację. W aparacie krytycznym zostały odnotowane zauważone błędy rękopisu, a w komentarzach, niekiedy bardzo obszernych, objaśnione wszystkie niejasne bądź dyskusyjne partie obu tekstów oraz przykładów pomieszczonych w *Fundamentum*. Załączone reprodukcje, obejmujące oba kompletne traktaty oraz wszystkie strony zawierające *Fundamentum*, cennie wzbogacają publikację, umożliwiając czytelnikowi wygodne porównanie i analizę transkrypcji. Edycję uzupełnia wykaz melodii chorałowych wykorzystanych w przykładach z traktatu oraz indeks terminów łacińskich.

Traktat *Ad faciendum cantum choralem*, wpisany do TjL z datą 18 II 1540, to tekst zasługujący z wielu względów na uwagę. Jego znaczenie wynika już z samego faktu, że nie wykazuje on – jak stwierdziła Elżbieta Witkowska-Zaremba – żadnego pokrewieństwa z tabulaturą Hansa Buchnera i nie znajduje konkordancji w żadnym z traktatów z zakresu *ars organizandi*, a jedynym cytowanym (jednorazowo i nietrafnie) autorem jest dobrze wówczas w Krakowie znany Franchinus Gaffurius. W swoim komentarzu autorka edycji wskazuje na ścisły związek traktatu z ówczesną praktyką gry organowej i na swoistą, mało precyzyjną terminologię, odległą od norm przestrzeganych w tekstach z zakresu muzyki wokalne. Sam traktat wzbogacony jest o pięćdziesiąt dziewięć wzorów polifonicznych konstrukcji – modeli czy formuł kontrapunktu instrumentalnego dla trzech najważniejszych głosów (discantus, tenor i bas), zapisanych – podobnie jak wszystkie pomieszczone w krańskim zabytku kompozycje – w formie typowej dla I poł. XVI w. tzw. starej tabulatury niemieckiej. Owe formuły – będące ilustracją zasad polifonicznego opracowywania śpiewów mszalnych i oficjum

traktatów oraz przekładu na język polski pierwszego z nich; kopia ta (maszynopis) znajduje się w nieskatalogowanym jeszcze Archiwum Józefa M. Chomińskiego w Gabinetie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

– prezentują jedynie początkowe fragmenty kompozycji, najczęściej zamknięte kadencją, a w przypadku ich imitacyjnego rozpoczęcia, ukazują tylko wejścia głosów do momentu pojawienia się *cantus prius factus*. Osobliwością notacyjną jest tu jednak brak kresek wertrykalnych („taktowych”), stosowanych w większości piętnasto- i szesnastowiecznych tabulatur organowych, co rodzi szereg problemów edytorskich, z którymi bezskutecznie próbował uporać się Chybiński (kilka jego transkrypcji pozostawionych jest w rękopisach, przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej UAM¹⁰).

Zaprezentowane w traktacie zasady kontrapunktu dają znakomity wgląd w ówczesną sztukę gry organowej i z pewnością zasługują na wnikliwą lekturę, tak przez zainteresowanych tematyką historyków, jak i organistów. Systematycznie prowadzony wykład jest tu ujęty w sześć związłych rozdziałów (*necessaria*) z wyodrębnionymi następnie regułami, każdorazowo ilustrowanymi kilkuktowymi przykładami konstrukcji kontrapunktycznych. Owe *necessaria* obejmują: [1] sposoby rozpoczynania utworu z melodią chorałową – umieszczoną kolejno w głosie najwyższym, tenorze lub basie – zarówno w postaci równoczesnego wejścia wszystkich głosów, jak i ich imitacyjnego przeprowadzenia (w unisonie lub oktawie oraz kwincie i kwarcie), następnie [2] przykłady wadliwych połączeń interwałowych („niezgrabnych skoków”) i niewłaściwego przebiegu metro-rytmicznego („nadmiaru lub niedoboru nut w jednym takcie”) oraz [3] innych błędów kontrapunktycznych (kwarta w dwugłosie, równoległe kwinty i oktawy), dalej [4] sposoby urozmaicania współbrzmień przy powtarzających się interwałach melodycznych oraz [5] zasady

