

RYSZARD LUBIENIECKI
UNIwersytet Wrocławski

SZTUKA GRY NA INSTRUMENTACH KLAWISZOWYCH POCZĄTKU XV WIEKU A ŚREDNIOWIECZNA MNEMOTECHNIKA

„Kultura średniowiecza oparta była na pamięci w takim samym stopniu, jak współczesna kultura Zachodu oparta jest na dokumentacji. Z pewnością związane jest to z technologiami – mnemotechniką i drukiem – lecz różnica ta nie sprowadza się wyłącznie do nich. Wysoki status *memorii* utrzymywał się długo po przemianie technologii tworzenia ksiąg”¹.

Według cytowanej powyżej Mary Carruthers, mimo większej dostępności ksiąg w okresie późnego średniowiecza, fundament kultury i ówczesnego sposobu myślenia stanowiła pamięć (*memoria*). Zapis miał być zaledwie jej przedłużeniem i sposobem na przywołanie głosów tych osób, których z jakiegoś powodu nie możemy usłyszeć. Według Izidora z Sewilli został on wynaleziony „w celu zapamiętywania rzeczy. Zostają one zawarte w literach, by nie uciekły w niepamięć. Gdyż tak wielka jest różnorodność rzeczy, że nie można nauczyć się ich wyłącznie przez słuchanie, ani pomieścić wyłącznie w pamięci”². Definicja ta rezonuje również z celem Guidona z Arezzo, który pisał o słynnym wynalazku solmizacji opartym na sylabach hymnu *Ut queant laxis* jako umożliwiającym „znalezienie nieznanego śpiewu” (*ad invenendum ignotum cantum*)³. Zapis nie wyręcza pamięci, a jedynie ją wspomaga.

- 1 Mary Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge 2008, s. 9: „[...] medieval culture was fundamentally memorial, to the same profound degree that modern culture in the West is documentary. This distinction certainly involves technologies – mnemotechnique and printing – but it is not confined to them. For the valuing of *memoria* persisted long after book technology itself had changed”. Ten i kolejne cytaty z pracy Carruthers w przekładzie autora.
- 2 Isidore of Seville, *Etymologiae*, red. Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, cyt. za: M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 139 i 408 (przyp. 113): „Vsus litterarum repertus propter *memoriam* rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur. In tanta enim rerum varietate nec disci audiendo poterant omnia, nec *memoria* contineri”.
- 3 Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969 (= *Musikgeschichte in Bildern* 3/3), s. 112.

Kulturę średniowiecza (w szczególności późnego) określić można więc jako kulturę oscylującą pomiędzy piśmiennością a oralnością. Carruthers definiuje średniowieczną *memorię* jako „wytrenowaną pamięć, nauczaną i dyscyplinowaną według wysoce rozwiniętego systemu edukacji, wchodzącego w skład podstawowych sztuk językowych – gramatyki, logiki i retoryki”⁴. Mnemotechnika, już pod nazwą *ars memorativa*, w XIV i XV w. obejmuje niezliczoną liczbę zasad, sposobów wspomaganie i kształtowania pamięci, które rozwijały się przez setki lat. Znamienne jest, że znaczna liczba traktatów mnemotechnicznych, którymi obecnie dysponujemy, pochodzi z XV i XVI w.⁵, czyli z czasów nie tylko wzmózonego rękopiśmiennictwa, ale i druku. Trend ten nie ominął regionu Europy Środkowej. Wraz z upowszechnieniem ksiąg na tym terenie (związanym m.in. z powstawaniem uniwersytetów) upowszechnia się także sztuka zapamiętywania⁶, a niektóre prace z zakresu typowo średniowiecznej mnemotechniki drukowane są jeszcze w XVI w.⁷.

Dziedziną muzyczną, w której „zawieszenie” pomiędzy tradycją ustną a piśmienną wydaje się szczególnie wyraźne, jest sztuka gry na instrumentach klawiszowych (głównie organach i klawikordzie), określana jako *ars organisandi*, *ars organica*, bądź *ars tangendi* (od łac. słowa *tangere* – dotykać). Jak stwierdza Elżbieta Witkowska-Zaremba w odniesieniu do terminologii wykorzystanej w tzw. praskich traktatach organowych: „Nic nie wskazuje na to, że *ars organica*, rozumiana jako system zasad porządkujących muzykę organową, miała w pierwszych dekadach piętnastego wieku skryształizowaną i utrwaloną tradycję piśmienną. [...] *ars organica* [...] wydaje się być jakby rozpięta pomiędzy dobrze ugruntowanym systemem pojęciowym muzyki wokalnejszej a kategoriami funkcjonującymi zwyczajowo w praktyce organowej i dydaktyce gry na organach”⁸. Dwa anonimowe traktaty, o których mowa (*Octo principalia de arte organisandi* i *Opusculum de arte organica*), pochodzą z rękopisu M.CIII przechowywanego w bibliotece kapituły metropolitarnej w Pradze (Knihovna pražské metropolitní kapituły). Wpisane zostały do niego najprawdopodobniej ok. 1427–36 r. przez kopistę Matthiasa Bohemusa de Tyn. W kodeksie, oprócz traktatów organowych, znalazły się również

4 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 8: „Memoria meant, at that time, trained memory, educated and disciplined according to a well-developed pedagogy that was part of the elementary language arts – grammar, logic and rhetoric”.

5 Najważniejsze z nich opisuje Frances Yates, *Sztuka pamięci*, przekł. Witold Radwański, Warszawa 1977, s. 115–136.

6 Farkas Gábor Kiss, „Introduction: The Late Medieval Art of Memory in East Central Europe”, w: *The Art of Memory in Late Medieval Central Europe (Czech Lands, Hungary, Poland)*, red. Farkas Gábor Kiss, Paris 2016, s. 17–23.

7 Za przykład posłużyć może *Opusculum de arte memorativa* bernardyna Jana Szklarka wydany w 1504 r. w krakowskiej pracowni Kasprowa Hofchfedera. Współczesna edycja traktatu w: Rafał Wójcik, *Opusculum de arte memorativa Jana Szklarka. Bernardyński traktat mnemotechniczny z 1504 roku*, Poznań 2006.

8 Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych około 1430 roku: dwa traktaty organowe z rękopisu M.CIII Biblioteki Kapituły Metropolitarnej w Pradze”, *Muzyka* 48 (2003) nr 2, s. 59.

trzy inne prace dotyczące muzyki oraz pięć dzieł astronomicznych. Rękopis spisywano w różnych miejscach (m.in. Frankfurcie, Krakowie i Żychlinie)⁹.

Octo principalia de arte organisandi i *Opusculum de arte organica* stanowią podstawowy materiał źródłowy niniejszego artykułu¹⁰. Nie skupiam się w nim jednak na wszystkich zawiłościach terminologicznych traktatów, szczególnie opisanych przez Witkowską-Zarembę¹¹, ale podejmuję – poprzez analizę konstrukcji tekstu, możliwych sposobów funkcjonowania wzorów melodycznych (*tactus*) oraz relacji pomiędzy pismami teoretycznymi a zachowanymi kompozycjami muzycznymi – próbę określenia ich miejsca w kulturze opartej na pamięci. Z niewielkiego zasobu źródeł z początku XV w. odnoszę się do niektórych środkowoeuropejskich fragmentów tabulatur organowych oraz rękopisów włoskich (przede wszystkim słynnego Kodeksu z Faenzy). Przeprowadzam analizę porównawczą sposobów funkcjonowania *tactus* w dwóch instrumentalnych opracowaniach śpiewów chorałowych (tropów *Kyrie*): *Kyrie Magne Deus* z fragmentów muzycznych z Pragi (Praha, Knihovna Národního muzea, 1D a 3/52, recto) oraz krótkiego opracowania *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* z Kodeksu z Faenzy (Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117, f. 79r–v).

KONSTRUKCJA PRASKICH TRAKTATÓW ORGANOWYCH Z PERSPEKTYWY ŚREDNIOWIECZNEJ MNEMOTECHNIKI

„Podstawową zasadę [*memori*] stanowi podział materiału. Ma on na celu jego zapamiętanie w formie fragmentów na tyle niewielkich, by móc przywołać je jako pojedyncze jednostki. Wpisywane są one następnie w rodzaj sztywnego, łatwego do zrekonstruowania porządku”¹². Jednym z podstawowych porządków (*divisio*) zalecanych przez uczonych średniowiecza jest porządek numeryczny, najpełniej przedstawiony przez Hugona ze św. Wiktora w przedmowie do *Kroniki*, znanej również pod nazwą

9 Ibid., s. 58.

10 Korzystam z edycji traktatów autorstwa Elżbiety Witkowskiej-Zaremby: „*Ars organisandi*» and its Terminology around 1430”, w: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, t. 3, red. Michael Bernhard, München 2001 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15), s. 367–423. Wszystkie cytaty fragmentów traktatów w przekł. autora. Numery przy cytatach odnoszą się do edycji Witkowskiej-Zaremby.

