Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

10.1515/umcsart-2015-0017

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XIII, 2 SECTIO L 2015

Akademia Muzyczna w Krakowie

Marcin Szelest

Concerten Adami Harzebsky geschrieben. *Problematyka przekazu zbioru* Canzoni e concerti *Adama Jarzębskiego*

Concerten Adami Harzebsky geschrieben.
Problems concerning the Source of the Collection of Adam Jarzębski's
Canzoni e Concerti

Rękopis Slg Bohn Ms. mus. 111, do II wojny światowej przechowywany w Stadtbibliothek we Wrocławiu, a obecnie znajdujący się w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), jest – jak powszechnie wiadomo – jedynym źródłem przekazującym w całości niezwykle cenny dla historii muzyki w Polsce zbiór Adama Jarzębskiego *Canzoni e concerti*[1]. Źródło to było przedmiotem badań przedwojennych muzykologów[2], doczekało się

[1] Najbardziej aktualne pozycje literatury omawiające historię rękopisu: B. Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the Early 17th-Century Solo Violin Fantasia*, „Early Music" 32: 2004, nr 1, s. 49-72, tu s. 50 i 58; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 348-349.

[2] Informację na temat rękopisu jako pierwszy podał E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, wyd. faksymilowe: Hildesheim 1970, s. 121-122. Przed II wojną światową opublikowano dwa obszerne studia dotyczące muzyki Jarzębskiego: Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1, *1540-1640*,

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

też odpisu w postaci spartu sporządzonego przez Marię Szczepańską[3], który po kilku dekadach stał się podstawą kompletnej edycji utworów Jarzębskiego[4]. Natomiast od chwili ponownego udostępnienia rękopisu nie poświęcono mu ani jednego studium[5], choć niewątpliwie zasługuje na gruntowne badanie, i to nie tylko ze względu na zawarte w nim kompozycje polskiego twórcy[6].

I

Nowym impulsem do badań nad rękopisem Slg Bohn Mus. ms. 111 stała się identyfikacja głównego skryptora, której dokonał w roku 2002 Brian Brooks[7]. Okazał się nim według wszelkiego prawdopodobieństwa Johann Georg Beck, skrzypek działający we Frankfurcie nad Menem od 1627 do śmierci w roku 1638. Sporządził on również dwa inne rękopisy o późniejszej historii analogicznej do naszego źródła (Slg Bohn Mus. ms. 114, zawierający głównie muzykę na skrzypce solo, oraz Slg Bohn Mus. ms. 113, będący kopią formuł diminucyjnych z podręczników Richarda i Franceska Rognonich)[8]. W inwentarzu dobytku Becka,

Kraków 1911; J. J. Dunicz, *Adam Jarzębski i jego Canzoni e Concerti (1627)*, Lwów 1938 (tam również bibliografia przedwojennych prac dotyczących Jarzębskiego, s. 1-5).

[3] Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, Archiwum Chybińskiego, II. 3/1-28.

[4] A. Jarzębski, *Opera omnia: Canzoni e concerti*, wyd. W. Rutkowska, [w serii:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1989.

[5] Nowe badania dotyczyły jedynie identyfikacji wokalnych pierwowzorów kompozycji Jarzębskiego. Zob.: M. Szelest, *„Io son ferito, ahi lasso" Giovanniego Pierluigiego da Palestrina i „Venite exsultemus" Adama Jarzębskiego – wokalny pierwowzór w instrumentalnym opracowaniu*, „Muzyka" 45: 2000, nr 3, s. 49-62; F. Berkowicz, *Nowo odnalezione wokalne pierwowzory utworów ze zbioru „Canzoni e concerti" Adama Jarzębskiego*, „Muzyka" 47: 2002, nr 1, s. 97-105.

[6] Tabelaryczny opis najważniejszych cech rękopisu znajduje się w *Aneksie*. Opis rękopisu w edycji Jarzębski, *Opera omnia*…, s. VIII-IX, został sporządzony na podstawie pracy Dunicza, *Adam Jarzębski*…, s. 30-33, oraz spartu Marii Szczepańskiej; Brian Brooks podaje tylko bardzo skrótowy opis kodykologiczny. Zob.: B. Brooks, *The Emergence of the Violin as a Solo Instrument in Early Seventeenth-Century Germany*, dysertacja doktorska, Cornell University, 2002, s. 59.

[7] *Ibid.*, s. 23-30; zob. również: *idem*, *Étienne Nau*…, s. 54-58.

[8] R. Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*…, Wenecja 1592; F. Rognoni Taeggio, *Selva di varii passaggi*, Mediolan 1620. Szerzej na temat tych dwóch rękopisów zob. Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 6-23 i 57-59. Barbara Wiermann uważa ustalenia Brooksa dotyczące skryptora wszystkich trzech rękopisów za „mało przekonujące" jedynie na podstawie nieuzasadnionego przekonania, iż musiał on mieć dostęp do tego samego egzemplarza druku Richarda Rognoniego, co Daniel Sartorius, który skopiował z niego jeden utwór do rękopisu Slg Bohn Mus. ms. 114 (na ten temat zob. niżej); zob.: B. Wiermann, *Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, „Schütz-Jahrbuch" 30: 2008, s. 101.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

sporządzonym po jego śmierci, wyszczególniono wśród muzykaliów „Concerten Adami Harzebsky geschrieben 2o”[9]. Identyfikacja ta prowokuje wiele pytań, które na obecnym etapie badań muszą pozostać bez odpowiedzi.