dzielenia melodii chorałowej i wprowadzania we właściwym miejscu kadencji, wreszcie [6] reguły prowadzenia głosów oraz stosowania pauz, nut punktowanych i synkop. W swym komentarzu autorka edycji zwraca uwagę na brak właściwego zakończenia omawianego tekstu, stwierdzając, iż „autor bądź skryptor działał w pewnym pośpiechu” (s. 120). Istotnie, zapowiedziana w *Sextum necessarium* tematyka miała obejmować „prowadzenie głosów z zastosowaniem pauz oraz półpauz, nut punktowanych i synkop”, podczas gdy zachowany fragment tekstu ogranicza się do reguły wprowadzania pauzy.

Elżbieta Witkowska-Zaremba głęboko wnika w bogatą problematykę traktatu, wskazując, jak wiele uwagi jego autor poświęcił kwestiom metroritmicznym oraz traktowaniu pierwowzoru wokalnego. Był on z pewnością – co już podkreślał Chybiński – wytrawnym, dobrze wykształconym kompozytorem, znającym także tajniki polifonii wokalne. Kontynuując dawną tradycję *ars organizandi* i wspierając się odpowiednimi przykładami rozwiązań problemów kontrapunktycznych, wprowadzał jej adeptów w arkana gry organowej. Jego intencją było przy tym wyczulenie ich na konieczność urozmaicania faktury i stosowania rozmaitych sposobów opracowywania chorałowej melodii; uważał bowiem, że tak, „jak malarz nie maluje obrazu jednym kolorem, ale różnymi i nie jednolitymi barwami, tak jednakowe takty w grze nie tworzą utworu zgodnego z regułami sztuki muzycznej [...]” (s. 109). Lektura traktatu uzmysławia zresztą jasno, iż anonimowy autor nie zamierzał ograniczać organistów wyłącznie do formuł zgromadzonych w *Fundamentum* i przyznawał im w tym zakresie pełną swobodę; jak konstatował, dla uniknięcia monotonii trzeba „wprowadzić zmianę współbrzmień bądź z własnej inwencji (*ex sua fantasia*) albo dźwięki i wartości nut z cudzej inwencji (*alterus fantasiae*) [...]” (s. 105). Opisana przezeń metoda opracowania *cantus prius factus*, z podziałem na frazy

10 Zob. na ten temat Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Kilka uwag na temat traktatu organowego z Tabulatury Jana z Lublina (1540). W stulecie edycji *Ad faciendum cantum coralem*”. *Muzyka* 57 (2012) nr 4, s. 97–113 (autorka publikuje tu fotografie dwóch transkrypcji Chybińskiego).

zgodnie z cezurami syntaktycznymi tekstu słownego, należy niewątpliwie do najciekawszych fragmentów traktatu. Nie jest to wprawdzie pierwsze odniesienie muzyki organowej do wokalnego wzorca – analogiczne uwagi znajdziemy w tabulaturze Buchnera – lecz jest tu szczególnie mocno wyeksponowane. Autor z naciskiem podkreśla, iż organista winien przestrzegać reguł gramatyki łacińskiej i w opracowaniu melodii chorałowej respektować wszystkie zasady podziału składniowego tekstu, decydują one bowiem o prawidłowym umiejscowieniu wcięć kadencyjnych; „jeśli zaś któryś organista nie zna reguł gramatyki, możliwe, że również nie wie, gdzie trzeba umieszczać kadencje” (s. 109).