11 Zob.: E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”; Elżbieta Witkowska-Zaremba, „New Elements of 15th Century *Ars organisandi*: The Prague Organ Treatises and their Relationship to Previously Known Sources”, w: *Neues zur Orgelspieltheorie des 15. Jahrhunderts*, red. Theodor Göllner, München 2003 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17), s. 1–16; Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Early Keyboard Music from Prague and Silesia”, w: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, red. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech, Frankfurt am Main 2013, s. 9–21.

12 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 8: „The fundamental principle is to «divide» the material to be remembered into pieces short enough to be recalled in single units and to key these into some sort of rigid, easily reconstructable order”.

De tribus maximis circumstantiis gestorum. Powszechnie znane następstwo cyfr i liczb stanowi gotową siatkę miejsc. Do każdego numeru przyporządkowana zostaje komórka, w której powinno się umieścić rzecz do zapamiętania. Co istotne, porządek numeryczny pozwala na swobodne poruszanie się po nim we wszystkich kierunkach (nie tylko zgodnie z postępem liczb, ale i odwrotnie lub pomijając niektóre z nich) oraz rozpoczęcie od dowolnego miejsca. Hugon podaje przykład wykorzystania tej techniki przy zapamiętywaniu psalmów. Najpierw należy nauczyć się wszystkich 150 psalmów w pierwotnym porządku, a następnie do każdego z numerów przyporządkować incipit – niewielki fragment początkowy, stanowiący pojedynczą jednostkę, łatwą do zapamiętania. Ta sama metoda podziału materiału może zostać wykorzystana również do nauki kolejnych wersów danego psalmu¹³.

Uwagi Hugona ze św. Wiktora nie dotyczą wyłącznie porządku mentalnego, ale również układu tekstu, czego przykładem jest jego *Kronika*¹⁴. Tekst, w którym zastosowano odpowiednie sposoby podziału (numerowane rozdziały, czy też mniejsze jednostki nazywane *cola* bądź *commata*), ma duże znaczenie mnemotechniczne. Dlatego też Hugon zaleca uczącym się korzystanie wyłącznie z jednego egzemplarza danej książki, gdyż częste ich zmiany powodują trudności w „odciśnięciu” czytanego tekstu w pamięci¹⁵.

Różnego rodzaju porządki numeryczne i alfabetyczne w wielkiej obfitości występują w traktatach późnego średniowiecza. Szczególne miejsce zajmują tu oczywiście prace mnemotechniczne. Rafał Wójcik, w kontekście *Opusculum de arte memorativa* Jana Szklarka, pisze wręcz o „obsesji porządkowania”. Autor traktatu dzieli swój wywód na punkty i podpunkty, w których układzie szczególne miejsce zajmuje liczba pięć¹⁶.

Elementy porządków numerycznych (choć oczywiście nie w takim zakresie) odnaleźć można również w konstrukcji traktatów muzycznych, także tych dotyczących sztuki organowej. Nawiązanie do układu cyfr pojawia się już w tytule *Octo principalia de arte organisandi* („Osiem zasad sztuki organowej”), zgodnie z którym wywód podzielony jest na osiem części:

- I. *De concordantibus* („O konsonansach”),
- II. *De tenore* („O tenorze”),
- III. *Quomodo debet formari discantus* („W jaki sposób powinno się kształtować *discantus*”),
- IV. *De positione tactuum generalium* („O wykorzystaniu głównych *tactus* [*tactus generales*]”),

13 Hugh of St. Victor, *The Three Best Memory-aids for Learning History*, red. i przekł. Marry Carruthers, w: M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 340–341.

14 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 118–119.

15 Hugh of St. Victor, *The Three Best Memory-aids*, s. 342.

16 R. Wójcik, *Opusculum de arte memorativa*, s. 112.

V. *Quomodo formabitur <discantus> secundum diversas prolationes* („W jaki sposób kształtować <discantus> według różnych podziałów rytmicznych [prolationes]”),

VI. *De differentia notarum* („O różnorodności nut”),

VII. *De dispositione digitorum* („O palcowaniu”),

VIII. *De contratenore* („O kontratenorze”).

W toku omawiania poszczególnych części pojawiają się kolejne podziały, pozwalające na łatwiejsze „odciśnięcie” materiału w pamięci. W części drugiej wyróżnione zostają dwa rodzaje tenoru – wznoszący (*ascendens*) oraz opadający (*descendens*), a następnie w tekście poświęconym zasadzie trzeciej pojawia się nawiązanie do podziału na dwa: „I skoro wiemy, że są dwa rodzaje tenoru, tak temu [*discantus*] również będą przyporządkowane dwie informacje”¹⁷. Uwaga ta wnosi niewiele do treści wyводу, ma znaczenie głównie mnemotechniczne. Autor wyraźnie podkreśla również liczebniki przy omawianiu dwóch kolejnych zasad. Wydziela trzy typy *tactus generales* (opadające – *descendentes*, wznoszące – *ascendentes* i niezmiennie, kończące się na tej samej (lub sąsiedniej) wysokości dźwięku – *indifferentes*) oraz cztery rodzaje podziałów rytmicznych (złożonych z ośmiu, sześciu, czterech i trzech nut). Warto również zauważyć, że w pierwszej części *Octo principalia...* zawarto listę konsonansów, realizowanych od wszystkich kolejnych dźwięków klawiatury organowej, co, według Anny Marii Busse Berger, wskazuje, że materiał traktatu przeznaczony był do zapamiętania¹⁸. Stanowi to również kolejny argument przemawiający za praktycznym przeznaczeniem tekstu.

Porządek rozdziałów *Octo principalia...* odpowiada konstrukcji ówczesnych traktatów dotyczących kontrapunktu wokalnego, na co uwagę zwraca Witkowska-Zaremba¹⁹. Odnieść można to do dobrze znanego ze sztuki pamięci (szczególnie w tradycji traktatu *Rhetorica Ad Herennium*) zalecenia, by najpierw stworzyć stały system mentalnych miejsc, a następnie wypełniać go wyobrażeniami, które, w zależności od nauczanego materiału, mogły być wymieniane²⁰. Posiadające dłuższą tradycję prace z zakresu *ars contrapuncti* oferowały gotowy porządek, prawdopodobnie znany ówczesnym muzykom²¹, ułatwiający dostosowanie do niego zasad dotyczących gry na instrumencie, a tym samym ich przyswojenie.

17 *Octo principalia*, 27 (zob. przyp. 10): „Et quia sciendum duplex est tenor, secundum hoc etiam dabitur duplex informatio”.

18 Autorka zestawia tabele konsonansów z traktatów przekazujących zasady kontrapunktu z tabelami mnożenia z traktatów dotyczących arytmetyki, zob.: Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005, s. 133.

19 E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”, s. 59.

20 *Rhetorica Ad Herennium*, cyt. za: F. Yates, *Sztuka pamięci*, s. 18: „Miejsca bowiem są jak tabliczki woskowe lub papirus, wyobrażenia jak litery, ich układ oraz rozmieszczenie jak pismo, a posługiwanie się nimi przypomina czytanie”. Podobnie jak tekst był ścierany z tabliczek woskowych, podobnie nieużywane wyobrażenia w mentalnych miejscach zanikają w pamięci.

21 Jak dowodzi na podstawie dokumentów z epoki Keith Polk, piętnastowieczni organiści znali ogólne zasady kontrapunktu wokalnego, zob.: Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge 1992, s. 18.

Mniej związany ze sztuką kontrapunktu wokalnego układ reprezentuje *Opusculum de arte organica*, traktat zarazem znacząco bardziej rozbudowany i szczegółowy od *Octo principalia de arte organisandi*. Dzieli się on na trzy rozległe części, pełne przykładów nutowych (o czym będzie mowa w dalszej części artykułu), ułożone prawdopodobnie zgodnie z zalecaną kolejnością poznawania tajników *ars organisandi*²². Pierwsza z nich dotyczy „wzorów czyli *tactus*” (*exemplis id est tactibus*), druga przekazuje wiedzę o konsonansach (*de concordantiis*), lecz bez wymieniania wszystkich przypadków (autor nakreśla ogólną zasadę i kończy wywód słowami: „W podobny sposób wyobrazisz sobie [konsonanse] od kolejnych klawiszów”²³), ostatnia część dotyczy zaś reguł stosowania „semitoniów” (*de regulis in debitis semitoniis*), a więc związanych z praktyką *musica ficta*²⁴.