Pierwsze z nich dotyczy podstawy kopii Becka, czyli drogi transmisji materiału do Frankfurtu. Nie można wprawdzie wykluczyć, że Jarzębski odbył nie tylko podróż do Włoch, na którą otrzymał urlop jako członek kapeli elektora brandenburskiego Jana Zygmunta w Berlinie (1615), ale bywał również w różnych miastach niemieckich, co zdają się sugerować tytuły jego koncertów; mało jednak prawdopodobne, by mógł poznać Becka osobiście, ponieważ akurat znane miejsca pobytu tego ostatniego (Strasburg, Saarbrücken) są raczej odległe od „poświadczonych” kompozycjami Jarzębskiego. Okres podróży polskiego twórcy musiał się jednak skończyć z chwilą wstąpienia na służbę u Zygmunta III Wazy (ok. 1617), rękopis *Canzoni e concerti* nosi natomiast na kartach tytułowych wszystkich pięciu ksiąg głosowych datę 1627. Znaczenie tej daty jest niemożliwe do jednoznacznego ustalenia. Może ona wskazywać na czas powstania kopii Becka, ale jej wyeksponowanie oraz fakt, iż mamy do czynienia z uporządkowaną, ponumerowaną i sprawiającą wrażenie zamkniętej kolekcją utworów jednego kompozytora, pozwalają przypuszczać, że odnosi się ona do roku powstania owej kolekcji – jeśli nawet nie jej skomponowania, to przynajmniej skompilowania. Właśnie ten charakter uporządkowanej kolekcji, przekazanej w partesach wyposażonych w niemal identyczne karty tytułowe, w połączeniu ze schludnością zapisu, przywodzi na myśl „rękopiśmienny odpowiednik” druku muzycznego. Nie dziwi zatem wyrażany kilkakrotnie w literaturze pogląd, iż rękopis utworów Jarzębskiego wygląda „jak materiał przygotowany do druku”[10].

Skądkolwiek jednak zbiór Jarzębskiego trafił w ręce Becka, sporządzona przez niego kopia została następnie uzupełniona o dalsze wpisy we wszystkich parte-

[9] Inwentarz ten zaginął podczas II wojny światowej, ale Brooks cytuje wpisy dotyczące muzykaliów na podstawie transkrypcji w dysertacji doktorskiej P. Epsteina, *Das Musikwesen der Stadt Frankfurt*, Breslau 1923. Zob.: Brooks, *The Emergence*…, s. 27 i 264-279; wpis dotyczący Jarzębskiego (nr 83) na s. 269.

[10] B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 45; por. również *eadem*, *Historia muzyki polskiej*, t. 3, *Barok*, cz. 1: *1595–1696*, Warszawa 2006, s. 182. Mniej ostrożnie wypowiada się na ten temat Zygmunt M. Szweykowski; zob.: A. i Z. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, s. 187. Willi Apel uważa nawet za skryptora całego rękopisu samego Jarzębskiego; por.: W. Apel, *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, Bloomington, Indianapolis 1990, s. 89. Prawdopodobnie za nim powtarza tę informację E. Selfridge-Field w haśle *Grandi, Ottavio Maria*, [w:] *Oxford Music Online* [data dostępu: 17.08.2015]. Błąd ten przedostał się również do innych istotnych pozycji literatury, np. G. Barnett, *Form and gesture: canzona, sonata and concerto*, [w:] *The Cambridge History of Seventeenth--Century Music*, red. T. Carter, J. Butt, Cambridge 2005, s. 517.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

sach. Struktura ksiąg głosowych wskazuje, iż zostały one przygotowane przed dokonaniem w nich jakichkolwiek zapisów. Trzy partesy zawierają po kopii kolekcji Jarzębskiego zapis kompozycji Samuela Scheidta *Echo a 4 Vocibus*. Jest to odpis dwuczęściowego utworu *Echo ad manuale duplex, forte & lene* z drugiego tomu autorskiego druku Scheidta *Tabulatura nova*[11]. W księdze Prima vox zapis najwyższego głosu jest kompletny i zajmuje trzy ostatnie strony czwartej składki (k. 21v-22v). W księgach Secunda vox i Basso continuo zapis odpowiednio altu i basu został przerwany w ostatniej linijce pierwszej strony (Secunda vox, k. 21r; Basso continuo, k. 13r); na stronie *verso* w obydwu wypadkach rozpoczyna się kopia sonat 11-19 z op. 2 Ottavia Marii Grandiego[12], która zajmuje część trzeciej składki i składkę czwartą. Księga Bassus sive vox tertia nie zawiera, jak można by się spodziewać, tenoru kompozycji Scheidta, natomiast po dwóch pustych stronach (k. 10v-11r) na k. 11v, wewnątrz drugiej składki, rozpoczyna się w niej zapis sonat Grandiego. W drugiej księdze Basso continuo kopia sonat Grandiego następuje bezpośrednio po zapisie canzon Jarzębskiego, od k. 4v. Jedynie w księdze Prima vox sonaty Grandiego zajmują wyłącznie ostatnią składkę, przy czym jej pierwsza strona (k. 23r) jest pusta.

W świetle powyższych informacji można wyobrazić sobie następujący scenariusz powstawania rękopisu: do przygotowanych pięciu partesów Johann Georg Beck kopiuje zbiór Jarzębskiego, wyposażając każdą księgę w kartę tytułową odnoszącą się do tej kolekcji; we wszystkich partesach pozostaje dużo wolnego miejsca – od około jednej czwartej do połowy objętości zeszytów; w następnej kolejności Beck wpisuje *Echo* Scheidta (przypuszczalnie najpierw kompletną kopię sopranu w księdze Prima vox, następnie niedokończone głosy altu i basu), a potem dziewięć sonat Grandiego, nie dodając na kartach tytułowych żadnych informacji o dodatkowej zawartości partesów. Byłoby zatem mało prawdopodobne, aby skryptor wpisywał niepowiązane z pierwotną zawartością utwory, przepisane zresztą z druków, do partesów, które miałyby służyć za podstawę edycji (nie wiadomo też, czy Beck trudnił się przygotowywaniem tego rodzaju czystopisów).

Kolejne pytanie dotyczy powodów, dla których Beck skopiował do naszego źródła utwory Scheidta i Grandiego. W inwentarzu dobytku Becka wyszczególniono obydwa druki będące podstawą kopii[13]. W wypadku *Echa* możemy przy-

[11] S. Scheidt, *Pars secunda tabulaturae continens fugarum, psalmorum cantionum et echus, tocatae variationes varias et omnimodas*…, Hamburg 1624, s. 26-45. Edycja współczesna: S. Scheidt, *Tabulatura nova*, t. 2, red. H. Vogel, Wiesbaden 1999, s. 26-31.

[12] O. M. Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti, à 1. 2. 3. 4. & 6. con il basso per l'organo*, op. 2, Wenecja 1628.

