

Bartłomiej Gembicki

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

ZAGADNIENIE POLICHÓRALNOŚCI W POLSKICH BADANIACH MUZYKOLOGICZNYCH*

Badania nad zagadnieniem polichóralności (wiązanej przeważnie z włoskim terminem „cori spezzati” lub „cori battenti”) stanowią znaczną część studiów nad europejską muzyką renesansu i baroku. Problemowi temu poświęcono dużo uwagi również w polskiej literaturze muzykologicznej, zwłaszcza w odniesieniu do utworów utrzymanych w technice polichóralnej wykonywanych lub komponowanych na terenach dawnej Rzeczypospolitej. W wielu jednak przypadkach poczynione przez badaczy uwagi mają charakter ogólny i nie ograniczają się jedynie do kontekstu historyczno-geograficznego.

Niniejszy artykuł poświęcony jest wybranym poglądom na polichóralność, które pojawiły się w polskim piśmiennictwie muzykologicznym. Ich pobieżna charakterystyka stanowić będzie punkt wyjścia dla próby ustalenia, jak „polichóralność” bywa definiowana przez badaczy (kontekst muzyki polskiej posłuży jedynie jako tło). Owe poglądy będą konfrontowane z zagraniczną literaturą muzykologiczną. Specjalne miejsce zajmie tutaj problematyka tzw. włoskich szkół kompozytorskich, zwłaszcza „weneckiej szkoły polichóralnej”.

Pisma polskich muzykologów poświęcone technice polichóralnej mogą być podzielone na dwie grupy. Na pierwszą składa się tzw. literatura specjalistyczna, tzn. książki, artykuły, wstępy do edycji krytycznych źródeł muzycznych i hasła w *Encyklopedii Muzycznej* Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Drugą grupę tworzą rozmaite wydawnictwa popularnonaukowe, np. słowniki, leksykony, podręczniki szkolne i akademickie oraz omówienia płytowe. Oczywiście, podstawowe znaczenie w niniejszym artykule mają publikacje z grupy pierwszej. Do pozosta-

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego podczas Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej „Nationality / Universality. Musical Historiography in Central and Eastern Europe” („Narodowość i uniwersalizm. Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”), Radziejowice, 15–17 IX 2014 roku.

łych warto się natomiast odwołać w kontekście funkcjonujących od lat „mitów” związanych z polichóralnością, a w szczególności z jej genezą.

Kontekst

Zdecydowana większość wspomnianych prac poświęcona jest polskiej muzyce polichóralnej w kontekście rodzimej kultury muzycznej. Kompozycje utrzymane w technice polichóralnej były bardzo dobrze znane i prawdopodobnie równie często wykonywane na terenie obecnej Polski. Wiele utworów opartych na tej technice skomponowanych zostało przez wybitnych kompozytorów włoskich, reprezentujących przede wszystkim tzw. szkołę rzymską i szkołę wenecką. Niestety, w związku z licznymi stratami wojennymi do naszych czasów przetrwało niewiele polskich źródeł zawierających kompozycje polichóralne, stąd wręcz niemożliwe wydaje się oszacowanie nawet przybliżonej liczby tego typu utworów powstałych lub wykonywanych na ziemiach polskich. Wśród skromnej liczby zachowanych kompozycji większość była dziełem muzyków włoskich i miejscowych związanych z dworem królewskim, dworami magnackimi i ważniejszymi ośrodkami religijnymi (m.in. w Krakowie i Gdańsku). Wiele z tych utworów przetrwało do naszych czasów dzięki temu, że ukazały się drukiem¹. Najważniejszą drukowaną kolekcją monograficzną zawierającą kompozycje polichóralne polskiego kompozytora są *Offertoria totius anni* Mikołaja Zieleńskiego, opublikowane w Wenecji w 1611 roku. Z powodu wyjątkowości tej publikacji w kontekście historii muzyki polskiej, Zieleński stał się jedną z kluczowych postaci w rodzimej historiografii muzycznej.

Polichóralność stanowi przedmiot badań polskich muzykologów od ponad stu lat, warto więc wspomnieć o kilku ważniejszych publikacjach. W 1911 r. Zdzisław Jachimecki poświęcił około sześćdziesiąt stron swojej słynnej monografii wpływów włoskich w muzyce polskiej Mikołajowi Zieleńskiemu². Wydanie dzieł kompozytora w Wenecji uznał on za jeden z ważniejszych momentów w historii muzyki polskiej „przed Chopinem”³. Dwadzieścia lat później Maria Szczepańska opublikowała szczegółową analizę trzychórowego *Magnificat* Zieleńskiego⁴. Ostatecznie w roku 1981 dorobek tego kompozytora przekazany w zbiorach *Of-*

¹ Wykaz kompozycji polichóralnych związanych z Polską, zarówno drukowanych, jak i rękopiśmiennych, oraz omówienie repertuaru w: Aleksandra Patalas: „Il fenomeno della policoralità in Polonia e le composizioni policorali di Marco Scacchi”. W: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*. Red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti. Venezia 2012 s. 284–285. Zob. również także: Zofia Dobrzańska-Fabiańska. „The Role of Italian Musical Culture in the Seventeenth-Century Polish-Lithuanian Commonwealth, in Light of Polish Musicological Historiography”, s. 3–33.

² Zdzisław Jachimecki: *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*. Cz. I 1540–1640. Kraków 1911 s. 200–268.

³ „Najpamiętniejszą datą w historii muzyki polskiej przed wystąpieniem Chopina jest rok 1611, data wydania wielkiego dzieła Mikołaja Zieleńskiego p.t. *Offertoria – Communiones totius anni*”, *ibid.*, s. 200.

⁴ Maria Szczepańska: „O dwunastogłosowym *Magnificat* Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611. Do historii stylu weneckiego w Polsce”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1 (1935) s. 28–53.

fertoria et Communiones totius anni doczekał się monograficznego opracowania w postaci książki Władysława Malinowskiego, w której muzyka Zieleńskiego „potraktowana została dwojako: jako wcielenie renesansowej dyscypliny kompozytorskiej i – przeciwnie – jako zjawisko pozwalające zweryfikować niektóre pojęcia o ówczesnej sztuce komponowania”⁵.