Ze względu na swoje rozmiary, rozdziały *Opusculum...* nie spełniają wymogów wygodnego w użyciu porządku miejsc. Autor stosuje jednak podziały w obrębie rozdziałów. Podobnie jak w *Octo principalia...* pojawia się rozróżnienie na trzy rodzaje *tactus*, trzy podziały rytmiczne (składające się z czterech, ośmiu i szesnastu nut, występujące tu pod nazwą *mensura*), a wywód uzupełnia siedem dodatkowych reguł sztuki organowej. Z pewnością *Opusculum...* nie zapewnia numerycznego porządku, ułatwiającego zapamiętanie całości materiału, choć bez wątplenia jest to źródło ściśle związane z praktyką wykonawczą (autor kończy najważniejszą część pracy, cytując „słowa poety”: „użytek przeważa nad sztuką”²⁵). W układzie traktatu zwraca uwagę jednak pewna prawidłowość. W dwóch pierwszych częściach, przekazujących podstawowe informacje dotyczące systemu dźwiękowego i rytmicznego, zauważyć można porządek bardziej restrykcyjny (wymienianie zasad i odnoszenie się do kolejnych punktów). Trzecia część, przeznaczona, jak można przypuszczać, dla bardziej zaawansowanych i zawierająca szczegółowe wskazówki, prowadzona jest w sposób swobodniejszy.

Główny tok wywodu obu traktatów uzupełniają dodatkowe zalecenia, wyróżniające się poprzez użycie słowa *nota* (czasem także *notandum*), co w tradycji mnemonicznej należy tłumaczyć jako tryb rozkazujący liczby pojedynczej od czasownika *notare*, czyli „oznacz”, „zannotuj”, „zapamiętaj”. Uczeń, tacy jak Kwintylian, czy wielokrotnie wspomniany Hugon ze św. Wiktora, zalecali tworzenie *notae* w pamięci dla szczególnie istotnych fragmentów tekstu. Począwszy od XII w. słowo to występuje często na marginesach ksiąg jako bezpośredni zwrot do czytelnika w celu zwrócenia jego uwagi na konkretne zagadnienia²⁶. W praskich traktatach adnotacje *nota*

22 E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”, s. 61.

23 *Opusculum*, 59 (zob. przyp. 10): „Similiter imagineris de alijs clavibus”.

24 Większą uwagę stosowaniu *musica ficta* w muzyce instrumentalnej, odwołując się do obydwu traktatów, poświęca E. Witkowska-Zaremba („Sztuka gry na instrumentach, klawiszowych”, s. 65–68).

25 *Opusculum*, 142 (zob. przyp. 10): „Usus prevalet Artem”.

26 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 135–136.

włączone zostają w główny korpus tekstu. Mimo to ich funkcja wydaje się podobna jak we wspomnianych rękopisach średniowiecznych.

W *Octo principalia...* występują one najczęściej pod koniec rozdziałów i dotyczą pojedynczych kwestii, których zapamiętanie wydaje się szczególnie istotne dla sztuki gry. W powiązaniu ze słowem *nota* bądź *notandum* autor m.in. określa początek skali instrumentu (od *bmi*, czyli bez dwóch najniższych dźwięków znanych z ręki Gwidona), wymienia dysonanse (sekunda, septyma, nona i kwartdecyma), czy przytacza zasadę dwudzielnego podziału kolejnych wartości rytmicznych (jako podsumowanie szóstej części traktatu). W *Opusculum... notae* tworzą wręcz oddzielną część umieszczoną już po zakończeniu głównego korpusu dzieła (zakończono zwrotem do Boga i słowem „Amen”). Możliwe, że dodatkowe informacje stanowią uzupełnienia dodane przez użytkownika/użytkowników traktatu, później włączone do samego dzieła i przepisane przez skryptora. Zabieg ten nie byłby w średniowieczu odosobniony, będąc następstwem sposobu funkcjonowania tekstów w kulturze opartej na pamięci²⁷. Na pewną odrębność ostatniej części traktatu wskazuje również sama jej treść. Stanowi ona zbiór krótkich notatek o charakterze nad wyraz pragmatycznym, ujmujących kwestie gry na instrumentach klawiszowych nad wyraz skrótowo, nieco odbiegając stylem od zawitej miejscami treści traktatu. Dotyczą one m.in. liczby pedałów w organach²⁸ lub tego, że nuty z laską (*notae virgulateae*) należy skrócić, a bez – przedłużyć (bez podawania konkretnych wartości)²⁹. W jednej z not pojawia się interesująca wzmianka o tym, że *tactus* mogły być nie tylko „dotykane” (*tangi*), lecz także śpiewane (*cantari*)³⁰, co wskazywałoby na to, że praktyki gry na organach i śpiewu wzajemnie się przenikały, mimo odrębności terminologicznej. Niewątpliwie jednak ostatnia, jak się wydaje dodatkowa część traktatu może stanowić dowód na to, że *Opusculum de arte organica* było pracą aktywnie wykorzystywaną przez muzyków³¹.

27 Jako przykład Carruthers szczegółowo opisuje historię dzieła *Proslogion* Anzelma z Canterbury, do którego włączona została późniejsza polemika Gaunila z autorem jako jego integralna część, zob.: M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 261–263.

28 Zob.: *Opusculum*, 144 (zob. przyp. 10): „Notandum: octo sunt pedales in organis et quatuor semitonía” (Trzeba pamiętać: osiem jest pedałów w organach i cztery *semitonia*).

29 Zob.: *ibid.*, 149–150: „Quando videris notam virgulatam ut hic: [*minima*], hanc debes corripere. Cum videris non virgulatam, ut sic: [*semibrevis*], illam debes producer” (Kiedy zobaczysz nutę z laską, jak ta [*minima*], tę powinieneś skrócić. Gdy zobaczysz pozbawioną laski, jak ta [*semibrevis*], tę powinieneś przedłużyć).

30 Zob.: *ibid.*, 153: „Nota, quod quilibet tactus potet tangi vel cantari super omnes modos” (Zapamiętaj, że każdy *tactus* może zostać zagrany lub zaśpiewany nad dowolnym *modus*).

31 Najmocniejszy dowód na funkcjonowanie obu traktatów na terenach Czech i Bawarii stanowią jednak wykazane przez Witkowską-Zarembę konkordancje z rękopisami z Ratzybony (Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. 98 th.4^o; fragmenty *Octo principalia*) oraz z Monachium (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7755; fragmenty *Opusculum*), zob.: E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”, s. 58.

Ostatnim elementem traktatów, który można rozpatrywać z perspektywy mnemotechnicznej, są zabiegi perswazyjne. Antyczni i średniowieczni uczeni mieli pełną świadomość tego, że w procesie zapamiętywania nie biorą udziału wyłącznie rozum i kalkulacje, lecz także emocjonalna postawa wobec danego materiału³². Dobrze więc, gdy poza schematycznymi układami w tekście pojawia się element mający wzbudzić emocje czytelnika, a tym samym wspomóc powstanie żywego obrazu danej rzeczy w pamięci.

W omawianych traktatach elementy perswazyjności występują w postaci szczątkowej. W zwartym wywodzie *Octo principalia...* nie zauważyłem ich w ogóle, w przypadku *Opusculum...* chciałbym zwrócić uwagę na dwa miejsca, choć zdaję sobie sprawę, że ich siła perswazyjna może być dyskusyjna. W pierwszym z nich autor odnosi się do arytmetyki (tworzy więc połączenie z inną dziedziną, możliwie iż znaną użytkownikowi traktatu) i podkreśla „jak pięknie oblicza się te miary [podziały rytmiczne]”³³ (*pulcre computantur*). Przez pozytywne wartościowanie próbuje więc wzbudzić emocje czytelnika. Ciekawszy przykład pojawia się przy omawianiu stosowania *semitoniów*. Dźwięk poniżej dźwięku *fa* (a zatem oddalony o pół tonu) określony zostaje jako „słodki” (*dulcis*) i „ułomny, kruchy” (*debilis*); dźwięk powyżej (oddalony o cały ton) jako „silny” (*fortis*). W dalszej części wywodu autor rozwija swoją metaforę: „Prawidłem z natury jest, że to, co słabsze, umieszczone jest pod, silniejsze zaś umieszczone nad. Od tej reguły wyjątkiem jest samo *mi*, *mi* bowiem powoduje obniżenie [błąd] kwarty [*quartum casum*], w wyniku czego jest przymilne, zwodnicze, wygląda na łagodne i przystoi kobietom. Inne zaś tony w wyższym stopniu przystoją mężczyznom niż kobietom”³⁴. Znanym w teorii muzyki średniowiecza diagramem wykorzystującym podział na pierwiastki męskie i żeńskie są tzw. koła Aribona. Diagram ten przedstawia system skal modalnych w postaci ząbujących się kół, reprezentujących materiał skal autentycznych (męskich – *chorus virilis*) i plagalnych (żeńskich – *chorus matronalis*). Jedno z efektywniejszych, wczesnoszesnastowiecznych przedstawień diagramu szczegółowo opisuje Joseph Smits van Waesberghe³⁵, a na jego mnemotechniczną funkcję zwraca uwagę Busse Berger³⁶. Metafora

32 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 75–76.