[13] Nr 80: „Sonate del Ottavio Maria Grandi. 2o"; nr 132: „Tabulatura nova continens Psalmen Phantasias etc. Samuel Scheidt"; zob.: Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 269 i 275.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

puszczać, iż chodziło o przygotowanie materiału do zespołowego wykonania kompozycji pierwotnie przeznaczonej na organy i wydanej drukiem w postaci partytury. Przyczyn, z powodu których Beck zarzucił kopiowanie głosów, mogło być oczywiście wiele. Natomiast jedynym wyjaśnieniem sporządzenia odpisu sonat Grandiego mogłoby być jego powstanie przed pozyskaniem przez Becka własnego egzemplarza druku.

Warto też zauważyć, że daty druków Scheidta i Grandiego – odpowiednio 1624 i 1628 – nadzwyczaj zgrabnie sąsiadują w czasie z datą 1627 umieszczoną na kartach tytułowych w powiązaniu ze zbiorem Jarzębskiego. Biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, nie sposób oprzeć się pytaniu, czy i kolekcja polskiego twórcy nie została odpisana z nieznanego dziś druku?[14] Byłaby to niezwykle atrakcyjna hipoteza, wyjaśniająca jednocześnie charakter zbioru, wygląd kart tytułowych, wysoką jakość kopii i fakt jej sporządzenia przez skryptora, którego w żaden sposób nie możemy dziś powiązać z kompozytorem. Niestety, druk utworów Jarzębskiego nie jest wzmiankowany w żadnym ze znanych dziś inwentarzy z pierwszej połowy XVII wieku, a rękopis Becka nie dostarcza jednoznacznych dowodów na potwierdzenie tej hipotezy.

Informacje zawarte na kartach tytułowych zeszytów głosowych są zbyt skąpe, aby mogły stanowić dokładne odwzorowanie ewentualnych drukowanych pierwowzorów. Oczywiście skryptor mógł celowo pominąć takie elementy, jak nazwisko wydawcy, miejsce druku, rodzaj zatrudnienia kompozytora czy wreszcie dedykację, chociaż w kopii sonat Grandiego dedykacje poszczególnych utworów odpisał nader skrupulatnie. Większość informacji powtarza się na kartach tytułowych w identycznej formie, włączając w to nazwisko kompozytora, z pewnością trudne dla niemieckojęzycznego kopisty. Forma tytułu kolekcji – „Canzoni e concerti" – obecna jest jednak tylko w księgach Prima vox i Seconda vox. Księgi Bassus sive vox tertia i Basso continuo [I] podają odwrotną kolejność komponentów zbioru, „Concerti e canzoni", zresztą lepiej odpowiadającą rzeczywistej jego zawartości[15].

Swoistą enigmę stanowi dystrybucja materiału muzycznego pomiędzy dwie księgi basso continuo. Pierwsza z nich, którą oznaczamy jako Basso continuo [I], zawiera głos basso continuo wszystkich *concerti* Jarzębskiego oraz basowy

[14] O takiej możliwości wspomniała już B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy obcy i swoi na wieloetnicznych dworach królów Polski z dynastii Wazów*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 8: 2010, s. 191-197, tu s. 196.

[15] Zob. reprodukcję karty tytułowej księgi Seconda vox [w:] B. Przybyszewska-Jarmińska, *Zawikłane losy rękopisu* Canzoni e concerti *Adama Jarzębskiego*, „Spotkania z Zabytkami" 39: 2015, nr 7-8, s. 15-17, tu s. 17, oraz księgi Basso continuo [I] [w:] Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory*…, il. 17.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

głos obligato jego pięciu canzon (Basso), co nie zostało zaznaczone na karcie tytułowej, a jedynie w postaci inskrypcji towarzyszących canzonom. Głos basso continuo pięciu canzon Beck zapisał w osobnym partesie (Basso continuo [II]), który odróżnia się od pozostałych pod wieloma względami. Zeszyt ten ma nieco większy format, co nie wydaje się efektem przycięcia kart pozostałych partesów podczas oprawy. Do jego sporządzenia użyto czterech różnych rodzajów papieru, przy czym tylko jedna karta odpowiada jednolitemu rodzajowi papieru, którego użyto do sporządzenia pozostałych czterech partesów[16]. Stopień jego zniszczenia jest znacznie wyższy niż innych zeszytów. Głos ten nie zawiera żadnych innych partii z kolekcji Jarzębskiego, co poświadcza inaczej sformułowana karta tytułowa: nie pojawia się na niej tytuł *Canzoni e concerti*, ale *Cinque canzoni a quatro voci*, tak jakby canzony stanowiły zbiór osobny. Wreszcie sam głos basso continuo uderza obfitością cyfrowania w porównaniu z ocyfrowaniem koncertów[17] (w dodatku większość sporadycznie pojawiających się oznaczeń continuo w koncertach nie została wpisana przez Becka, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu). Pomijając chwilowo ten jaskrawy kontrast, w tak uporządkowanym zbiorze oczekiwalibyśmy raczej, że księga Basso continuo [I] zawierać będzie konsekwentnie głos continuo wszystkich utworów, a w osobnym zeszycie znajdziemy głos Basso pięciu canzon. Możliwe zatem, że Beck dokonał połączenia w jednej kopii dwóch osobnych zbiorów kompozycji Jarzębskiego; wyjaśniałoby to różnice w tytułach poszczególnych partesów, chociaż nie tłumaczyłoby nielogiczności związanej z dystrybucją materiału pomiędzy dwa zeszyty Basso continuo. Możliwe też, że w podstawie kopii Becka zeszyt Basso continuo zawierał istotnie czwarty głos obligato pięciu canzon, które w ogóle nie były wyposażone w głos continuo. Byłoby to zgodne z ich znacznie bardziej „archaiczną" stylistyką i harmonicznie samowystarczalną czterogłosową fakturą (można podejrzewać, że ze wszystkich kompozycji w zbiorze te powstały najwcześniej). Głos basso continuo do canzon w kopii Becka jest w rzeczywistości niemal idealnym

[16] Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 59 i 64-66. Por. również nieco dokładniejszy opis filigranów w pracy Dunicza (*Adam Jarzębski*…, s. 30-31), z tym, że opisywany przez niego znak kwiatu lilii w tarczy z koroną i literami WR pod tarczą znajduje się w rzeczywistości tylko na jednej karcie księgi Basso continuo [II], a pozostałe cztery partesy sporządzono z papieru o znaku wodnym herbu w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Błąd ten nieuchronnie przedostał się również do opisu rękopisu w edycji Jarzębski, *Opera omnia*…, s. VIII-IX, sporządzonego wobec niedostępności rękopisu na podstawie pracy Dunicza. Dziękuję prof. dr hab. Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie za potwierdzenie prawidłowości opisu filigranów w pracy Brooksa na podstawie własnych notatek z oględzin rękopisu w roku 1994.