Analizując dziś *Ad faciendum choralem*, przyjdzie nam wielokrotnie skonstatować, że wiele ustaleń poczynionych przed ponad stu laty przez Chybińskiego zachowuje nadal aktualność. Jednym z jego głównych dokonań było wykazanie, iż traktat tworzy wraz z *Fundamentum* spójną i przemyślaną, połączoną siatką wielorakich odniesień całość. Powiązania te powtórnie eksploruje Elżbieta Witkowska-Zaremba, uzasadniając konieczność „wypreparowania” *Fundamentum* z jego kontekstu źródłowego i ustalając chronologię w obrębie całej części dydaktycznej kraśnickiej tabulatury. Chronologia ta ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia istoty i funkcji *Fundamentum* – najstarszej warstwy owej części, z wpisaną datą 1538. Sama jednak nazwa – użyta po raz pierwszy w tabulaturze organowej z Buxheim (*Buxheimer Orgelbuch*) z połowy XV w. i odtąd niezmiennie odnoszona do zestawu dydaktycznych wzorów kontrapunktycznych – nie pojawia się w samym rękopisie na oznaczenie owych formuł, określanych tam terminem *concordiae*. Wprowadził ją Chybiński, kierując się analizą zawartości i funkcją *Fundamentum* w tabulaturze Buchnera. Słuszność tej decyzji uzasadnia Witkowska-Zaremba, wskazując na długą tradycję *ars organizandi* i podkreślając,

że sformułowania *fundamentum artis* bądź *fundamentum concordantiarum* występują w wielu miejscach traktatu *Ad faciendum cantum choralem*, a niektóre z zamieszczonych tam przykładów opatrzone są wprost uwagą „resztę weź z *fundamentum*” (*caetera ex fundamento*). Łącznie ów korpus obejmuje 234 różnej długości formuł, egzemplifikujących reguły kontrapunktyczne wyłożone w poprzedzającym go traktacie. Zgromadzone są one w pięciu standardowych kategoriach (sekcjach), ilustrujących współbrzmienia budowane na kolejnych stopniach bądź interwałach w kierunku wznoszącym (*ascensus*) oraz opadającym (*descensus*), tudzież konstruowane na dźwiękach powtarzanych (*unisoni*), wreszcie – prezentujących wzory krótkich kadencji wewnętrznych (*conclusiones*) oraz bardziej ozdobnych kadencji końcowych (*clausulae seu colores*). Większość wymienionych formuł opublikował już wprawdzie John R. White¹¹ w ostatnim tomie swej edycji (Chybiński zamieścił transkrypcję tylko pięciu), lecz w wielu przypadkach ograniczył się jedynie do pierwszego „przedstawiciela” danej serii i nie dołączył komentarza rewizyjnego. Całość materiału *Fundamentum* oferuje zatem dopiero omawiana tu edycja.

Lektura *Ad faciendum cantum choralem* i *Fundamentum* jest zajęciem wielce pouczającym i wciągającym, i przypomina obcowanie z internetowym hipertekstem, którego podstawę („stroną główną”) tworzy właściwy tekst traktatu, a wyróżnione w nim słowa niczym hiperłącza przenoszą do informacji zawartych w powiązanych z nimi kontekstowo dokumentach („podstronach”) zgromadzonych w *Fundamentum*. Równocześnie uzmysławia czytelnikowi, jak w czasach, w których powstała TJL, ciągle aktualna była praktyka memoryzacji. Nie można bowiem zapominać, że jedną z funkcji *Fundamentum* było wyposażenie

¹¹ *Johannes of Lublin (16th. c.)*, t. 6, op. cit. (zob. przyp. 8).

organisty w umiejętność improwizacyjnego opracowywania chorałowej melodii w oparciu o „archiwum pamięciowe” – zmagazynowane w pamięci formuły, których możliwie szeroki repertuar winien być utrwalany drogą częstego powtarzania w toku wieloletniej edukacji. Co więcej, rozwiązania egzemplifikowane w *Fundamentum* nie tylko ilustrują ówczesną naukę kontrapunktu instrumentalnego, ale rzucają także nieco światła na technikę kompozytorską w zakresie polifonii wokalne. Warto mianowicie zauważyć, że jeden z wzorów imitacyjnego rozpoczynania kompozycji organowej (3.4) powraca w niemal identycznym kształcie (choć w innej tonacji) w pieśni *Już się zmierzka* Waclawa z Szamotuł.