Kolejnym polskim kompozytorem, w którego twórczości znalazła się spora liczba utworów polichóralnych, jest Marcin Mielczewski. Kompozycjom tym poświęcono m.in. obszerny rozdział w monografii kompozytora autorstwa Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej oraz artykuł Zygmunta M. Szweykowskiego⁶.

Większość najważniejszych publikacji dotyczących muzyki polichóralnej autorstwa kompozytorów zagranicznych (głównie Włochów) tworzonej bądź wykonywanej na terenach państwa polsko-litewskiego ukazało się stosunkowo niedawno. Badania w tym zakresie prowadzili m.in. Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Aleksandra Patalas, Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Agnieszka Leszczyńska, Irena Bieńkowska, Tomasz Jeż oraz Danuta Popinigis. Na szczególną uwagę zasługuje podręcznik autorstwa Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej wydany w ramach serii *Historia muzyki polskiej* wydawnictwa Sutkowski Edition. Poza syntetycznym omówieniem repertuaru, można w nim znaleźć wyczerpującą bibliografię przedmiotu⁷.

Cenną publikacją, o której należy też wspomnieć, jest wydana stosunkowo niedawno druga część cyklu *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*

⁵ Władysław Malinowski: *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*. Kraków 1981 (= Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach) s. 12. Podczas konferencji „Central-Eastern Europe versus the Italian *musica moderna*. Reception, adaptation, integration. International musicological conference in the occasion of the 400th anniversary of the publication of *Offertoria et communiones totius anni* by Mikołaj Zieleński (Venice, 1611)” (Warszawa, 12–15 X 2011 r.) Agnieszka Leszczyńska ogłosiła, że książka Malinowskiego (jak okazało się później wraz z fragmentami prac innych polskich badaczy, m.in. Danuty Popinigis oraz Wojciecha Tygielskiego) została splagiatowana i ukazała się w języku niemieckim jako publikowana rozprawa doktorska Damiana J. Schwidera, zob. tegoż: *Mikołaj Zieleński. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*. Monachium 2009, zob. też: Marek Wronski: „Przetłumaczona książka”. *Forum akademickie* 20 (2013) nr 6, <https://forumakademickie.pl/fa/2013/06/przetlumaczona-ksiazka/>, dostęp 26 VI 2016. Sprawa warta jest przypomnienia chociażby ze względu na powoływanie się na publikację Schwidera w literaturze muzykologicznej, zob. np.: Aleksandra Patalas: „Zieleński, Mikołaj”. *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*. Red. Elżbieta Dziębowska. T. XII *W–Ż* Kraków 2012 s. 362 oraz Marco Bizzarini: „Zieleński e il ruolo delle relazioni italo-polacche nel mecenatismo musicale tra Cinquecento e Seicento”. W: *Italian Music in Central-Eastern Europe Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*. Red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti. Venezia 2015 (= TRA.D.I.MUS. Studi e monografie 2) s. 34.

⁶ Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*. Warszawa 2011 s. 215–293; Zygmunt M. Szweykowski: „Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego”. W: *Marcin Mielczewski. Studia*. Red. Zygmunt M. Szweykowski. Kraków 1999 s. 125–137.

⁷ Zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Barok. Cz. 1 1595–1696*. Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej 3), zaktualizowana, darmowa wersja elektroniczna książki ukazała się niedawno dzięki wsparciu Narodowego Centrum Kultury: <http://nck.pl/e-booki-multimedialne>.

pod redakcją Zygmunta M. Szweykowskiego⁸. Jest to podręcznik akademicki, w którym zostały przedstawione: definicja, zagadnienia teoretyczne i dotyczące techniki polichóralnej oraz ich przykładowe realizacje w ośrodkach takich jak Wenecja, Bolonia, „okręg” lombardzki i Rzym⁹. Książka zawiera również przekłady Anny Szweykowskiej fragmentów traktatów teoretycznych oraz wstępów do druków autorstwa m.in. Nicoli Vicentina, Giovanniego Marii Artusiego czy Geronima Giacobiego¹⁰. Na końcu zamieszczono ponadto analizy siedmiu przykładowych kompozycji utrzymanych w technice polichóralnej, które przygotowała Aleksandra Patalas¹¹.

Podobnej (choć mniej wszechstronnej) syntezy, z uwzględnieniem muzyki polskiej, w tym ośrodka gdańskiego, dokonała już wcześniej Danuta Popinigris w monografii Andreasa Hakenbergera, jako wprowadzenie do rozdziału poświęconego twórczości polichóralnej kompozytora¹².

Działalność muzykologów polskich w XXI w., aktywnie współpracujących z badaczami zagranicznymi, zaowocowała trzema międzynarodowymi konferencjami (Gdańsk 2002, Wenecja 2009, Warszawa 2011), podczas których muzyka polichóralna była centralnym, bądź jednym z głównych tematów wygłoszonych referatów¹³.

Definicja

Jako punkt odniesienia dla dalszych rozważań posłuży hasło z *Encyklopedii Muzyki* Wydawnictwa Naukowego PWN, pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego, jedynej, jak dotąd, polskiej encyklopedii muzycznej zawierającej zarówno zagadnienia biograficzne, jak i tematyczne¹⁴. W dalszej części artykułu zostaną omówione niektóre elementy hasła w kontekście polskiego piśmiennictwa muzykologicznego.

⁸ *Muzyka we Włoszech. II. Technika polichóralna*. Praca zbiorowa pod red. Zygmunta M. Szweykowskiego. Kraków 2000 (= Historia Muzyki XVII Wieku).

⁹ *Ibid.*, s. 7–61.

¹⁰ *Ibid.*, s. 62–69. W powyższej antologii zabrakło niestety niezwykle ważnego fragmentu z *Le istituzioni armoniche* autorstwa Gioseffa Zarlina, będącego pierwszym i bodaj jedynym tekstem teoretycznym opisującym stosowaną dzisiaj nazwę techniki polichóralnej (zob. s. 60 niniejszego artykułu).