[17] Zob.: Dunicz, *Adam Jarzębski*…, s. 172-173; Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej*…, s. 187.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

basso seguente, którego kompilacja na podstawie głosów obligato nie przedstawiała żadnych trudności. Można by zatem przypuszczać, iż autorem tego głosu mógł być nawet sam Beck, co tłumaczyłoby kontrast z pozostałymi partesami w zakresie formatu i rodzaju papieru oraz stopnia ocyfrowania partii – gdyby nie jeden szczegół transmisji tekstu, o którym będzie mowa poniżej.

II

Przedstawione dotychczas rozważania dotyczące właściwości naszego źródła muszą z konieczności pozostać nierozstrzygnięte. Niewątpliwie ponowne udostępnienie rękopisu ujawniło szereg problemów, których wcześniej nie byliśmy świadomi. Pozwala nam ono jednak wniknąć głębiej w zagadnienie przekazu kolekcji Jarzębskiego dzięki możliwości analizy pracy skryptorów. W przypadku Johanna Georga Becka dysponujemy stosunkowo szerokim materiałem w postaci trzech obszernych manuskryptów. Zawierający głównie muzykę na skrzypce solo Slg Bohn Ms. mus. 114 ma raczej charakter osobistego notatnika; wobec konkordancji rękopiśmiennych trudno oczywiście wypowiadać się na temat podstawy kopii Becka, a nawet utwory odpisane z druków mogły zostać poddane celowej transformacji[18]. Slg Bohn Ms. mus. 113, odpis ćwiczeń diminucyjnych z podręczników Rognonich, jest z kolei materiałem bardzo specyficznym, stwarzającym podczas kopiowania problemy odmienne od występujących w wypadku rzeczywistych kompozycji ze względu na inny układ graficzny i wysoki stopień repetytywności. Natomiast konfrontacja odpisów dzieł Scheidta i Grandiego w rękopisie Slg Bohn Ms. mus. 111 z ich podstawami w postaci pierwodruków pozwala na dokonanie oceny jakości kopii Becka, co pomaga przynajmniej w przybliżeniu zweryfikować stopień wierności zachowanego odpisu kolekcji Jarzębskiego względem jego nieznanej podstawy oraz określić odległość naszego źródła od (hipotetycznie bezbłędnego) autografu.

[18] Stało się tak w przypadku *Ricercata ottava* ze zbioru Giovanniego Bassaniego *Ricercate passaggi et cadentie*…, Wenecja 1585: utwór został wpisany do rękopisu dwukrotnie (*Fantasia in Violin*, k. 7v; *Ricercata Octava*, k. 17r), w obydwu wypadkach ze zmianami w stosunku do pierwowzoru. Pozostałe ricercary Bassaniego (k. 13v-16v) Beck skopiował niemal bezbłędnie. Odpis *Modo di Passeggiar con diverse Inventioni Non regolate al Canto. Vestivacolli* [sic] *del Palestrina* z podręcznika Franceska Rognoniego (*Selva di varii passaggi*…, cz. 2, s. 59-61), znajdujący się na k. 30v-31r, zawiera następujące błędy kopisty: trzy błędne wysokości nut (w tym dwie pomyłki o sekundę w sytuacjach, w których w druku brak linii dodanej), dwie błędne pojedyncze wartości rytmiczne, dwie błędnie zapisane wartości rytmiczne grup czterech nut (ósemki zamiast szesnastek, szesnastki zamiast trzydziestodwójek), jedna opuszczona nuta i dwa opuszczone łuki. Zob. również przyp. 27.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Druk zbioru Samuela Scheidta *Tabulatura nova* zachował się do dziś w kilkunastu egzemplarzach; porównanie przeprowadzono z reprodukcją egzemplarza z Bayerische Staatsbibliothek w Monachium. W niekompletnej kopii *Echa* Beck zmienił klucz głosu Altus z C3 na C2; zapisał sześć nut na niewłaściwej wysokości; pominął dwa krzyżyki w sytuacjach, w których w druku umieszczono je powtórnie przy nutach o wysokości identycznej z poprzednimi; opuścił jeden krzyżyk w powtórzeniu motywu, w którym wcześniej był on już obecny; jeden krzyżyk umieścił za nutą zamiast przed nią; zapisał jeden zbędny krzyżyk przy h^1; w głosie Cantus pominął obecne w pierwodruku łuki oznaczające według Scheidta *imitatio violistica*; oznaczenia dynamiczne w głosie Cantus skopiował w pierwszej części utworu tylko do taktu 23; w pozostałych głosach również opuścił niektóre oznaczenia dynamiczne; niektóre skopiowane oznaczenia dynamiczne przesunął o jedną nutę względem pierwowzoru. Wreszcie w głosie Altus ostatnie dwie przepisane figury (takt 57) zapisał jako cztery szesnastki zamiast dwóch szesnastek i dwóch ósemek. Ten dość poważny błąd mógł być wynikiem niestaranności związanej z powziętym zamiarem przerwania pracy nad odpisem. Pozostałe są w większości mało znaczące; opuszczone krzyżyki zgodnie z ówczesną ortografią muzyczną nie musiały być zapisane, natomiast usytuowanie pominiętych oznaczeń dynamicznych Beck mógł uznać za oczywiste.