Zdaniem Elżbiety Witkowskiej-Zaremby *Fundamentum* powstawało stopniowo i jest dziełem kilku organistów o niejednakowym stopniu zaawansowania kompozytorskiego, o czym świadczy obecność formuł reprezentujących bardzo różny poziom, od konstrukcji całkowicie poprawnych, poprzez zdradzające pewną nieporadność, zwłaszcza w stosowaniu równoległych kwint i oktaw, aż po (sporadyczne) całkowicie błędne. Kompilator *Fundamentum* odbiega przy tym od tradycyjnego porządku tonów kościelnych i nie tylko rozpoczyna serie formuł od dźwięku *c* (jak w Zarlinowskiej modyfikacji systemu modalnego z 1571 r.), lecz także uwzględnia wiele dźwięków chromatycznych (*fis, cis, gis, b, es, dis*). Jak trafnie zauważa autorka edycji, „jest to porządek autonomiczny względem ówczesnej muzyki wokalne; porządek, który jest zwiastunem tonalności nowożytnej” (s. 23)¹².

Zamykający kraśnicką tabulaturę traktat – *Ad faciendum correcturam* – to krótka, opatrzona datą 1540 (oraz 1547, dodaną już inną

ręką) instrukcja dotycząca temperacji stroju organów – a ściślej, jak głosi incipit, przeprowadzania jego korekt. Także i ten tekst, stanowiący celne dopełnienie *Ad faciendum cantum choralem*, doczekał się dwukrotnej edycji – najpierw za sprawą Jana Chwałka¹³, później zaś – wraz z przekładem na język niemiecki – Sebastiana Adamczyka¹⁴. W swoim komentarzu Witkowska-Zaremba zwraca uwagę na fakt, że instrukcja ta, w odróżnieniu od tekstów na temat strojenia piszczałek organowych czy podziału monochordu, ma charakter czysto praktyczny i nie zawiera rozważań na temat proporcji matematycznych czy szczegółów konstrukcji instrumentu. Dla jej autora podstawowym atrybutem organisty winna być przede wszystkim umiejętność słuchowej oceny interwałów. Jak bowiem argumentuje, w trakcie korekty oktaw, kwint i tercji należy wiedzieć, że kwinta „powinna być w niektórych miejscach czysta”, w innych zaś – dotyczy to interwałów *f-c* oraz *g-d* – może być „troszkę niedoskonała”. Szczególnie interesującym interwałem okazuje się *tertia perfecta acuta*. Zdaniem Witkowskiej-Zaremby rozmiar owej „wielkiej tercji doskonałej” (*a-cis* oraz *e-gis*) jest nieco większy od tercji wielkiej czystej (o proporcji 5:4), ale zarazem mniejszy od tercji pitagorejskiej (81:64). Jest to zagadnienie godne szczególnej uwagi, wiąże się bowiem ze stosowaniem w ówczesnym Krakowie stroju średniotonowego (przywróconego obecnie, za sprawą Marcina Szelesta, w kościele św. Krzyża).

Jest rzeczą oczywistą, że realizacja tak ogromnego przedsięwzięcia wydawniczego wymagała pokonania szeregu trudności związanych zarówno z edycją nie zawsze klarownych tekstów teoretycznych, jak i obarczonych licznymi błędami formuł kontra-

12 Na temat aspektów tonalnych *Fundamentum* zob. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, „*Fundamentum* (1538) z *Tabulatury Jana z Lublina* i jego porządek tonalny”, w: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 131–149.

13 Jan Chwałek, „Traktat *Ad faciendum correcturam* z tabulatury organowej Jana z Lublina (1540 r.)”, *Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki* 33 (1984), s. 19–40.