¹¹ *Ibid.*, s. 70–119. Niewielkie zastrzeżenie wobec powyższej publikacji można odnieść do zamieszczonego na końcu stosunkowo skromnego wykazu literatury przedmiotu, w którym zabrakło wiele podstawowych prac dotyczących muzyki polichóralnej.

¹² Danuta Popinigris: *Muzyka Andrzeja Hakenbergera*. Gdańsk 1997 s. 31–55.

¹³ Wspomniane konferencje zaowocowały trzema publikacjami, por.: *La musica policorale in Italia*, op. cit.; *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den cori spezzati zum konzertierenden Stil. In the Course of Change – from cori spezzati to the Concerto Style*. Red. Janusz Krassowski, Teresa Błaszkie-wicz, Helena Nowakowska, Krzysztof Sperski. Gdańsk 2004 (= Prace specjalne [Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku] 64); *Italian Music in Central-Eastern Europe*, op. cit.

¹⁴ Zob.: *Encyklopedia Muzyki*. Wyd. drugie poprawione i rozszerzone. Red. Andrzej Chodkowski, Krzysztof Baculewski [et al.]. Warszawa 2006 s. 696.

POLICHÓRALNY (WIELOCHÓROWY) STYL, polichóralna technika kompozytorska rozwinięta przez G. Gabrielego i in. kompozytorów szkoły → weneckiej na przeł. XVI/XVII w. polegająca na podzieleniu zespołu wykonawczego (chór z zespołem instr. lub a cappella) na kilka (zwykle 2 lub 3) grup, umieszczonych w odległych punktach, śpiewających i grających na przemian. Geneza muzyki polichór. wiąże się z architekturą kościoła św. Marka w Wenecji, posiadającego dwoje organów w 2 przeciwległych absydach kościoła. Zarodki techniki polichór. widoczne są już u Josquina des Pres w przeciwstawianiu odcinków 2-głosowych 4-głosowym. S.p. występował w muzyce rel. przez cały okres baroku, zwłaszcza we Włoszech u kompozytorów szkoły weneckiej, a następnie rzym. (osiągnął szczyt w twórczości O. Benevolego), a także w Niemczech (M. Praetorius, H. Schütz, aż do J.S. Bacha), Anglii (Händel), Polsce (M. Zieleński).

Terminologia

W odniesieniu do omawianego repertuaru polscy muzykolodzy stosują następujące terminy: „polichóralność”, „polichoralność”, „wielochóralność”, „polichóralizm”, „styl polichóralny”, „utwór polichóralny” oraz „technika polichóralna” itd. W najnowszej literaturze muzykologicznej, głównie od lat dziewięćdziesiątych, terminem dominującym okazuje się jednak włoski termin „cori spezzati”¹⁵. Pojęcie to swoją popularność, również w polskiej literaturze, zawdzięcza bez wątpienia ważnej (choć zarazem kontrowersyjnej) książce Anthony’ego Carvera z 1989 r. z określeniem „cori spezzati” w tytule¹⁶. Monografia Carvera jest pierwszą próbą syntetycznego ujęcia muzyki polichóralnej komponowanej w wybranych ośrodkach europejskich do czasów Heinricha Schütza i stanowi wciąż bardzo ważną podstawę bibliograficzną, a zawarte w niej analizy i wnioski są częstym punktem odniesień w literaturze¹⁷.

Autorzy polscy odwołujący się do terminu „cori spezzati” używają go nie zawsze konsekwentnie. Dla wielu z nich termin ów jest zwykłym synonimem techniki polichóralnej. Niektórzy z nich, w tym np. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, stosują go jedynie w przypadku utworów utrzymanych w stylu *prima pratica* i wykonywanych z zastosowaniem przestrzennego „rozbicia” zespołów. Aleksandra Patalas w swojej książce poświęconej Marco Scacchiemu pisze: „Sposób potraktowania głosów basowych w odcieniach *tutti*, na który szczególną uwagę zwracali teoretycy piszący o technice polichóralnej, sugeruje, że dzieła te wykonywano jako *cori spezzati*, a więc chóry rozstawione w przestrzeni”¹⁸. Dla autorki termin

¹⁵ Wariantem „chori spezzati” posługiwał się na przykład już Zdzisław Jachimecki w kontekście ośmiogłosowych motetów na dwa chóry Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, zob.: Zdzisław Jachimecki: op. cit., s. 207.

¹⁶ Anthony Carver: *Cori spezzati*. T. I: *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*. Cambridge 1988, 2008.

¹⁷ Warto zapoznać się z dwiema dość krytycznymi recenzjami książki Carvera autorstwa Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej (*Muzyka* 37 (1992) nr 2 s. 102–107) oraz Davida Bryanta (*Early Music History* 9 (1990) s. 260–266).

¹⁸ Aleksandra Patalas: *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*. Kraków 2010 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 19) s. 51.