Druk zbioru Ottavia Marii Grandiego *Sonate per ogni sorte di stromenti, à 1. 2. 3. 4. & 6. con il basso per l'organo* op. 2 zachował się do naszych czasów w formie niekompletnej. Znane są tylko trzy z pięciu ksiąg głosowych: Soprano, Seconda Parte w londyńskiej British Library; Basso, Terza Parte w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu; oraz [Basso per l'Organo] w Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii (głos z oderwaną kartą tytułową)[19]. Johann Georg Beck odpisał z tego zbioru wszystkie sonaty na 3, 4 i 5 głosów (nr 11-19); jego kopia jest dziś jedynym źródłem pozwalającym odtworzyć te głosy, których drukowane egzemplarze się nie zachowały. Fakt ten jest badaczom dobrze znany[20], chociaż do dzisiaj nie wydano kompletnej edycji tych utworów[21]. Najwyraźniej jednak nie zwrócono dotychczas wystarczającej uwagi na inny wykonany przez Becka odpis, a mianowicie na głos skrzypcowy pierwszego utworu z tego zbioru (*Sonata Prima per un violino*) zawarty w rękopisie Slg Bohn Ms.

[19] Zaginione są księgi głosowe Soprano, Prima Parte oraz księga czwartego i piątego głosu.

[20] Por. R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 4, Lipsk 1901, s. 336; Apel, *op. cit.*, s. 89; Selfridge-Field, *op. cit*.

[21] Jedynie sonaty nr 11-14 zostały wydane w zbiorze O. M. Grandi, *Vier Sonaten für 2 Sopranblockflöten (Violinen), Bass und Basso continuo*, red. M. Nitz, Wiedeń – Monachium 2004 (Doblinger DM 1341).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

mus. 114 na k. 31v-32r. Fragmenty tej operującej dwudźwiękami sonaty przytoczył Gustav Beckmann, uznając, iż Grandi „prawdopodobnie jako pierwszy podjął próbę napisania dwugłosowego utworu kontrapunktycznego na skrzypce”[22]. Beckmann znał ją nie tylko na podstawie kompletnego wówczas egzemplarza druku, który znajdował się we Wrocławiu[23], ale rozpoznał również jej odpis we wspomnianym manuskrypcie[24]. Za zaginioną uważa ją Piotr Wilk[25], natomiast Brian Brooks zidentyfikował wprawdzie głos skrzypcowy w rękopisie, prawdopodobnie jednak nie wiedział o istnieniu egzemplarza głosu continuo w Bolonii, a w każdym razie nie skonsultował go, opatrując wpis dotyczący utworu uwagą: „(incomplete?)”[26]. Przeprowadzone zestawienie obydwu głosów wykazuje, iż odpis Becka jest kompletny i prawdopodobnie niemal bezbłędny[27], co pozwala na odtworzenie tej ważnej sonaty w całości.

Wracając do kopii sonat 11-19 w naszym źródle, dokonajmy ich porównania z trzema zachowanymi księgami głosowymi pierwodruku. Na przestrzeni trzech głosów dziewięciu sonat Johann Georg Beck zapisał jedenaście nut na niewłaściwej wysokości, a trzy inne zapisał o oktawę wyżej niż w pierwodruku; pominął sześć krzyżyków; opuścił cztery oznaczenia continuo i dodał w tym charakterze jeden krzyżyk; zapisał błędnie trzy wartości rytmiczne; pięć wartości rytmicznych zanotował jako dwie lub trzy krótsze wartości połączone łukami; w metrum trójdzielnym jedenaście semibreves uzupełnił o kropki, zgodnie z ich znaczeniem w pierwodruku; w dwóch przypadkach pominął zaczernienie nut; opuścił osiem oznaczeń dynamicznych, a trzy przesunął o jedną nutę względem ich umiejscowienia w druku. Zmienił również wszystkie oznaczenia metrum z 𝄵 na 𝄶, początkowe oznaczenia metrum $\frac{3}{2}$ zapisał jako 𝄶 $\frac{3}{2}$, a wewnętrzne oznaczenia tripli pozo-

[22] G. Beckmann, *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*, Lipsk 1918, s. 19. Transkrypcja fragmentów utworu znajduje się w dodatku (przykład nr 4).

[23] *Ibid*., s. 10 i 19. Beckmann nie wspomina wprawdzie o miejscu przechowywania pierwodruku, ale Stadtbibliothek we Wrocławiu posiadała jedyny znany wówczas kompletny egzemplarz. Zob. E. Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen und Universitaets--Bibliothek zu Breslau auferwahrt werden*, Berlin 1883, s. 163. Por. również Eitner, *op. cit*., s. 336.

[24] *Ibid*., s. 19 i 31.

[25] P. Wilk, *Wielodźwięki w repertuarze skrzypcowym XVII wieku*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Poźniak, Kraków 1999, s. 191-200, tu s. 192 (wersja angielska: *Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire*, „Musica Iagellonica” vol. 3: 2004, s. 155--170, tu s. 156-157); *idem*, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wrocław 2005, s. 165.

[26] Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 10.

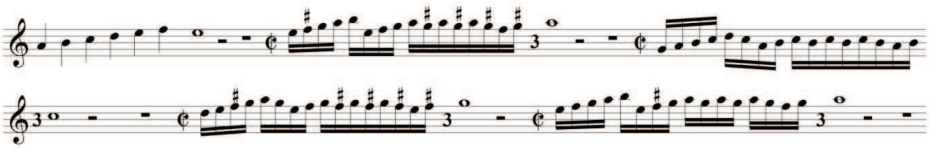
[27] Również według Gustava Beckmanna jest on „getreu kopiert”. Zob.: Beckmann, *op. cit*., s. 19.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

stawił bez zmian. Pominąwszy zatem rozbieżności o charakterze ortograficznym, można uznać odpis sonat Grandiego za w znakomitej większości wiarygodny. Johann Georg Beck był niewątpliwie kopistą starannym i dokładnym.