14 Sebastian Adamczyk, „Das Stimmungssystem des Johannes von Lublin (1540)”, *Ars Organi* 51 (2003), s. 224–227.

punktacyjnych. Przekład obu traktatów, zarówno polski, jak i angielski, spełnia najwyższe standardy translatorskie, dzięki czemu ich lektura, znacznie ułatwiona komentarzami Elżbiety Witkowskiej-Zaremby, jest prawdziwą przyjemnością. Szczegółnej staranności i głębokiego namysłu nad tym, co jest rozwiązaniem intencjonalnym, a co jedynie błędem kopisty, wymagała transkrypcja przykładów tworzących *Fundamentum*. O ile sytuacja nie była skomplikowana w przypadku notorycznego pomijania przez skryptora pauz, błędnego umiejscawiania nut bądź mylenia wartości rytmicznych, to przy poważniejszych deformacjach struktury kontrapunktycznej orzekanie o tym, co jest a co nie jest defektem oryginału, nie jest już łatwe. Niektóre przykłady obciążone są szeregiem nienaprawialnych błędów (formuły 4.19 i 12.1), inne zaś „tylko” zawierają równoległe kwinty czy oktawy bądź niewłaściwe skoki interwałowe; w takich przypadkach nie zostały one poddane korekcie, stanowią bowiem – jak słusznie stwierdza autorka edycji (s. 48) – immanentną cechę oryginalnego zapisu, egzemplifikując kwestie wyłuszczone w traktacie poprzedzającym *Fundamentum*. Trudniej już rozstrzygnąć, czy w analogiczny sposób należy traktować formułę 15.1, z zapisanymi o oktawę za wysoko dwoma nutami w środkowych głosach, czego autorka – w przeciwieństwie do White’a¹⁵ – również nie koryguje. Szczególne wyzwania stanowią w najwyższym głosie nuty o specyficznej grafii (z zakrzywioną kaudą), występujące w formułach 3.10 i 11.9. Tego rodzaju znaki interpretował Chybiński jako ostrzeżenie wskazujące, iż odnośne nuty winny zachować swe położenie diatoniczne. Witkowska-Zaremba, kierując się wyjaśnieniem zawartym w *Fundamentum* Buchnera, skłonna jest je jednak uznać za ozdobniki (mordenty), choć przyznaje (s. 185), że interpretacja tego rodzaju znaków – obecnych, dodajmy, już

15 *Johannes of Lublin (16th. c.)*, op. cit., t. 6, s. 35.

w *Fundamentum* Paumanna¹⁶ – pozostaje niejednoznaczna; jak się wydaje, mamy tu do czynienia z podwójną ich funkcją.

W przypadku niektórych formuł kontrapunktycznych pojawia się wszakże pytanie, czy ich kształt nie wymagałby emendacji, tudzież – czy korekta transkrypcji nie została przeprowadzona zbyt pośpiesznie. Dotyczy to formuły 10.1, gdzie fraza $a^2-f^2-g^2-fis^2-g^2$ winna mieć raczej postać $a^2-g^2-g^2-fis^2-g^2$ (t. 2, discantus), następnie formuły 17.4, gdzie głos basowy winien być przeniesiony o oktawę niżej, aby nie tworzył z tenorem zabronionego (i w żadnej innej kadencji nie występującego) interwału kwarty (t. 5), czy formuły 18.6.2, gdzie brakuje drugiej pauzy (t. 2, discantus). Szkoda, że w komentarzu do dwóch szczególnie problematycznych formuł (18.8.2 i 19.2) nie znalazło się wyjaśnienie powodów odstępstwa od zapisu w źródle; rytmika pierwszej frazy discantus została tu zmieniona, przez co w przypadku pierwszej formuły początkowy takt pozostał niepełny (transkrypcja White’a¹⁷ jest tu bardziej przekonująca). Brak też informacji o dodaniu w edycji dźwięku *c* w formule 18.1.6 (t. 7) oraz wyjaśnienia, dlaczego w formułach 18.3.1 i 18.3.2 występuje w głosie altowym raz dźwięk *a*, raz *c*, mimo iż zapis obu tych kadencji jest w źródle identyczny.

Szczególnie złożonym i dyskusyjnym zagadnieniem są znaki akcydencji w głosie najwyższym, i to nie tylko ze względu na chwiejność ówczesnego systemu dźwiękowego i często odmienne ich stosowanie na gruncie polifonii wokalne i instrumentalnej, lecz także z uwagi na ich „lapidarny” sposób oznaczania (wertikalna kreska).