33 Zob.: *Opusculum*, 16–17 (zob. przyp. 10): „Ecco quo modo musica est de numero sonorum et deservit arismetrice. Nam quam pulcre computantur ille mense: primo 4 notarum, bis 4 sunt 8 notarum, bis octo sunt quater 4, hoc est 16” (Oto dlaczego właśnie muzyka składa się z wielu dźwięków i służy arytmetyce. Gdyż jak pięknie oblicza się te miary: pierwsza [z] 4 nut, dwa razy 4 jest 8 nut, dwa razy 8 jest 4 razy 4, to jest 16). Kilkadziesiąt wersów dalej, przy wprowadzaniu przykładu nutowego dotyczącego podziałów trójdzielnych, pojawia się drugie nawiązanie do obliczeń: „Ecce iterum, quam bene computantur” (Oto znów, jak dobrze są obliczane), zob.: *ibid.*, 41.

34 Zob.: *Opusculum*, 84–86 (zob. przyp. 10): „Modo ex natura est, quod debilia supponuntur, faciora vero superponuntur. Et ab hac regula excipit<ur> sola[m] mi, mi autem causat quartum casum, qui est blandinus et deceptivus et mitis apparens et convenit mulieribus. Alii vero toni plus conveniunt viris quam mulieribus”.

35 J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, s. 102–103.

36 A.M. Busse Berger, *Medieval Music*, s. 103–106.

zastosowana przez autora *Opusculum...* z pewnością nie oddziałuje na czytelnika tak mocno jak forma graficzna, jednak tego rodzaju wartościowanie interwałów i tonów może wspomóc zapamiętanie treści tekstu.

Omawiane traktaty organowe w kwestii konstrukcji tekstu nie stanowią wyjątkowych przypadków w piętnastowiecznym piśmiennictwie muzycznym. Powyżej wskazane cechy odnaleźć można chociażby w traktatach menzuralnych³⁷, czy poświęconych sztuce kontrapunktu³⁸ (w tych typach traktatów pojawiają się poza tym diagramy mnemotechniczne). Wszystkie te teksty wykazują również pozostałości kultury oralnej w samych stosowanych wyrażeniach, których wyczerpujące wyjaśnienie i zegzemplifikowanie wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Wyróżnić można takie cechy jak (posługując się kategoriami Waltera Onga³⁹) addytywność (nadużywanie⁴⁰ spójnika *et* („i”) przy wprowadzaniu nowych informacji⁴¹), czy redundancja (charakterystyczne dla oralności nadmiarowe powtarzanie tych samych formuł⁴²).

OCTO PRINCIPALIA DE ARTE ORGANISANDI I OPUSCULUM DE ARTE ORGANICA

– TRAKTATY O IMPROWIZACJI?

Najbardziej autonomicznym i dystynktywnym dla traktatów organowych elementem jest *tactus*, którego nazwa wywiedziona jest, podobnie jak termin *ars tangendi*, od łacińskiego czasownika *tangere* – „dotykać”, „uderzać”, co jednoznacznie wskazuje na związek z fizjologią gry na instrumencie. W żadnym ze znanych trak-

37 Por.: Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Traktaty muzyczne z rękopisu WaN BOZ 61. Edycja tekstu”, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 2000, s. 487–530; *Tractatus de musica mensurabili* z rękopisu PL-WRu IV Q 16, edycja w: Johannes Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), s. 331–345.

38 E. Witkowska-Zaremba, „Traktaty muzyczne z rękopisu WaN BOZ 61”, s. 531–537.

39 Walter Jackson Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. Józef Japola, Warszawa 2011, s. 75–103.

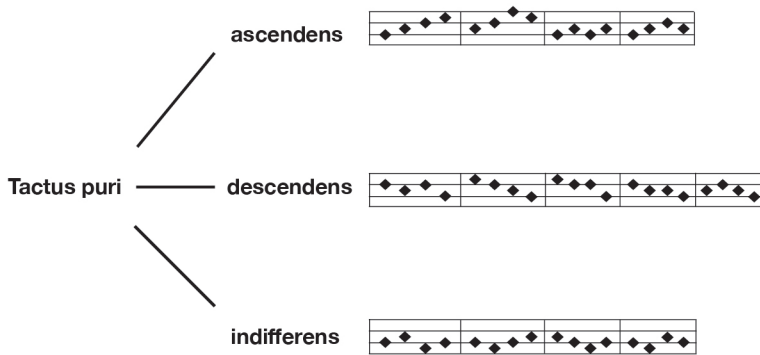
40 Oczywiście z perspektywy kultury piśmiennej.

41 Zob. np.: *Opusculum*, 112–116 (zob. przyp. 10): „[...] tres sunt cantus in manu. Et quilibet eorum habet 6 voces, scilicet ut re mi fa sol la. Et similiter in pedalibus. Et si hoc non esset, pedales non essent perfecte ad exprimentum omnem cantum” ([...] trzy są śpiewy na ręce [Guidona]. I każdy z nich zawiera 6 sylab, mianowicie *ut re mi fa sol la*. I podobnie w pedałach. I jeśli tak by nie było, pedały nie byłyby idealne do wyrażenia wszystkich śpiewów).

42 Zob. np.: *Octo principalia*, 29, 32, 35 (zob. przyp. 10): „[...] quandocumque [tenor] ascenditur sine saltu, tactus potest incipi in qualibet concordancia, principaliter tamen in quinta vel in octava. [...] Si autem descenditur sine saltu, tunc eodem modo potest intelligi, scilicet quod tactus potest incipi in qualibet concordancia, principaliter tamen in quinta vel in octava, [...] Et nota, quod quandocumque ascenditur vel descenditur cum saltu, tactus potest incipi in qualibet concordancia, principaliter tamen in quinta vel in octava” ([...] kiedykolwiek tenor wznosi się bez skoku, *tactus* może rozpoczynać się w dowolnym konsonansie, głównie jednak w kwincie lub w oktawie. [...] Jeśli zaś opada bez skoku, wtedy w ten sam sposób może być rozumiany, mianowicie że *tactus* może rozpoczynać się w dowolnym konsonansie, głównie jednak w kwincie lub w oktawie, [...]. I zapamiętaj, że kiedykolwiek wznosi się lub opada ze skokiem, *tactus* może rozpoczynać się w dowolnym konsonansie, głównie jednak w kwincie lub w oktawie).

tatów nie pojawia się wyczerpująca definicja tego terminu. *Tactus* widnieją tam w postaci niewielkich komórek melodyczno-rytmicznych, stanowiących podstawę konstrukcji partii instrumentalnej. Na aspekt ten największy nacisk kładą badacze, m.in. Witkowska-Zaremba⁴³ i Theodor Göllner⁴⁴.

W swojej podstawowej formie (w *Octo principalia...* określanej jako *tactus generales*, w *Opusculum...* jako *tactus puri*) *tactus* przyjmują formę komórek, składających się z czterech, bądź trzech nut o wartości *semibrevis*⁴⁵, oddzielonych kreskami. W tym miejscu warto ponownie zwrócić uwagę na podział *tactus* na trzy rodzaje: wznoszące, opadające i niezmiennie (kończące się na tej samej lub sąsiedniej wysokości).



Rys. 1. *Tactus puri* z *Opusculum de arte organica*

Trzy kategorie *tactus* tworzą prosty system miejsc (porządek), w którym umieszczone są krótkie, łatwe do przyswojenia formuły. Autor *Opusculum...* zachowuje ów system, opisując bardziej rozwinięte postacie *tactus*, tj. *tactus compositi*, obejmujące większą liczbę nut, lecz z zachowaniem tej samej menzury (niektóre *semibreves* zostają podzielone na dwie *minimy*), oraz *tactus proprii trium notarum* wraz z ich formami „komponowanymi”. W *Octo principalia...* pojawiają się ponadto reguły dotyczące palcowania⁴⁶.

43 E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”, s. 61–65.

44 Zob. m.in.: Theodor Göllner, „*Diminutio und Tactus*”, w: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, t. 3, red. Michael Bernhard, München 2001 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15), s. 359–366.