Zbiór utworów Adama Jarzębskiego zawiera oczywiście o wiele więcej materiału od kompozycji służących za materiał porównawczy, należy się więc spodziewać, że błędy typowe dla innych kopii Becka – niewłaściwe wysokości nut, błędne wartości rytmiczne, opuszczenia akcydencji, oznaczeń continuo czy oznaczeń dynamicznych – występują w nim w proporcjonalnie większej liczbie. Wszystkie wymienione rodzaje pomyłek istotnie pojawiaja się w naszym źródle, chociaż oczywiście nie można dziś stwierdzić, za które odpowiedzialny jest Beck, a które widniały już w podstawie jego kopii. Beck niewątpliwie opuścił nagłówki kilku utworów w poszczególnych partesach (lub ich nie uzupełnił), co jednak w żadnym wypadku nie zaburzyło numeracji utworów, która prawdopodobnie była już wprowadzona w egzemplarzu, z którego korzystał. Ogólna staranność skryptora pozwala jednak przypuszczać, że nieliczne sytuacje, w których doszło do poważniejszego skażenia tekstu, nie są jego dziełem. Szczególnie interesująca anomalia widoczna jest w kopii *Sentinelli*. Na przestrzeni taktów 54-62 we wszystkich trzech partesach głosów obligato takty wypełnione ósemkami i szesnastkami poprzedzone były pierwotnie oznaczeniem metrum ¢ i zawierały szesnaście szesnastek; każdorazowo przed kolejnym taktem następował powrót do metrum 3. Beck starannie usunął wszystkie te zmiany metrum oraz zbędną belkę z pierwszych ośmiu nut każdego taktu zawierającego szesnastki (zob. przykł. 1). Głos basso continuo nie zawiera żadnych poprawek. Wersja *ante correcturam* prawdopodobnie w dużym stopniu odzwierciedla błąd obecny w podstawie kopii Becka (trudno przypuszczać, że mógł on do tego stopnia zmienić prawidłowy tekst pierwowzoru, i to konsekwentnie w trzech partesach), natomiast restytucja prawidłowej wersji nastąpiła zapewne na podstawie nieskażonego tekstu partii continuo. Sytuacja ta jednoznacznie wskazuje, iż znane nam źródło kolekcji Jarzębskiego nie zostało skopiowane bezpośrednio z autografu, chociaż ogólnie wysoka jakość tekstu w połączeniu z uporządkowanym charakterem zbioru zdaje się przemawiać za niewielką liczbą przekazów pośrednich.

Przykład 1. Adam Jarzębski, *Sentinella*, głos Soprano [I], t. 51-64[28], *ante correcturam*.



[28] Numeracja taktów utworów Jarzębskiego według edycji Jarzębski, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

III

Nie wiadomo, w jakich okolicznościach i w jakim dokładnie czasie po śmierci Johanna Georga Becka rękopis Slg Bohn Ms. mus. 111 trafił do Wrocławia. Jak ustalił Brian Brooks, wraz z pozostałymi dwoma manuskryptami spisanymi przez Becka (Slg Bohn Ms. mus. 113 i 114) wszedł on w skład kolekcji muzycznej Daniela Sartoriusa. Dane na temat tej postaci są niepełne. W latach 1628--1630 był on uczniem gimnazjum przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu; od roku 1631 do przynajmniej 1636 przebywał w Lipsku, gdzie studiował na tamtejszym uniwersytecie. W roku 1647 wpisał się do sztambucha Christopha Bremersa, wówczas studenta w Wittenberdze, jako „Philologiæ Studiosus" z datą „Vratislaviæ Ante diem quintum Idus Octobr. Ao: 1647". Od tego samego roku otrzymuje pierwsze wypłaty z gimnazjum przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, gdzie pracuje jako nauczyciel, w tym regularne wynagrodzenie „wegen der Schreibstunde"; w latach 1648-1666 jego pensja pozostaje na najniższej lub przedostatniej pozycji w skali wynagrodzeń gimnazjum. Zmarł w roku 1671, rok po przejściu na emeryturę[29]. Żaden zachowany dokument archiwalny nie wiąże go bezpośrednio z muzyką[30], ale od roku 1644 był on uczestnikiem spotkań w domu rektora gimnazjum Eliasa Majora, w których brał również udział Ambrosius Profe (w latach 1633-1649 organista kościoła św. Elżbiety) i podczas których wspólnie muzykowano[31].

Zbiór muzykaliów nazywany potocznie kolekcją Daniela Sartoriusa obejmował pochodzące z lat 1607-1665 druki, przede wszystkim włoskich małogłosowych koncertów kościelnych, opracowań mszalnych, muzyki świeckiej i instrumentalnej[32] oraz rękopisy. Jego zakres odzwierciedla katalog sporządzony przez

[29] Zob.: B. Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Getynga 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), s. 52; Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 31-32, oraz cytowana tam literatura.

[30] Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 31; T. Jeż, *Z przeszłości muzycznej kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, „Muzyka" 52: 2007, nr 4, s. 95-124, tu s. 121.

[31] Wiermann, *Die Musikaliensammlungen*…, s. 103.

[32] *Eadem*, *Die Entwicklung*…, s. 347–348. Szczegółowy przegląd repertuaru podaje T. Jeż, *La Biblioteca Rhedigeriana di Wrocław (Breslavia): una collezione unica delle stampe italiane del primo seicento*, [w:] *Barocco Padano 7. Atti del XV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII, Milano, 14–16 luglio 2009*, red. A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como 2012, s. 377-398, oraz *idem*, *Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument der Migration des italienischen Stils in Europa*, „Analecta Musicologica" 49: 2012, s. 132-170, tu 135-141.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Siegfrieda Wilhelma Dehna w roku 1853[33], a więc przed wcieleniem zbiorów muzycznych głównych kościołów Wrocławia do Stadtbibliothek (1865-1867)[34]. Za inicjatora tej kolekcji przyjmuje się Ambrosiusa Profego, który nie tylko był miłośnikiem nowoczesnej muzyki włoskiej, ale również z gromadzonych druków czerpał materiał do wydawanych przez siebie antologii[35]. Barbara Wiermann uważa, że Daniel Sartorius w latach dwudziestych i trzydziestych XVII wieku nie mógł dysponować ani środkami materialnymi, ani kontaktami niezbędnymi do gromadzenia tak bogatego zbioru[36]. Niewątpliwie jednak miał do niego dostęp, chociaż nie wiadomo, czy miało to miejsce jeszcze za życia Profego, czy dopiero po jego śmierci w roku 1661. Jak mimochodem wspomina Barbara Wiermann, Sartorius „intensywnie zajmował się tą muzyką, o czym świadczą różne zapiski w drukach"[37]. Zapiski te, do których powrócimy w dalszej części artykułu, można odnaleźć w licznych egzemplarzach pochodzących z tej kolekcji. Oprócz tego wśród muzykaliów pochodzących z Wrocławia zachowało się wiele rękopisów przez niego sporządzonych lub zawierających jego wpisy[38], z których jednak wspomniany katalog Dehna wymienia tylko cztery, wśród nich trzy zidentyfikowane jako rękopisy Johanna Georga Becka[39]. Tytuł tego katalogu wska-

[33] *Catalogus der auf der Elisabeth-Bibliothek befindlichen Musicalien* | *Rhedigersche Bibliothek* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. Kat. 164); zob.: Jeż, *Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana*..., s. 143-170.