16 Zob.: Theodor Göllner, „Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts”, w: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, t. 1, *Von Paumann bis Calvisius*, red. Heinz von Loesch, Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller, Darmstadt 2003 (= *Geschichte der Musiktheorie* 8/I), s. 52, 53, 55 i 62.

17 *Johannes of Lublin (16th. c.)*, op. cit., t. 6, s. 52 i 54.

Wątpliwości budzą już dwa *exempla* w traktacie *Ad faciendum cantum choralem* (ex. 41 i ex. 43): w pierwszym winien być usunięty błędnie wprowadzony kasownik (t. 2); w drugim zaś – dodany brakujący bemol (t. 1), który w innym miejscu (t. 6, głos dolny) winien być z kolei usunięty. Uzupełnienia kasowników wymaga też *exemplum* 2 (t. 5) i 5 (t. 6). W obrębie *Fundamentum* brak akcydencji uwidacznia się szczególnie w formułach reprezentujących modus *in e* oraz modus *in g*. I tak, o ile w formule 18.3.3 słusznie uzupełniono krzyżyk przy nucie *f* (t. 5), to już w formule 18.3.6 (t. 4) i 18.5.2 (t. 6) tego nie uczyniono, mimo analogicznego kontekstu harmonicznego. Podobnych uzupełnień wymagają trzy inne formuły¹⁸, zaś wprowadzenia bemola (przy nucie *h* lub *e*) – kilka dalszych¹⁹. W licznych formułach pominięto wreszcie kasowniki²⁰, choć w analogicznych miejscach – w formule 18.8.1 (t. 10) oraz 18.8.2 (t. 12) – są

one wpisane ręką samego kopisty; za błąd skryptorski trzeba natomiast uznać kasownik w formule 6.5 (t. 2).

Zgłoszone tu wątpliwości i propozycje korekt – z natury dyskusyjne – mają znaczenie drugorzędne i w najmniejszym stopniu nie obniżają wartości omawianej edycji, którą należy uznać za jedną z najważniejszych inicjatyw wydawniczych ostatnich lat. Dobrze przemyślana koncepcja całości i niezwykle bogactwo informacji zawartych we wstępie i komentarzach, w połączeniu z ładną szatą graficzną i czytelną korelacją odpowiednich danych, czynią z niej pozycję zupełnie wyjątkową. Światowa muzykologia otrzymuje publikację, która swoim wysokim poziomem stanowi najlepszą wizytówkę serii *Monumenta Musicae in Polonia* i pozwala wierzyć, że w nieodległej przyszłości światło dzienne ujrzą kolejne tomy edycji tego najobszerniejszego w szesnastowiecznej Europie i najbogatszego treściowo zbioru muzyki organowej, tak bardzo ważnego zarówno dla polskiej, jak i europejskiej tradycji muzycznej.

Ryszard Wieczorek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

18 Formuła 16.7 (t. 3), 17.5 (t. 4), 18.3.5 (t. 4).

19 Formuła 1.7 (t. 6), 7.2 (t. 7), 15.9 (t. 2), 18.2.6 (t. 9), 18.4.2 (t. 4), 18.7.3 (t. 4), 18.7.4 (t. 7), 18.7.5 (t. 2), 18.8.1 (t. 12), 18.8.5 (t. 10); ponadto przy nucie *e* – formuła 8.9 (t. 4).

20 Formuła 4.14 (t. 2), 4.15 (t. 2), 5.17 (t. 2), 5.18 (t. 2), 9.5 (t. 3), 18.8.3 (t. 11), 18.8.4 (t. 8).

Seria „Ikonografia muzyczna. Studia i materiały”

Tom 1: Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800

Źródła – problemy – interpretacje

redakcja Paweł Gancarczyk

Tom 2: Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku

redakcja Jolanta Guzy-Pasiak

Tom 3: Music, Politics and Ideology in the Visual Arts

edited by Paweł Gancarczyk & Dominika Grabiec

www.ispan.pl/nydawnictwa/ksiazki
isnydawnictwo@ispan.pl