45 Trzynutowe *tactus* występują tylko w *Opusculum...* [Opusculum...] pod nazwą *tactus proprii trium notarum*.

46 Reguły palcowania opisuje Witkowska-Zaremba w: „New Elements of 15th Century *ars organisandi*”, s. 8–10.

Jak wykazuje analiza zachowanego repertuaru, muzyka instrumentalna pierwszych dekad XV w. opiera się na modelach *tactus*, przekazanych w praskich traktatach organowych, najobficiej w *Opusculum de arte organica*. Baza *tactus* stała się zarazem dość wygodnym narzędziem analitycznym, pozwalającym opisać kompozycje z odniesieniem do ówczesnej teorii muzyki. Zanalizowane poprzez wyszukiwanie i charakteryzowanie niewielkich komórek bywają zarówno utwory przekazane w tabulaturach typu niemieckiego, jak i włoskiego. Martin Horyna za pomocą tej metody skrupulatnie wskazuje rodzaje *tactus* w organowych opracowaniach śpiewów chorałowych – *Kyrie Magne Deus* i *Salve, sancta parens* z odkrytych kilka lat temu w bibliotece Muzeum Narodowego w Pradze fragmentów muzycznych (Knihovna Národního muzea, sygn. I D a 3/52). Tworzy również katalog wykorzystanych w utworach figur⁴⁷. Przyczynek do analizy tabulatur włoskich stanowi zaś artykuł Witkowskiej-Zaremby, w którym w podobny sposób przedstawiony zostaje początkowy fragment opracowania *Kyrie Cunctipotens genitor Deus*, pochodzący z rękopisu z Asyżu (Biblioteca Comunale, Ms. 187, f. 108). Nieskomplikowaną kompozycję autorka określa jako „najbardziej «niemiecką» spośród włoskich partytur klawiszowych”⁴⁸.

Tactus stanowią podstawę również utworów bardzo złożonych, takich jak te zachowane w Kodeksie z Faenzy (Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117). W 2014 r. Sarig Sela i Roni Y. Granot przeanalizowali to najważniejsze i najobszerniejsze źródło włoskiej muzyki instrumentalnej późnego średniowiecza za pomocą technik komputerowych w celu opracowania bazy figuracji najczęściej w nim występujących⁴⁹. Poza rozbudowanym „słownikiem”, szeregującym figury melodyczno-rytmiczne według wypełnianych interwałów (wznoszących i opadających), autorzy wyabstrahowali z całego kodeksu dziesięć najczęściej występujących figur melodycznych. Bez problemu można wskazać ich odpowiedniki w traktacie *Opusculum de arte organica*, co widać w poniższym zestawieniu⁵⁰:

47 Martin Horyna, „Medieval Organ Tablature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library”, *Musicalia* 10 (2018) nr 1–2, s. 6–29.

48 Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Niektóre aspekty włoskiej i niemieckiej «ars organica» w pierwszych dekadach XV wieku”, *Res Facta Nova* 15 (2003) nr 6, s. 81–89.

49 Sarig Sela, Roni Y. Granot, „Automatic Extraction and Categorization of Faenza Codex Figurations”, *Early Music* 42 (2014) nr 4, s. 559–566.

50 Korzystam w nim ze wszystkich przykładów przekazanych w traktacie (*tactus puri, compositi* i inne, pojawiające się przy omawianiu kolejnych zagadnień), choć poszczególne figury można byłoby złożyć wyłącznie z najbardziej elementarnych *tactus puri*. Przyporządkowane figurom liczby pochodzą z numeracji przykładów w edycji Witkowskiej-Zaremby (zob. przyp. 10), gdzie Ex.1 to *tactus puri*, Ex.6 to *tactus proprii trium notarum*, a Ex.8b i Ex.9 to urytmizowane trzynutowe *tactus*. Skrótów słowne odpowiadają zaś rodzajom *tactus: asc. – ascendens, desc. – descendens, indiff. – indifferens*.

The image displays musical examples of figures from two sources: *Opusculum de arte organica* and the *Kodeks z Faenzy*. The examples are organized into two main sections.

Top Section:

- Opusculum de arte organica:** Shows five examples (Ex. 1, indiff.; Ex. 1, indiff.; Ex. 1, desc.; Ex. 1, desc.; Ex. 9) as horizontal lines with diamond-shaped notes.
- Kodeks z Faenzy (opr. Sarig Sela, Roni Y. Granot):** Shows five figures (fig 1 to fig 5) on a five-line staff with a treble clef. Each figure is accompanied by a sequence of numbers in curly braces: fig 1 {2,-3,2,2}, fig 2 {-2,2,2}, fig 3 {-2,2,-3,2}, fig 4 {-2,-2,-2,-2}, fig 5 {2,2,-2,2,-3,2}.

Bottom Section:

- Opusculum de arte organica:** Shows five examples (Ex. 6, asc. + Ex. 6, desc.; Ex. 9; Ex. 1, indiff.; Ex. 1, asc.; Ex. 8b) as horizontal lines with diamond-shaped notes.
- Kodeks z Faenzy:** Shows five figures (fig 6 to fig 10) on a five-line staff with a treble clef. Each figure is accompanied by a sequence of numbers in curly braces: fig 6 {2,2,-2,1}, fig 7 {2,2,-2,-2,-2,-2}, fig 8 {2,-3,2}, fig 9 {2,2,2}, fig 10 {-2,-2,2,2}.

Rys. 2. Zestawienie najczęściej wykorzystywanych figur w Kodeksie z Faenzy (cyt za: S. Sela, R.Y. Granot, „Automatic Extraction”) oraz przykładów *tactus* z traktatu *Opusculum de arte organica*

Busse Berger w *Medieval Music and the Art of Memory* przekonująco wykazała związki pomiędzy traktatem dotyczącym tworzenia melizmatycznego *organum* (tzw. traktatem watykańskim – Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottoboni lat. 3025) a repertuarem z kręgu szkoły Notre Dame. Traktat ów zawiera aż 343 przykłady melizmatów, zgrupowane według ruchu tenoru (począwszy od wznoszącej sekundy *c-d*). Analiza utworów muzycznych wykazała, że składają się one w dużej mierze właśnie z tych formuł lub ich wariacji, co, wraz z innymi argumentami, wskazuje na to, że treść traktatu przeznaczona była do zapamiętania przez śpiewaków. Korzystając z przyswojonej bazy przykładów, mogli oni tworzyć polifoniczne kompozycje, improwizując (co obejmowało przewidywanie posunięć pozostałych wykonawców) lub komponując w pamięci⁵¹.

Wcześniej już wspominałem, również powołując się na pracę Busse Berger, że traktaty posiadające dużą liczbę przykładów najprawdopodobniej miały przeznaczenie praktyczne i powinny być zapamiętywane. W przypadku *Octo principalia...* dotyczyło to tabeli konsonansów, w *Opusculum...* znajdziemy zaś liczne przykłady muzyczne (*tactus*). Związki *tactus* z repertuarem muzyki instrumentalnej wykazałem powyżej, jednak ich funkcja wydaje się nieco odmienna od melizmatów z traktatu watykańskiego. Przede wszystkim są to formuły krótsze (jest ich również dużo mniej), a zawarte w traktatach organowych przykłady w większości nie koordynują dwóch głosów. Co jednak najistotniejsze, struktura traktatów interesująco koresponduje z teorią muzycznej improwizacji Jeffa Pressinga, podsumowanej w artykule

51 A.M. Busse Berger, *Medieval Music*, s. 119–197.

„Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication”⁵². Szczególnie dotyczy to dużo bardziej rozbudowanego *Opusculum...*, na którym skupię się w poniższej analizie.

W swoim artykule Pressing wymienia i pokrótce opisuje ograniczenia, pewne ramy, w których zazwyczaj (nie licząc tzw. *free improvisation* – swobodnej improwizacji) odbywa się improwizacja. Pierwszą z takich ram stanowi ogólny punkt odniesienia (ang. *referent*), zapewniający podstawową koherencję materiału muzycznego. W przypadku piętnastowiecznej muzyki instrumentalnej jest to melodia tenoru, którą zamierzamy opracować⁵³. W *Opusculum...*, w przeciwieństwie do *Octo principalia...*, nie znajdziemy w gruncie rzeczy informacji na temat tworzenia tenoru, „nuta tenoru” stanowi zaś punkt wyjścia⁵⁴. Autor zapowiada podejmowane w pracy zagadnienia słowami: „Kolejna nuta tenoru wymaga”⁵⁵.

Kolejną istotną ramą dla improwizacji jest „baza wiedzy”, czyli pewnych podstawowych struktur pozwalających na poruszanie się w obrębie danego stylu muzycznego, przechowywanych w pamięci długotrwałej. W *ars organisandi* „bazę wiedzy” wypełniają przede wszystkim modele *tactus puri* oraz zasady kontrapunktu (informacje dotyczące zasobu współbrzmień i możliwości ich wykorzystania). Muzyk zaawansowany będzie elementy te znał lepiej i bardziej szczegółowo, a przede wszystkim będzie w bardziej wyrafinowany sposób łączył je ze sobą niż nowicjusz. Podstawy są jednak te same⁵⁶.

W teorii Pressinga istotną rolę pełni proces pozwalający na generowanie większych struktur z materiału, obiektów zachowanych w „bazie wiedzy”⁵⁷. Wydaje się, iż struktura *Opusculum de arte organica* podporządkowana jest właśnie idei procesu. Po określeniu tenoru jako punktu odniesienia ma miejsce prezentacja podstawowych obiektów (*tactus puri*), następnie przedstawione zostają sposoby łączenia obiektów w nieco większe struktury (począwszy od *tactus compositi* poprzez przykłady składające się z dwunastu i szesnastu nut) oraz w różnych podziałach rytmicznych. Po zapoznaniu się ze sposobem kształtowania procesu w górnym głosie (*discantus*), wykonawca może przejść do synchronizacji z tenorem. W drugiej części traktatu autor przedstawia więc konsonanse, czyli zasady (obiekty) koordynujące przestrzeń wertykalną. Wreszcie trzecia część łączy te wszystkie elementy i dotyczy przeprowa-

52 Jeff Pressing, „Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication”, w: *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, red. Bruno Nettl, Melinda Russell, Chicago 1998, s. 47–67.