ten wiąże się przede wszystkim z topofoniczną praktyką wykonawczą i może być również użyty w kontekście muzyki koncertującej z elementami polichóralności¹⁹. Tak jak dla Przybyszewskiej-Jarmińskiej termin „cori spezzati” konsekwentnie odnosi się do aparatu wykonawczego, ściślej mówiąc, dwóch oddzielonych od siebie chórów, w książce Patalas termin ów bywa traktowany niekiedy jako synonim utworu polichóralnego²⁰. W podobny sposób postępuje Zygmunt Szwejkowski w swoim podręczniku do historii muzyki włoskiej²¹. Autor ponadto wskazuje na pierwsze użycie terminu „cori spezzati” w słynnym weneckim druku z 1550 r., zawierającym psalmy nieszporne m.in. Adriana Willaerta *Di Adriano e di Jachet. I salmi appertinenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi et parte spezzadi accomodati da cantare a uno et a duoi chori...*²². W wykazie utworów przy kompozycjach dwuchórowych Willaerta zamieszczono w rzeczywistości termin „salmi spezzati” (dokł. „salmi spezzadi”), nie zaś „cori”, jak sugerował Szwejkowski. Faktycznie zaś pierwsze znane użycie terminu „choro spezzato” (nie „cori spezzati”) znajduje się w traktacie *Le istituzioni harmoniche* Gioseffa Zarlina z 1558 r. w odniesieniu do psalmów Willaerta²³. Zatem zastosowany przez Zarlina (nie Willaerta) termin nie oznacza literalnie „rozbitych chórów”, lecz „rozbity chór”, a stosowana powszechnie liczba mnoga to być może efekt połączenia przez wcześniejszych badaczy terminów „choro spezzato” oraz „salmi spezzadi”²⁴. Należałoby się zastanowić, czy sam termin „choro”, zwłaszcza w kontekście repertuaru nieszpornego, o którym wspominał Zarlino, nie odnosił się pierwotnie jedynie do wykonywanych przez kler psalmów w technice antyfonalnej lub do miejsca ich wykonywania („chóru” w prezbiterium). Być może również termin „choro spezzato” odnosił się pierwotnie raczej do dyspozycji tekstu, nie zaś techniki kompozytorskiej. Należy podkreślić, że w zachodniej literaturze muzykologicznej część badaczy zdecydowała się powrócić do oryginalnego Zarlinowskiego terminu „choro spezzato”, choć sposób jego rozumienia i stosowania nie jest konsekwentny i zasługuje na osobne omówienie²⁵.

Na niekonsekwentne, na ogół wymienne stosowanie przez badaczy terminów „technika polichóralna” i „styl polichóralny” zwróciła uwagę Danuta Popinigis

¹⁹ W dalszym miejscu autorka pisze: „Niestety sytuacja źródłowa nie pozwala na ostateczne rozstrzygnięcie kwestii, czy msza [*Missa pacis* Scacchiego – B.G.] należała do typu polichóralno-koncertujących, czy bardziej tradycyjnych *cori spezzati*”, *ibid.*, s. 260.

²⁰ *Ibid.*

²¹ „Utwory ujęte tą techniką określano ówczesnie jako *cori spezzati*”, zob. *Muzyka we Włoszech*, *op. cit.*, s. 7.

²² *Ibid.*

²³ Por. np.: Agostino Ziino: „La policoralità in alcuni teorici italiani del seicento”. W: *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della Giornata internazionale di Studi (Messina, 27 dicembre 1980)*. Red. Giuseppe Donato. Roma 1987 s. 121.

²⁴ Co ważne, pozostali teoretycy odnosili się na ogół do kompozycji polichóralnych w sposób opisowy (pisząc np. o utworach na „kilka chórów”).

²⁵ Zob. np. *Dal canto corale alla musica policorale: l'arte del „choro spezzato”*. Red. Lucia Boscolo Folegana, Alessandra Ignesti. Padova 2014 (= Fonti e Studi per la Storia della Musica Veneta 3).

we wspomnianej książce o Hakenbergerze. Według badaczki polichóralność u swojego zarania, czyli w I poł. XVI w., postrzegana była przede wszystkim jako „wartość techniczna” i miała się pojawić jako „inny typ polifonii”. Pod koniec epoki polichóralność, zdaniem Popinigis, stała się przede wszystkim jakością stylistyczną – możliwym elementem, a nie główną zasadą kształtowania formy. Stąd zarówno kompozycje polichóralne powstałe w XVI stuleciu, jak i późniejsze (w tym kompozycje Hakenbergera) utrzymane w *prima pratica* Popinigis określa terminem „polichóralności renesansowej”²⁶.

Geneza

W przedwojennej literaturze muzykologicznej rozpowszechniony był pogląd, według którego początki muzyki polichóralnej związane były z kościołem św. Marka w Wenecji, a autorem pierwszych „w pełni” polichóralnych kompozycji miał być Adrian Willaert. Choć pogląd ów został już dawno zrewidowany, m.in. przez Giovanniego d'Alessiego w jego słynnym artykule o poprzednikach Willaerta piszących polichóralne kompozycje, legenda dotycząca ośrodka weneckiego wciąż pojawia się w niektórych, na ogół popularnonaukowych publikacjach²⁷.

Przeświadczenie o olbrzymim znaczeniu architektury w kontekście narodzin muzyki polichóralnej stanowi jeden z ważniejszych elementów mitu polichóralności. W tym kontekście badacze często odwoływali się do wyjątkowych ponoć warunków akustycznych kościoła św. Marka w Wenecji. Władysław Malinowski w swojej książce o Zieleńskim podkreślił, że dla wielu muzykologów przestrzenny aspekt wykonania stał się kluczowym elementem polichóralnego utworu²⁸. Jeżeli faktycznie tak było, to, zdaniem badacza, warunki akustyczne kościoła św. Marka powinny być punktem odniesienia dla kompozytorów utworów polichóralnych. Po przebadaniu warunków akustycznych wielu różnych europejskich ośrodków,

²⁶ Zob.: Danuta Popinigis: op. cit., s. 31–32. To dość anachroniczne określenie nie zdaje egzaminu chociażby w przypadku wielu dwuchórowych psalmów publikowanych we Włoszech w II poł. XVII w., gdzie „renesansowa” forma klóci się już z „barokowym” językiem tonalnym utworów. Rozróżnienie na technikę i styl zaproponowane przez autorkę również nie wydaje się przekonujące. Nawet jeśli polichóralność w niektórych kompozycjach koncertujących z przełomu XVI i XVII w. nie ma już tak silnego znaczenia formotwórczego, wciąż pozostaje techniką kompozytorską.

²⁷ Zob.: Giovanni d'Alessi: *Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „coro spezzato”*. Vedelago 1951. Wersja ang. pt. „Precursors of Adriano Willaert in the Practice of «Coro Spezzato»” opublikowana została w *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952) nr 3 s. 187–210. Rzekomy wenecki rodowód techniki polichóralnej podkreślony został m.in. w podręczniku do historii muzyki zatwierdzonym do użytku w szkołach muzycznych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zob. Małgorzata Kowalska: *ABC historii muzyki*. Kraków 2001. Na szczęście, w wielu najnowszych polskich publikacjach (pomijając cytowane hasło z *Encyklopedii Muzycznej PWN*), wspomina się, że jakkolwiek najstarsze znane źródła muzyki polichóralnej związane są z terenami dawnej Republiki Weneckiej, to nie z głównym kościołem jej stolicy, zob. np.: *Muzyka we Włoszech*, op. cit., s. 7.