[34] *Katalog rękopisów muzycznych XVIII i XIX wieku Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu ze zbiorów wrocławskiego kościoła św. Elżbiety*, wybór i opr. A. Kolbuszewska, Wrocław 2008 (= Bibliothecalia Wratislaviensia VIII), s. XVI.

[35] T. Jeż, *Kontrafaktury madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa*, „Muzyka" 47: 2002, nr 2, s. 23-45 (tam też wykaz literatury na temat postaci Profego); Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalałe źródła*…, s. 9-10; Wiermann, *Die Musikaliensammlungen*…, s. 102; *eadem*, *Die Entwicklung*…, s. 48-54 i 450-455, oraz cytowana tam literatura.

[36] *Eadem*, *Die Musikaliensammlungen*…, s. 101-102.

[37] *Eadem*, *Die Entwicklung*…, s. 52.

[38] Identyfikacja Daniela Sartoriusa jako skryptora tych rękopisów, częściowo dokonana na nieznanej dziś podstawie już przez Emila Bohna (zob. Bohn, *Die musikalischen Handschriften*…, s. VII), została potwierdzona niezależnie przez Brooksa i Wiermann na podstawie dwóch różnych materiałów porównawczych; zob.: Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 31, i Wiermann, *Die Entwicklung*…, s. 345. Najbardziej aktualne listy rękopisów z wpisami Sartoriusa podają: Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 36-37; Wiermann, *Die Musikaliensammlungen*…, s. 101; T. Jeż, *The Italian Baroque Repertoire in St Elisabeth Church in Wrocław*, [w:] *Early Music: Context and Ideas*, t. 2, red. Z. Fabiańska [i in.] Kraków 2008, s. 399-408, tu s. 403.

[39] Mus. ms. theor. Kat. 164, nr 1: *Selva di varii Passaggi… (in Folio geschrieben)* (= Slg Bohn Ms. mus. 113); nr 2: *Fantasie per il Violino (geschrieben)* (= Slg Bohn Ms. mus. 114); nr 54: *Canzoni e Concerti a 2, 3. e 4 voci* | *com* [sic] *Basso cont: di Adamo* | *Harzebsky.* | *Polon 1627.* | *(geschrieben)* (= Slg Bohn Ms. mus. 111).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

zuje, iż kolekcja muzyczna, o której mowa, została wcielona do Rhedigersche Bibliothek. Obszerny i bardzo cenny zbiór książek i manuskryptów, zgromadzony przez Thomasa Rhedigera [Rehdigera] (1540-1576), od roku 1589 znajdował się w sali nad zakrystią kościoła św. Elżbiety (dawne Auditorium Theologicum). W 1645 roku przeszedł na własność magistratu, a od roku 1661 udostępniany był publicznie, zgodnie z wyrażoną w testamencie wolą Rhedigera[40]. Nie wiadomo natomiast, w jaki sposób i w którym momencie wcielono do niego kolekcję muzykaliów, jeszcze w XIX wieku traktowaną (i zapewne przechowywaną) wyraźnie oddzielnie od druków i rękopisów muzycznych należących do kościoła św. Elżbiety[41]. Emil Bohn utrzymywał na podstawie bliżej niesprecyzowanego „starego katalogu", że opisywany przez niego zbiór około czterystu druków włoskich z pierwszej połowy XVII wieku był darem Sartoriusa[42] – jak się domyślamy, dla „Rhedigerianum".

Na obecnym etapie badań nie można zatem ustalić, czy rękopisy Johanna Georga Becka trafiły bezpośrednio w ręce Sartoriusa, czy najpierw były własnością Profego[43]. Brian Brooks zidentyfikował wpisy Sartoriusa w rękopisach Slg Bohn

[40] A. W. J. Wachler, *Thomas Rehdiger und seine Büchersammlung in Breslau*, Breslau 1828, s. 21--24. Kalendarium tych wydarzeń podane przez Anielę Kolbuszewską (zob. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. XV-XVI) różni się znacząco od opisanego w pracy Wachlera, do której jednak autorka nie miała bezpośredniego dostępu (por. *ibid*., s. XV, przyp. 10). Zob. również: J. Harasimowicz, *„Ewangelicka katedra" habsburskiego Śląska*, [w:] *Z dziejów wielkomiejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996, s. 289-312, tu s. 307-308.

[41] Te ostatnie wyszczególnione są w innym katalogu sporządzonym przez S. W. Dehna: *Verzeichniß a. alter Lieder, b. Missalien. c. Musicalien welche der Elisabethkirche in Breßlau gehören* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. theor. Kat. 166).

[42] Zob.: Bohn, *Bibliographie*…, s. V. Kolbuszewska uznaje narrację Bohna za nieuzasadnione przypuszczenie, nie odnosi się jednak do wspomnianych wyżej licznych zapisków Sartoriusa w drukach i rękopisach, które zdają się ją poświadczać. Por. Kolbuszewska, *op. cit.*, s. XVI.