53 W przypadku jazzu, na który powołuje się Pressing, jest to forma danego utworu (standardu jazzowego), jego kształt melodyczno-harmoniczny, por.: *ibid.*, s. 52.

54 Należy jednak zauważyć, że w *Octo principalia...* [Octo principalia...] informacje dotyczące tenoru pojawiają się już w drugim rozdziale. Tenor również w tym przypadku (i powszechnie w teorii muzyki średniowiecza) stanowi podstawę tworzenia kompozycji.

55 *Opusculum*, 4 (zob. przyp. 10): „Subproxima nota tenoris indiget”.

56 J. Pressing, „Psychological Constraints”, s. 53.

57 *Ibid.*, s. 56.

dzania procesu w głosie wyższym w zgodności z tenorem. Co istotne, głównym jej zagadnieniem są reguły stosowania *semitoniów*, a więc rodzaj instrumentalnej *musica ficta*. *Musica ficta* z jednej strony stanowi zbiór nie zawsze precyzyjnych zasad dotyczących wprowadzania niezapisanych zmian chromatycznych przez wykonawców, z drugiej strony postrzegać można ją jako narzędzie mające na celu dynamizację procesu harmonicznego (wzmacniające chociażby wrażenie dążenia do *tonus finalis* w kadencjach). Stosowanie *semitoniów* byłoby więc ostatnim elementem realizacji procesu muzycznego. Nieprzypadkowa wydaje się również terminologia stosowana przy omawianiu tego zagadnienia. Termin *mutatio tactuum*, mimo podkreślenia przez Witkowską-Zarembę jego „abstrakcyjnego” znaczenia⁵⁸, w oczywisty sposób wiąże się ze zmianą, przekształceniem, a przez to z dynamizmem.

Na związek *Opusculum...* z improwizacją wskazują również drobne, acz znaczące sformułowania w samej treści traktatu. Autor wielokrotnie odwołuje się do gustu samego użytkownika traktatu. Przykładowo, po zaprezentowaniu wzorów *tactus proprii trium notarum* stwierdza, że „możesz sobie to pełniej wyobrazić, wedle uznania”⁵⁹. Podobnych sformułowań wplecionych w treść wywodu znajdziemy znacznie więcej. Ogólnym celem traktatu wydaje się więc nauka swobodnego opracowywania dowolnego śpiewu umieszczonego w tenorze.

Z perspektywy improwizacji *tactus* przestają być obiektami statycznymi, ale kómkami, z których generowany jest proces muzyczny. Zawierają potencjał, a przez to wewnętrzny dynamizm. Szczególnie wyraźnie zaobserwować można to w przypadku Kodeksu z Faenzy, rękopisu pełnego kompozycji często niezwykle wręcz wyrafinowanych. Ich twórca (bądź twórcy), w odniesieniu do teorii Pressinga, mógł być improwizatorem zaawansowanym, który nie tylko szczegółowo zgłębił podstawowe obiekty, lecz także osiągnął wysoki poziom w generowaniu z nich procesów.

Różnicę pomiędzy kształtowaniem przebiegu muzycznego przez zestawianie obiektów a procesualnością najlepiej ująć przez porównanie przykładów z zachowanego repertuaru. W tym celu wybrałem dwa krótkie opracowania śpiewów chorałowych (tropów Kyrie): *Kyrie Magne Deus* z fragmentów muzycznych z Biblioteki Muzeum Narodowego w Pradze (sygnatura CZ-Pnm 1D a 3/52, recto) oraz *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* z Kodeksu z Faenzy (sygnatura I-Fz Ms. 117, f. 79r–v).

Jak wspomniałem powyżej, wzory *tactus* w kompozycji *Kyrie Magne Deus* szczegółowo przeanalizował Horyna⁶⁰. Dla potrzeb niniejszego artykułu kluczową kwestią jest jednak to, w jaki sposób figury te są ze sobą zestawiane. Mimo iż można wyróżnić w nich czteronutowe *tactus puri*, to widać wyraźnie, że przebieg kształtowany jest w oparciu o, najczęściej ośmio- lub szesnastonutowe, *tactus compositi*. W budowie

58 E. Witkowska-Zaremba, „Ars organisandi» and its Terminology”, s. 421.

59 *Opusculum*, 27 (zob. przyp. 10): „Potes tamen plenius imaginari, si placet”.

60 M. Horyna, „Medieval Organ Tabulature”, s. 11–20.

tactus compositi niektóre figury czteronutowe się powtarzają (por. t. 1, 2 i t. 5). Zmiana głównej formuły melodyczno-rytmicznej ma miejsce jednak zawsze w momencie zmiany nuty tenoru. Wrażenie schematyczności dodatkowo wzmacniają liczne powtórzenia formuł (ściśle, bądź z niewielkimi zmianami), szczególnie w pobliżu kandy (t. 6–7, 20–21 i 26–27).

Przykł. 1. *Kyrie Magne Deus* (fragment), CZ-Pnm 1 D a 3/52, recto, edycja za: M. Horyna, „Medieval Organ Tabulature”. Kolorami oznaczono powtarzające się *tactus compositi*

Kyrie, magne Deus
KNM 1 D a 3/52

Ky - ri - e, mag -
ne De - us po -
ten - cie, li - be -
ra - tor ho - mi -
nis trans - gres - so -
ris manda - ti, E -
ley - son.

Odmienny sposób kształtowania przebiegu muzycznego zaobserwować można w krótkim opracowaniu *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* z Kodeksu z Faenzy. Już przy pobieżnym oglądzie wyróżnia się dużo większa różnorodność i zmienność rytmiczna, a ambitus melodii w głosie wyższym jest dużo szerszy (oktawa w *Kyrie Magne Deus*, tercdecyma w *Kyrie* z Faenzy). Figuracje niemalże nie powtarzają się w tym samym kształcie, nie oznacza to jednak, że zestawiane są bez związku ze sobą. Poniżej spróbuję przedstawić, w jaki sposób przebieg krótkiego *Kyrie* zostaje wywiedziony z kilku początkowych komórek (*tactus*)⁶¹, zaprezentowanych w ramach pierwszych trzech *tempora* (a zarazem nad trzema pierwszymi nutami tenoru, t. 1–3⁶²). Komórki te podlegają w toku utworu liczny, mniej lub bardziej radykalnym przekształceniom. W poniższym przykładzie muzycznym figury o wspólnym materiale wyjściowym oznaczone zostały tymi samymi kolorami.

Przykł. 2. *Kyrie Cunctipotens genitor Deus*. I-Fz Ms. 117, f. 79r–v, edycja własna. Kolorami oznaczono figury melodyczne w głosie górnym wywiedzione ze wspólnej formuły wyjściowej

The image shows a musical score for three systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The top system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. The second system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Colored bars (green, red, blue, pink) are placed above the treble staves to indicate melodic figures. The first system has four bars: green, red, blue, and pink. The second system has four bars: green, red, blue, and pink. The third system has four bars: green, red, blue, and pink. The notes are in a 6/8 time signature and the key signature has one sharp (F#).

61 Zaprezentowana metoda nie jest nowa, a nawiązuje do sposobu, w jaki Arnold Schönberg wykazywał spójność przebiegu melodyczno-rytmicznego w utworach Johannes Brahmsa. Oczywiście nie mam zamiaru tworzyć analogii pomiędzy tak odległymi czasowo i stylistycznie repertuariami, choć podobnie jak intencją Schönberga było przełamanie wizerunku Brahmsa jako kompozytora akademickiego i konserwatywnego, tak moją jest ukazanie elementów „progresywnych” w kompozycjach z Kodeksu z Faenzy; zob.: Arnold Schoenberg, „Brahms. The Progressive”, w: Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, New York 1950, s. 87–93.