²⁸ Zob.: Władysław Malinowski: op. cit., s. 113–114.

w których uprawiano muzykę polichóralną, Malinowski zauważył istotną regularność. Zaden z nich nie wyróżniał się specjalnymi predyspozycjami architektonicznymi do uprawiania muzyki przestrzennej (np. licznymi emporami czy chórami organowymi). Idąc dalej, Malinowski stwierdza, że wbrew wielu opiniom sam kościół św. Marka nie był najlepszym miejscem do wykonywania muzyki polichóralnej²⁹. Jego przemyślenia są bardzo ważne w kontekście tego, co zachodni muzykolodzy zaczną rozważać i coraz wyraźniej podkreślać w kolejnych dekadach, mianowicie, że polichóralność nie tylko nie narodziła się w Wenecji, ale też nie wywodziła się z praktyki przestrzennej. Malinowski podkreśla, odwołując się do Michaela Praetoriusa, że polichóralność jest techniką kompozytorską i nie powinna być mylona z możliwym wykonaniem przestrzennym³⁰. Swoje wywody konkluduje tezą, że przestrzenne wykonania muzyki polichóralnej miały na celu – jak radził Praetorius – nasycenie brzmieniem różnych partii kościoła i ustawienie poszczególnych chórów wokalnych i instrumentalnych tak, by uzyskać zbalansowane brzmienie. Jak podkreśla autor:

„Historia muzyki, odnotowując stosowanie w szkole weneckiej stereofonicznej praktyki wykonawczej, błędnie odczytała jej genezę i właściwe znaczenie, traktując tę praktykę jako siłę napędową rozwoju faktury wielochórowej. W rzeczywistości stereofonia wykonawcza bywała jedynie produktem ubocznym warunków akustycznych, w jakich wykonywano muzykę”³¹.

Znaczna część badań zachodnich muzykologów dotyczy kwestii wykonawczych muzyki polichóralnej w kościele św. Marka. Jest rzeczą pewną, że nie można ustalić jednego stałego miejsca, z którego muzycy wykonywaliby polichóralne utwory, zarówno w czasach Willaerta, Gabrielego, jak i Monteverdiego³². Co więcej, według niektórych hipotez w przypadku psalmów Willaerta muzycy mogli być usytuowani w danym miejscu bez przestrzennego rozbicia. Ostatnie badania, w tym specjalne eksperymenty akustyczne przeprowadzone pod kierunkiem Debory Howard i Laury Moretti, miały pokazać, że psalmy Willaerta brzmią bardzo dobrze, jeśli umieścić wykonawców w dwóch ambonach zbudowanych według projektów Jacopa Sansovina w prezbiterium kościoła św. Marka i przyjąć, że słuchacz usytuowany jest w miejscu, gdzie w czasach doży Andrei Grittiego znajdował się książęcy tron³³. Według innej hipotezy (popartej źródłami ikonograficznymi) siedemnastowieczna muzyka (w tym polichóralna) mogła być wykonywana z jeszcze innych, drewnianych empor, umieszczonych nad wspomnianymi

²⁹ Ibid., s. 115–116.

³⁰ Ibid., s. 121–122. Zob. również: Władysław Malinowski: „Technika dźwiękowa szkoły weneckiej a architektura wnętrz kościelnych”. *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani* [1] (1972) s. 29–51.

³¹ Władysław Malinowski: *Polifonia Mikołaja Zielenkiego*, op. cit., s. 122.

³² Zob. zwłaszcza: David Bryant: „The «cori spezzati» of St Mark’s: Myth and Reality”. *Early Music History* 1 (1981) s. 165–186.

³³ Deborah Howard, Laura Moretti: *Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustic*. New Haven, London 2009 s. 17–42.

balkonami Sansovina³⁴. Z powyższych studiów na ogół rodzi się zatem wniosek, że istotną kwestią było nie tylko to, skąd muzyka rozbrzmiewała najlepiej, ale też do czyich uszu miała przede wszystkim trafiać.

Znaczenie przestrzennego wykonywania muzyki polichóralnej było często podkreślane przez polskich muzykologów, w tym przez Zygmunta M. Szweykowskiego, Władysława Malinowskiego, Aleksandrę Patalas i Barbarę Przybyszewską-Jarmińską. Badacze, analizując szczegółowo utwory polichóralne pod względem brzmieniowym, dawali tym samym bardzo cenne wskazówki dla wykonawców³⁵. Przykładowo, Szweykowski zauważył, że w *Virgo prudentissima* Marcina Mielczewskiego, utworze łączącym w sobie elementy techniki polichóralnej i koncertującej, solowy głos canto, powtarzający frazę melodyczną ze słowami litanii „Sancta Maria ora pro nobis” na tle trzech chórów realizujących w opracowaniu wokalnie-instrumentalnym inny tekst, może być zaskakująco dobrze słyszalny, jeżeli umieścić go w innej części kościoła, niż pozostałych wykonawców³⁶.

Kolejnym bardzo ważnym zagadnieniem poruszonym przez większość polskich muzykologów jest relacja między najniższymi partiami chórów we fragmentach tutti analizowanych utworów. Świadome unikanie interwałów kwinty oraz tercji między nimi może na przykład świadczyć o tym, że kompozytorzy przewidzieli swoje utwory do wykonania przestrzennego. Zasadę tę omówił po raz pierwszy Nicola Vicentino, a kolejni teoretycy wielokrotnie do niej nawiązywali³⁷.

Szkoły polichóralności

Kolejny problem, któremu warto się przyjrzeć, to tzw. szkoły polichóralności. Większość polskich autorów, analizując kompozycje polichóralne związane z terytorium dzisiejszej Polski, zwraca uwagę na ewentualne wpływy określonego ośrodka lub na cechy utworu, które decydują o stylistycznej przynależności do danej szkoły kompozytorskiej. Warto zauważyć, że w nazwie szkoły pada nie nazwisko kompozytora, a miasto (bądź region), z którym był on związany (np. Gabrieli – szkoła wenecka, Palestrina – szkoła rzymska).