62 W dalszej części analizy, odnosząc się do edycji utworu, będę posługiwał się słowem „takt”.

The image displays a musical score for Ryszard Lubieniecki, consisting of six systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The systems are numbered 9, 13, 17, 20, 23, and 26. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line is characterized by various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of sustained notes, often half notes or whole notes. Colored lines (green, blue, red, pink) are drawn above the treble clef staff, indicating melodic contours and phrasing. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Spójrzmy na początkowy *tactus proprii trium notarum (indifferens)*, w którym następuje odchylenie od dźwięku *a* o sekundę w górę i powrót na tę samą wysokość. W t. 5 ma miejsce jego rozciągnięcie (poprzez przedłużenie pierwszej nuty), a interwał sekundy zostaje zastąpiony przez nonę. Przy powtórzeniu w kolejnym takcie jest to znów sekunda. Figury melodyczne w tych taktach nakładają się na siebie – ostatnia nuta pierwszej z nich staje się początkiem następnej (oznaczonej kolorem różowym). W t. 9 ponownie pojawia się figura w dłuższych wartościach rytmicznych, rozciągnięta na cały takt, a dźwięk *e* zostaje „otoczony” od góry i od dołu (tworząc zarazem czteronutowy wzór *tactus purus indifferens* znany z traktatów). Wariację figur z t. 5 i 6 rozpoznać można w t. 12. W t. 15 pojawia się zaś *tactus* z t. 9

w dyminucji (zarazem nawiązuje on kształtem rytmicznym do figur oznaczonych kolorem niebieskim). Figura w t. 17, przypominająca początek utworu, również nie stanowi mechanicznego powtórzenia – jest to jedyne miejsce, w którym pojawia się trocheiczny rytm. Warto porównać ze sobą t. 12 i 17. Oba prowadzą do *tonus finalis* i stanowią różne opracowania tej samej kadencji (w przeciwieństwie do *Kyrie Magne Deus*, gdzie kadencje opracowywane były w ten sam sposób), jednak to właśnie t. 17 jest miejscem największej ruchliwości rytmicznej (nie tylko poprzez wspomniany trocheiczny rytm, lecz także opadający pochod *minim* w tenorze). Dążenie do *tonus finalis* wykonawca może dodatkowo wzmocnić poprzez zastosowanie *musica ficta* (uwzględnione w powyższej edycji). Można przypuszczać, że dla twórcy utworu najistotniejszym miejscem był właśnie t. 17, a t. 12 stanowi „stadium przygotowawcze” zapowiadające punkt kulminacyjny tej krótkiej kompozycji. Figury w t. 20 i 21 są wariacjami figur z t. 5, 6 i 12. Natomiast w opadającym pochodzie w t. 23–24 *tactus purus indifferens* z t. 9 przekształcił się w *tactus descendens*, który w niemalże identycznym kształcie odnaleźć można wśród przykładów *tactus compositi* z *Opusculum de arte organica*. Fragment ten stanowi zarazem wariację pochodu opadających tercji, oznaczonego kolorem turkusowym.

W podobny sposób można byłoby przeanalizować wszystkie wzory melodyczno-rytmiczne występujące w utworze (szczególnie ciekawie wpleciony w przebieg muzyczny jest wspomniany pochod opadających tercji, oznaczony kolorem turkusowym, który jest rozciągany, skracany, a w t. 16 rozpoczyna się od drugiej nuty względem wcześniejszych wystąpień), jednak już ten jeden przykład wystarczy do zaobserwowania znaczącej różnicy w porównaniu do *Kyrie Magne Deus*. *Tactus* podlegają w kompozycji z Kodeksu z Faenzy ciągłym wariacjom, przejście od jednej figury do kolejnej nie odbywa się na zasadzie schematycznego zestawiania, ale płynnego przejścia i przekształcania. Dzięki temu utwór jest spójny, jednocześnie unikając mechanicznego powtarzania formuł.

Aby realizować figuracje w przedstawiony powyżej sposób, a tym samym swobodnie kształtować przebieg muzyczny, *tactus* powinny zostać przyswojone przez wykonawcę⁶³, wręcz „wcielone”. W procesie nauki improwizacji w muzyce instrumentalnej istotne jest jednak nie tylko zapamiętywanie samych informacji; efektywność wykonawstwa zależy w dużej mierze od pamięci motorycznej (mięśniowej)⁶⁴, wykształcenia uogólnionego programu motorycznego (wg teorii Richarda A. Schmidta⁶⁵). Program ów zawiera wiele wzorców ruchu, które mogą być odpowiednio dostosowywane do celu w trakcie realizacji. Pogląd ten w interesujący sposób

63 Oczywiście przekaz wzorów melodycznych mógł odbywać się nie tylko poprzez tekst traktatu. Prawdopodobnie częściej *tactus* przekazywane były drogą ustną pomiędzy nauczycielem a uczniem.

64 J. Pressing, „Psychological Constraints”, s. 53–54.

65 Richard Allen Schmidt, „A Schema Theory of Discrete Motor Skill Learning”, *Psychological Review* 82 (1975) nr 4, s. 225–260.

koresponduje ze znaczeniem słowa *tactus* jako „dotyk”, „uderzenie”, „zmysł dotyku”, jednoznacznie podkreślającym fizyczny aspekt gry na instrumencie. Uważam, że połączenia pomiędzy zapisanymi nutami a fizjologią nie można ograniczyć wyłącznie do przyporządkowanych *tactus* sposobów palcowania przekazanych w *Octo principalia...*, na co wskazuje Witkowska-Zaremba⁶⁶. Aspekt pamięciowego i zarazem fizycznego „przyswajania” wydaje się tutaj kluczowy.

Dogłębne studiowanie materiału, a przez to jego asymilowanie, wpisuje się w szerszy zakres praktyk związanych z funkcjonowaniem tekstów w kulturze średniowiecznej. Przyswajanie tekstu powinno odbywać się poprzez medytację, porównywaną w ówczesnych tekstach do trawienia, bądź przeżuwania⁶⁷. Powołując się na *Secretum* Petrarcki, Carruthers podkreśla, że miała ona na celu nie tylko zapoznanie się z materiałem, ale jego pełne zasymilowanie, „włączenie jako część samego siebie”⁶⁸. W ten sposób „wcielane” były najważniejsze dzieła literatury antycznej i średniowiecznej. Czy w takim razie zachowanych tabulatur organowych nie można byłoby potraktować jako *exempla* (posługując się terminologią traktatów, gdzie w ten sposób nazywane są przykłady *tactus*), stanowiące „przedłużenie” traktatów, niosące „głos” tych, których nie możemy usłyszeć (zgodnie z przytoczonymi na początku słowami Izydora z Sewilli i Guidona z Arezzo)? Funkcji dydaktycznej doszukać się można w mniej skomplikowanych przekazach, m.in. wspomnianym *Kyrie* z Asyżu⁶⁹, analizowanym *Kyrie Magne Deus* oraz innych fragmentarycznych źródłach czeskich i śląskich, w których zauważalne jest myślenie zestawianymi ze sobą obiektami, a mniej procesem. Z pewnością przeznaczenie dydaktyczne ma krótka kompozycja umieszczona na końcu monachijskiego przekazu *Opusculum de arte organica* (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7755). Pewną drogą dla muzyków żyjących w czasach dzisiejszych jest „przeżuwanie” najbardziej nawet skomplikowanych utworów m.in. z Kodeksu z Faenzy w celu zasymilowania stylu muzycznego (czyli swobodnego wykorzystywania przyswojonych formuł podczas improwizacji lub opracowywania kompozycji wokalnych), co usiłuję osiągnąć na przykład we własnej praktyce wykonawczej. Postawa ta jest zresztą zgodna z przekazami dotyczącymi piętnastowiecznych muzyków, np. słynny organista Conrad Paumann (ok. 1410–73) był zaznajomiony z szerokim zakresem międzynarodowego repertuaru, który w większości przechowywał w pamięci⁷⁰.

66 E. Witkowska-Zaremba, „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych”, s. 62–63.

67 Do „przeżuwania” tekstu upodabnia się praktyka czytania półgłosem studiowanego tekstu, co podkreślają m.in. Kwintylian i Marcjanius Kapella. Temat ten zgłębia Carruthers w: *The Book of Memory*, s. 202–212.

68 Ibid., s. 204–205.

69 Na wręcz „szkolny” charakter utworu zwraca uwagę E. Witkowska-Zaremba w: „Niektóre aspekty”, s. 85.

70 Niezwykłą pamięć i umiejętności improwizatorskie Paumanna opiewał Hans Rosenplüt w poemacie ku chwale Norymbergi z 1447 r., zob.: K. Polk, *German Instrumental Music*, s. 19–20.

MEMORIA A INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCY

„Mówi się czasem, że plagiat nie istniał przed wprowadzeniem prawa autorskiego. To nie jest prawda. Był on jednak zdefiniowany inaczej, jako kwestia dotycząca w gruncie rzeczy nędznej *memorii*”⁷¹. Mimo iż, jak wspomniałem powyżej, przyswojony tekst stawał się niemalże własnym (i mógł być wykorzystywany jako taki), w tradycji retorycznej potępiano tych mówców, którzy powtarzali innych autorów lub swoje własne prace słowo w słowo, oraz tych, po których widać było, że recytują wcześniej przygotowaną mowę z pamięci⁷². Cytaty z nieswoich dzieł mogły natomiast zostać płynnie wplecione w wywód i przedstawione z odpowiednią swobodą. Słuchacze musieli być przekonani, że orator mówi własnym głosem, nawet jeśli rozpoznają w nim wielu innych autorów. Istotną różnicę między nami a uczonymi średniowiecza stanowi fakt, że takie przypisywanie sobie nieswoich dokonań współcześnie i tak postrzegalibyśmy jako kradzież.