Na cechy dystynktywne tzw. szkoły weneckiej zwróciła już uwagę Maria Szczeptańska w 1935 r. w artykule poświęconym trzychórowemu *Magnificat* Mikoła-

³⁴ Ibid., s. 245.

³⁵ Zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *Muzyka pod patronatem*, op. cit., s. 378–380.

³⁶ Jak dodaje autor, „Stwarza to zupełnie specyficzne, nieosiągalne przy innej technice efekty wyrazowe”, zob.: Zygmunt M. Szweykowski: „Z problemów techniki polichóralnej”, op. cit., s. 133.

³⁷ Por.: *Muzyka we Włoszech*, op. cit., s. 10, 62–64. Dużym wkładem do badań nad teoretycznymi aspektami omawianej techniki jest artykuł Zygmunta M. Szweykowskiego, w którym autor przedstawia poglądy na polichóralność Marca Scacchiego oraz jego uczniów – Angela Berardiego i Hieronima Ninusa. Jak stwierdza autor, wielu badaczy, którzy podkreślali nowatorstwo poglądów Berardiego, nie zauważyło, że w istotnym zakresie są one powtórzeniem myśli Schacchiego, zob.: Zygmunt M. Szweykowski: „Marco Scacchi i jego uczniowie o technice polichóralnej”. *Muzyka* 43 (1998) nr 2 s. 27–46.

ja Zieleńskiego. Przy okazji zaznaczyć trzeba, że dla Szczepańskiej określenia „wenecka szkoła”, „wenecki styl” odnoszą się nie tylko do cech tego ośrodka, ale oznaczają wprost technikę polichóralną³⁸. Analizując muzykę Zieleńskiego (zdaniem autorki „najdoskonalszego weneccjanina w dawnej muzyce polskiej”)³⁹, wskazała ona m.in. na następujące wyróżniki szkoły weneckiej (reprezentowanej przez Giovanniego Gabrielego):

- użycie odmiennych rejestrów w poszczególnych chórach, przy czym chór pierwszy wyróżnia się głosami o wyższym rejestrze,
- częsta zmiana oznaczeń metrycznych z dwudzielnych na trójdzielne,
- dominująca rola faktury homofonicznej (imitacje pojawiają się rzadko i na ogół przypadają na koniec utworu, np. na doksologię).

Szczepańska poczyniła także inne obserwacje (część z nich należy uznać za co najmniej innowacyjne), a sama szczegółowość jej analizy i płynące z niej wnioski w niektórych aspektach zasługują na szczególne uznanie. Trzy wymienione cechy (choć niekoniecznie za sprawą Szczepańskiej) stały się kluczowe dla późniejszych polskich badaczy, próbujących rozstrzygnąć, czy dany utwór przynależy stylistycznie do tzw. „szkoły weneckiej”. Czasami, gdy kompozycja nie spełniała powyższych kryteriów, bywała automatycznie przyporządkowywana do „szkoły rzymskiej”. Zdarzało się także, że dany utwór (bądź cały dorobek kompozytora) określano jako syntezę cech szkół rzymskiej i weneckiej. Np. Szweykowski w cytowanym już artykule dotyczącym polichóralnej twórczości Marcina Mielczewskiego dochodzi do konkluzji, że w przypadku twórczości tego kompozytora nie można mówić o wpływach tylko jednego ośrodka⁴⁰. Na tym tle za niezwykle istotny i przełomowy należy uznać artykuł Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej dotyczący fenomenu tzw. włoskich szkół polichóralnych w kontekście muzyki tworzonej i wykonywanej na dworach polskich Wazów oraz na dworach habsburskich w Austrii⁴¹. Autorka zwraca uwagę na fakt, że polichóralny repertuar na dworze polskich Wazów zdominowany był przez druki muzyczne proveniencji flamandzkiej i niemieckiej, a dopiero na kolejnym miejscu weneckiej⁴². Przybyszewska-Jarmińska podkreśla, że w przypadku muzyki końca XVI w. identyfikowanie szkoły na podstawie stosowanych *chiavett* nie jest do końca możliwe. Jak zauważa dalej, jest to bardziej adekwatne w przypadku późniejszej muzyki (począwszy od drugiej dekady XVII w.). Jako przykład autorka podaje Asprilia Pacellego, kompozytora wywodzącego się z ośrodka rzymskiego, i jego motety ze

³⁸ Maria Szczepańska: op. cit., s. 28–53. W czasach, kiedy powstał ów artykuł, obowiązywał wciąż pogląd o weneckim rodowodzie muzyki polichóralnej.

³⁹ Ibid., s. 31.

⁴⁰ Zygmunt M. Szweykowski: „Z problemów techniki polichóralnej”, op. cit., s. 137.

⁴¹ Barbara Przybyszewska-Jarmińska: „Włoskie «szkoły» polichóralności z perspektywy dworów polskich Wazów i austriackich Habsburgów”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005) s. 57–75, wersja angielska: „Italian «Schools» of Polychorality from the Perspective of the Courts of the Polish Vasas and the Austrian Habsburgs”. *Musicology Today* 3 (2006) s. 53–74.

⁴² Barbara Przybyszewska-Jarmińska: „Włoskie «szkoły»”, op. cit., s. 62.

zbioru *Motectorum et Psalmorum liber primus* (1597), będące kompozycjami napisanymi na chóry w różnych wokalnych rejestrach⁴³. Badaczka zauważa również, że obecność (a tym bardziej brak) metrycznych zmian nie może być postrzegana jako wyznacznik ewentualnych wpływów danej szkoły. Na przykład częste zmiany metryczne pojawiają się w kompozycjach Pacellego – bezdyskusyjnego przedstawiciela „szkoły rzymskiej”⁴⁴.

Już badania przeprowadzone przez Jamesa Harolda Moore’a czy Davida Bryanta na początku lat osiemdziesiątych XX w. pokazują, że powszechne stosowanie terminów „styl wenecki” czy „szkoła wenecka” nie jest w rzeczywistości uzasadnione, gdyż określenia te na ogół odpowiadają jedynie twórczości Giovanniego Gabrielelego (i jego naśladowców) przypadającej na przełom XVI i XVII w.⁴⁵. Wprawdzie od czasów słynnej publikacji książki Moore’a o nieszpórach w kościele św. Marka upłynęło już ponad trzydzieści lat i możemy śmiało powiedzieć o wielkim postępie w badaniach nad polichóralnością wenecką, zagadnienie to wciąż wymaga głębszego zbadania. Jakkolwiek trudno spodziewać się spektakularnych odkryć, nowa synteza bardzo szczegółowych badań poczynionych w ostatnich latach mogłaby pomóc w zrozumieniu fenomenu „polichóralności weneckiej”, którego najprawdopodobniej nie da się uchwycić za pomocą jednej klasycznej definicji. Brak edycji krytycznych kompozycji polichóralnych kapelmistrzów kościoła św. Marka, wśród których znajdują się Alessandro Grandi, Giovanni Croce, Giovanni Rovetta czy Natale Monferrato, jest wciąż jedną z głównych przeszkód.

Muzyczna aktywność kapeli w kościele św. Marka i praktyka muzyki polichóralnej w tym ośrodku były na tyle zróżnicowane, że należałoby podkreślić różnicę między kompozycjami polichóralnymi przeznaczonymi na specjalne okazje (np. wielochórowe motety Gabrielelego) a polichóralnością codzienną (dwuchórowe psalmy autorstwa *maestri di capella*). To właśnie tę drugą gałąź utworów, nie mającą jednostkowego charakteru, można by uznać za twórczość emblematyczną dla kościoła św. Marka (tradycja ta utrzymywała się przez ponad dwieście lat i była ugruntowana wytycznymi zawartymi w księgach liturgicznych)⁴⁶. Brak zainteresowania badaczy tą tradycją Moore tłumaczył w 1981 r. mniejszą atrakcyjnością („reakcyjnością”) utworów nieprzystających poziomem do kompozycji mistrzów takich jak Monteverdi⁴⁷. Można wysnuć wniosek, że gdyby skonfrontować twórczość Gabrielelego z pozostałymi kompozycjami polichóralnymi związanymi z głównym kościołem weneckim na przestrzeni XVI–XVIII w., można by ją uznać hipotetycznie za nietypową dla ośrodka.

⁴³ Ibid., s. 66.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ David Bryant: op. cit.; James H. Moore: *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*. Ann Arbor 1981.

⁴⁶ Zob.: James H. Moore: „The *Vespero delli Cinque Laudate* and the Role of «Salmi Spezzati» at St. Mark's”. *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) nr 2 s. 249–278.

⁴⁷ James H. Moore: *Vespers at St. Mark's*, op. cit., s. 2–3.

Kolejnym ważnym problemem jest fakt, że poza kościołem św. Marka muzykę polichóralną uprawiano również w wielu innych weneckich świątyniach⁴⁸. Ostatnie badania wskazują na znajdujące się stosunkowo niedaleko od Wenecji kolejne, nieprzebadane ośrodki (lub nieznaną wcześniej twórczość), w których wykonywano muzykę polichóralną⁴⁹. Pojęcie polichóralności weneckiej w dzisiejszym rozumieniu zdaje się być zatem w dużej mierze bezpodstawne i być może należałoby je zastąpić używanym już w XVI i XVII w. terminem „szkoła Gabriele’go” czy „szkoła Gabrieli’ch”⁵⁰. Należałoby przy tym podkreślić, iż kompozycje Gabrieli’ch zapoczątkowały nowy, bogatszy i bardziej oryginalny styl polichóralności w Wenecji, który przez swe ogromne wyrafinowanie, odświętny charakter i brak tak ścisłego podporządkowania wymogom liturgicznym, jak w przypadku nieskomplikowanych i eklektycznych *salmi brevi*, nie utrzymał się w praktyce kompozytorskiej. Przykład dwóchórowych psalmów kapelmistrzów kościoła św. Marka po raz kolejny pokazuje, iż efekt pracy kompozytora nie musiał wynikać jedynie z jego inwencji, a wiązał się raczej z kontekstem wykonawczym czy liturgicznym.

Istota polichóralności

Jedną z ważnych kwestii, jakie należałoby podjąć, jest pytanie o samą esencję polichóralności. Stosunkowo mało pomysłów na ten temat (a zwłaszcza oryginalnych koncepcji) odnajdziemy w polskiej literaturze muzykologicznej. Na ogół badacze podkreślają monumentalny aspekt utworów polichóralnych, wynikający niekiedy z możliwego przestrzennego wykonania kompozycji. Na przykład Aleksandra Patalas w swojej książce o Marcu Scacchim przedstawiła technikę polichóralną jako kontrreformacyjne narzędzie Kościoła katolickiego: „Środowiska kościelne akceptowały potęgę brzmienia muzyki polichóralnej, wykorzystując jej atrybuty dla wzmocnienia wizji Rzymu triumfującego po kryzysie katolicyzmu w dobie reformacji”⁵¹.

Według Władysława Malinowskiego muzykolog polscy i zagraniczni nie doceniali formotwórczej roli techniki polichóralnej. Zdaniem badacza, polichóralność postrzegana była jako „bierna projekcja dramaturgii tekstu i układów przestrzenno-wykonawczych”. W swojej książce o Zieleńskim autor zwraca się ku czysto muzycznym aspektom polichóralności. Traktuje ją jako technikę kompo-

⁴⁸ Jonathan Glixon: „«Standing al in a rowe»: Polychoral Music at Confraternities and Convents”. *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*. Red. Deborah Howard, Laura Moretti. Milan 2006 s. 277–295.

⁴⁹ Zob.: Franco Colussi: „Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento”. *La musica policorale in Italia*, op. cit., s. 101–158.