Kwestia ta wydaje się dość odległa od tematu niniejszego artykułu, w istotny sposób jednak łączy się z postrzeganiem dawnego repertuaru i związanym z tym problemem, który chciałbym w tym miejscu jedynie zaznaczyć. Analizując kompozycje średniowieczne z perspektywy funkcjonowania i roli pamięci, powinniśmy zachować ostrożność, by przy okazji nie zdegradować ich do dzieł „poskładanych” z wcześniej przyswojonych obiektów lub wprawek technicznych. Odnoszę wrażenie, że Busse Berger, słusznie podważając pozycję Leoninusa i Perotinusa jako kompozytorów całego korpusu *Magnus Liber Organi*, w ogólnym rozrachunku nieco obniża artystyczny status utworów z kręgu szkoły Notre Dame. Choć wspomina o tym, że zamiast dwójki twórców mamy do czynienia z wieloma wysoko wyspecjalizowanymi *organistae*⁷³, to w kontekście całej pracy wydają się oni bardziej rzemieślnikami niż artystami. Tymczasem ich dzieła są w kulturze europejskiej czymś wyjątkowym. Czy możliwym do wyjaśnienia tylko za pomocą zbioru melodycznych formuł?

Podobnie jest z zachowanymi utworami instrumentalnymi schyłku średniowiecza. Opisywane za pomocą *tactus*, mogą sprawiać wrażenie jedynie mniej lub bardziej złożonego ornamentu, nałożonego na melodię umieszczoną w tenorze. Analiza związków pomiędzy pamięcią a repertuarem muzycznym może zbliżyć nas do pewnych ogólnych zasad rządzących sposobami kompozycji i przekazu repertuaru. Najwybitniejsze utwory wciąż pozostają jednak nieuchwytnie, zarazem dając możliwość wielu interpretacji z różnych perspektyw. Podobnie jak w przypadku mowy oratorskiej, o poziomie utworu nie świadczą same komórki, z których jest zbudowany,

71 M. Carruthers, *The Book of Memory*, s. 271–272: „It is sometimes said that there was no plagiarism before there was a law of copyright; this is not true. But plagiarism was differently defined, as a matter essentially of poor memoria”.

72 Ibid., s. 272.

73 A.M. Busse Berger, *Medieval Music*, s. 197.

ale finezja i swoboda w ich łączeniu, kształtowaniu muzycznego procesu⁷⁴. Istnieją nieskończone możliwości w jego realizacji, i to właśnie w tym tkwi indywidualizm średniowiecznego artysty.

BIBLIOGRAFIA

- Busse Berger, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Göllner, Theodor. „*Diminutio und Tactus*”. W: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. T. 3, red. Michael Bernhard, 359–366. München: C.H. Beck, 2001 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15).
- Horyna, Martin. „Medieval Organ Tabulature on a Manuscript Fragment from the National Museum Library”. *Musicalia* 10, nr 1–2 (2018): 6–29.
- Hugh of St. Victor. *The Three Best Memory-aids for Learning History*. Red. i przekł. Marry Carruthers. W: Mary Carruthers. *The Book of Memory*, 340–341. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Kiss, Farkas Gábor. „Introduction: The Late Medieval Art of Memory in East Central Europe”. W: *The Art of Memory in Late Medieval Central Europe (Czech Lands, Hungary, Poland)*, red. Farkas Gábor Kiss, 9–26. Paris: L'Hartmann, 2016.
- Ong, Walter Jackson. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł. Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Polk, Keith. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Pressing, Jeff. „Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication”. W: *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, red. Bruno Nettl, Melinda Russell, 47–67. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Schmidt, Richard Allen. „A Schema Theory of Discrete Motor Skill Learning”. *Psychological Review* 82, nr 4 (1975): 225–260.
- Schoenberg, Arnold. „Brahms. The Progressive”. W: Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 52–101. New York: Philosophical Library, 1950.
- Sela, Sarig, Roni Granot. „Automatic Extraction and Categorization of Faenza Codex Figurations”. *Early Music* 42, nr 4 (2014): 559–566.
- Smits van Waesberghe, Joseph. *Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969 (= Musikgeschichte in Bildern 3/3).
- Tractatus de musica mensurabili* z rękopisu PL-WRu IV Q 16. Wyd. Johannes Wolf. W: Johannes Wolf. „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–19): 331–345.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „«Ars organisandi» and Its Terminology around 1430”. W: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. T. 3, red. Michael Bernhard,

74 Mam świadomość, że w kształtowaniu procesu muzycznego biorą udział również elementy dzieła muzycznego niedookreślone w średniowiecznym zapisie, m.in. agogika, dynamika i artykulacja. Problem ten wymaga jednak odrębnego podejścia.

- 367–423. München: C.H. Beck, 2001 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 15).
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Early Keyboard Music from Prague and Silesia”. W: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, red. Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mráčková, Remigiusz Pośpiech, 9–21. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „New Elements of 15th Century *ars organisandi*: The Prague Organ Treatises and Their Relationship to Previously Known Sources”. W: *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*, red. Theodor Göllner, 1–16. München: C.H. Beck, 2003 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17).
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Niektóre aspekty włoskiej i niemieckiej «ars organica» w pierwszych dekadach XV wieku”. *Res Facta Nova* 15, nr 6 (2003): 81–89.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Sztuka gry na instrumentach klawiszowych około 1430 roku: dwa traktaty organowe z rękopisu M.CIII Biblioteki Kapituły Metropolitalnej w Pradze”. *Muzyka* 48, nr 2 (2003): 57–69.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta. „Traktaty muzyczne z rękopisu WaN BOZ 61. Edycja tekstu”. W: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 487–537. Kraków: Musica Iagellonica, 2000.
- Wójcik, Rafał. *Opusculum de arte memorativa Jana Szklarka. Bernardyński traktat mnemotechniczny z 1504 roku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2006.
- Yates, Frances. *Sztuka pamięci*. Przekł. Witold Radwański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

THE ART OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS IN THE EARLY FIFTEENTH CENTURY AND THE MEDIEVAL MNEMONICS

Keyboard playing is a musical discipline in which the ‘suspension’ between oral and written traditions seems to be particularly strongly felt. I place the early fifteenth-century *ars organica* in the context of memory-based culture and present the consequences of such a perspective for the study and perception of the surviving musical repertoire. My basic source material consists of two anonymous organ treatises, *Octo principalia de arte organisandi* and *Opusculum de arte organica*, found in manuscript M.CIII, which is now held in the Library of the Metropolitan Chapter in Prague.

In the first part of my article, I analyse the structure of the Prague organ treatises in the context of the mediaeval *ars memoriae*. I point out such mnemonic techniques as numerical orders, information marked in the text with the word *nota* (Lat. for ‘note’ or ‘remember’), and persuasive devices.

The second part is devoted to issues directly concerning keyboard practice. I first discuss the basic melodic-rhythmic models (*tactus*) with reference to the preserved musical repertoire (the Faenza Codex and such incomplete sources as the Prague organ fragments). Analysis

carried out by numerous authors shows a similarity between the *tactus* figures in the treatises and those found in the surviving organ tablatures. I subsequently relate the structure of the treatise *Opusculum de arte organica* to Jeff Pressing's theory of improvisation and compare two compositions (*Kyrie Magne Deus* from the Prague organ fragments, CZ-Pnm iD a 3/52, recto, and *Kyrie Cunctipotens genitor Deus* from the Faenza Codex, I-Fz MS 117, fol. 79r–79v) from the perspective of shaping the musical process through improvisation. On the basis of this comparison, I stress the importance of the 'internalisation' of the key melodic patterns, necessary for improvisation, thereby drawing attention to the physiological aspect of playing the instrument, reflected in the word *tactus* (Lat. for 'touch', 'the sense of touch'). The article ends with remarks concerning the art of memory and the related problem of a medieval composer's individuality.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / key words: muzyka późnego średniowiecza / late medieval music, Europa Środkowa / Central Europe, instrumenty klawiszowe / keyboard instruments, pamięć / memory, mnemotechnika / mnemonics, praktyka wykonawcza / performance practice, improwizacja / improvisation

Ryszard Lubieniecki – doktorant w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Główny obszar jego badań stanowi repertuar muzyczny oraz teoria muzyki późnego średniowiecza na terenie Europy Środkowej. Jest także kompozytorem oraz wykonawcą muzyki współczesnej (na akordeonie) i dawnej (na portatywie organowym).
ryszard.lubieniecki@uwr.edu.pl

MUZYKA
Nowa strona internetowa
czasopisma.ispan.pl



Wolny dostęp od 2018 roku