⁵⁰ „Alla scuola del signor Andrea Gabrieli”, „alla schola del signor Giovanni Gabrieli”, zob. Rodolfo Baroncini: *Giovanni Gabrieli*. Palermo 2012 s. 174–175.

⁵¹ Aleksandra Patalas: *W kościele, w komnacie*, op. cit., s. 50.

zytorską, w której przestrzenne wykonanie nie odgrywa większej roli⁵². W swojej bardzo szczegółowej analizie offertoriów Zieleńskiego autor skupia się na poszukiwaniu zasad, które miałyby wpływ na muzyczną formę. Malinowski na potrzebę badań polichóralnej twórczości Zieleńskiego stworzył specjalną metodę analizy utworu polichóralnego (ograniczoną do utworów dwuchórowych), mającą na celu zbadanie formotwórczej roli techniki polichóralnej w utworze⁵³.

* * *

Ostatnie konferencje i publikacje poświęcone polichóralności pokazują, że mimo nieustannego rozwoju wiedzy na temat tej techniki potrzebne są kolejne badania, syntezy oraz próby redefinicji tego fenomenu i obalenia wciąż pokutujących mitów na jej temat. Wydaje się, że problem ów nie dotyczy tylko małych, wciąż nieprzebadanych ośrodków, gdzie uprawiano tego typu repertuar, lecz także ośrodków najważniejszych, w tym Wenecji i Rzymu. Jakkolwiek silne były wpływy Gabrieli i Palestriny na muzykę polichóralną tworzoną poza terytorium Włoch, ogromne znaczenie innych twórców, w tym lokalnych (jak i osób odpowiedzialnych za recepcję ich twórczości) wciąż wydaje się niedocenione.

Osiągnięcia polskich naukowców na gruncie badań nad muzyką polichóralną są niewątpliwie znaczące. Odnotować należy coraz większą obecność prac polskich autorów w zagranicznych publikacjach zbiorowych, jak również uczestnictwo Polaków w konferencjach i projektach badawczych. Nie powinno dziwić, że muzykolodzy ci poświęcali swoją uwagę głównie lokalnej kulturze muzycznej. Pod tym względem wpływ prac Zygmunta M. Szweykowskiego i Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej wydaje się nieoceniony, ich książki i artykuły są pierwszorzędnymi punktami odniesienia w wielu pracach współczesnych muzykologów. Niestety praca Władysława Malinowskiego (a zwłaszcza jej metodologiczne i teoretyczne rozważania) nie spotkała się z dużym oddźwiękiem wśród badaczy⁵⁴. Ze względu na jej nowatorstwo niezwykle wartościowy mógłby się okazać angielski przekład całej książki lub przynajmniej jej obszernych fragmentów.

To, co w ostatnich latach zmieniło się w polskiej refleksji muzykologicznej na temat muzyki polichóralnej, dotyczy głównie sposobu wyrażania sądów na te-

⁵² Należy tu wspomnieć o bardzo ciekawym, niedawno opublikowanym artykule dotyczącym udziału techniki polichóralnej w twórczości Giovanniego Pierluigiego da Palestrina. Marco della Sciuca wskazuje na udział tzw. „policorale latente” (polichóralności ukrytej) występującej w utworach na realnych sześć głosów. W tym kontekście wspomina też o stosowanej przez Palestrinę „polichóralności abstrakcyjnej”, według której, mimo braku odseparowania od siebie muzyków, kompozytor osiąga wrażenie przestrzennego wykonania: zob. Marco della Sciuca: „L'altra Italia: Roma. Tecniche ed estetiche della policorality in Palestrina”. W: *La musica policorale in Italia*, op. cit., s. 37–56.

⁵³ Zob.: Władysław Malinowski: *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, op. cit., s. 84–113.

⁵⁴ Znaczący wyjątek stanowi tutaj książka Danuty Popinigis, w której autorka podjęła zaproponowaną przez Malinowskiego metodę, dokonując jednak jej modyfikacji, zob.: Danuta Popinigis: op. cit., s. 114–117.

mat recepcji tego repertuaru w Polsce. W ostatnich pracach podkreśla się coraz częściej trudność w prezentowaniu obiektywnego obrazu polichoralnej muzyki w Polsce. Przeszkody w dokonaniu syntezy wynikają nie tylko z bardzo niewielkiej liczby zachowanych źródeł, lecz także ze świadomości dużej różnorodności stylistycznej muzyki tworzonej na terenie Polski i Litwy oraz z rozmaitych dróg transmisji repertuaru i stylu, które, choć zaczynały się na ogół we Włoszech, nie musiały prowadzić bezpośrednio do Polski.

SUMMARY

Research into polychoral style in music (usually associated with the Italian term *cori spezzati* or *cori battenti*) is a vital part of the study of Renaissance and Baroque music. Polychoral music has also attracted much attention in the Polish musicological literature, especially in relation to works in polychoral style performed or composed in the territories of the First Polish Republic. In many cases, however, researchers' remarks are of a general character, not confined to the specific historical and geographical context; hence the decision to refer in this article mainly to those very authors. They include Władysław Malinowski, Aleksandra Patalas, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Maria Szczepańska and Zygmunt M. Szweykowski.

The present article is devoted to selected views regarding polychoral style to have appeared in the writings of Polish musicologists. A brief survey of those views forms the starting point for an attempt to pinpoint how "polychoral style" has been defined by scholars (the context of Polish music serves here only as a background). Their views are then confronted with definitions found in the Western musicological literature. Special emphasis is placed on the so-called Italian schools of composition, especially the "Venetian polychoral school". Another major issue discussed in the article is the inconsistent use of the term *cori spezzati* by scholars, who often treat it as synonymous with polychoral technique.

Translated by Paweł Gruchała

Bartłomiej Gembicki, absolwent Instytutu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Asystent w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Sekretarz Redakcji serii wydawniczej *Monumenta Musicae in Polonia*. Uczestnik projektu badawczego HERA pt. „Sound Memories: The Musical Past in Late-Medieval and Early-Modern Europe”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół muzyki włoskiej XVI–XVIII w., ze szczególnym uwzględnieniem tzw. szkoły weneckiej.
bartlomiej.gembicki@ispan.pl