[43] Być może we Wrocławiu znalazło się więcej muzykaliów ze spuścizny po Becku. Brooks wspomina w tym kontekście autografy Daniela Bolliusa oraz tabulaturę organową Ammerbacha (zob. Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 29-30). Tą samą drogą kolekcja Profego lub/i Sartoriusa mogła się wzbogacić również o niektóre druki. Badania w tym zakresie utrudnia brak znanych związków między środowiskiem wrocławskim a frankfurckim oraz wskazówek w samych rękopisach i drukach, które dotyczyłyby wcześniejszej ich przynależności. Organistą kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu był wprawdzie w latach 1613-1633 (a więc bezpośrednio przed Ambrosiusem Profe) niejaki Gregor Beck (ur. 1577, zm. 16 września 1633), ale informacje na jego temat są bardzo skąpe i obecnie nie wiadomo, czy mógł mieć jakikolwiek związek z Johannem Georgiem Beckiem. Zob. R. Starke, *Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau*, „Monatshefte für Musikgeschichte" 35: 1903, nr 3, s. 41-48, tu s. 46; Jeż, *Z przeszłości muzycznej*…, s. 116 (tu błędnie podana końcowa data jego działalności); Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 23, przyp. 20.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Ms. mus. 113 i 114[44]. Barbara Wiermann wspomina natomiast o obecności takich wpisów również w rękopisie Slg Bohn Ms. mus. 111[45]. Nie znalazło to dotychczas żadnego odbicia w literaturze przedmiotu, a jednak działalność wrocławskiego skryptora w zasadniczy sposób zmodyfikowała obraz rękopisu w stosunku do jego warstwy pierwotnej zanotowanej przez Becka.

IV

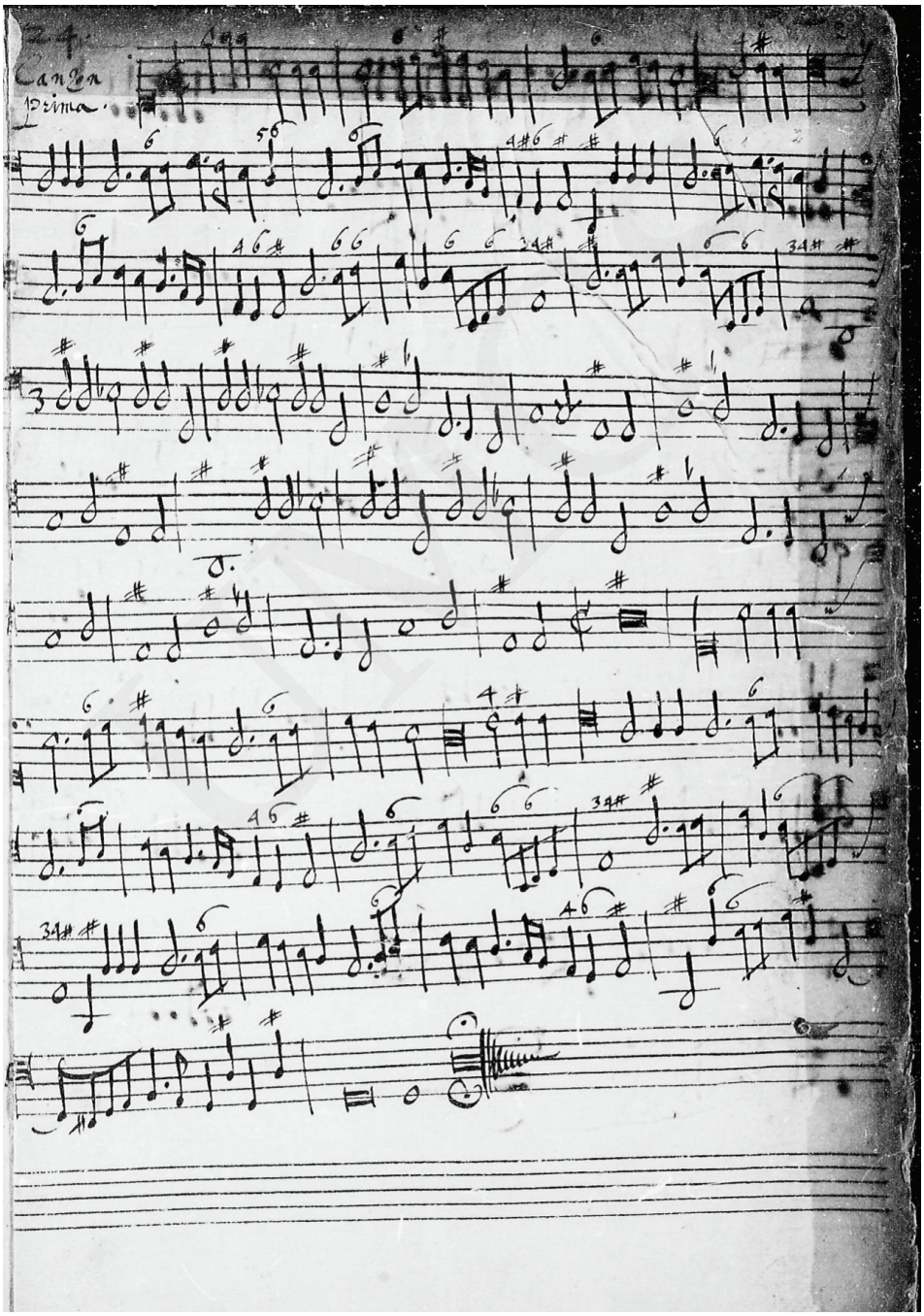
Charakterystyczne pismo Daniela Sartoriusa daje się rozpoznać przede wszystkim na k. 19v-21v księgi Basso continuo [I][46]. Tu skryptor zapisał głos basso continuo pięciu canzon Jarzębskiego, który – jak pamiętamy – znajdował się w osobnym zeszycie. Kopia ta, poza szczegółami ortografii muzycznej, niemal nie różni się od odpisu Becka i prawdopodobnie powstała na jej podstawie. Świadczą o tym trzy identyczne błędy w zakresie wysokości nut, poprawione następnie w obydwu kopiach za pomocą ukośnych kreseczek (zob. ilustracja 1 i 2), a także nagłówek będący niemal literalnym odpisem treści karty tytułowej księgi Basso continuo [II].

[44] *Idem*, *The Emergence of the Violin*…, s. 31-34; *idem*, *Étienne Nau*…, s. 57-58. Zob. również: Wiermann, *Die Musikaliensammlungen*…, s. 101, przyp. 29.

[45] *Ibid.*, s. 101. Wiermann błędnie twierdzi, iż Sartorius dopisał do pięciu canzon Jarzębskiego głos basso continuo własnego autorstwa (na ten temat zob. niżej).

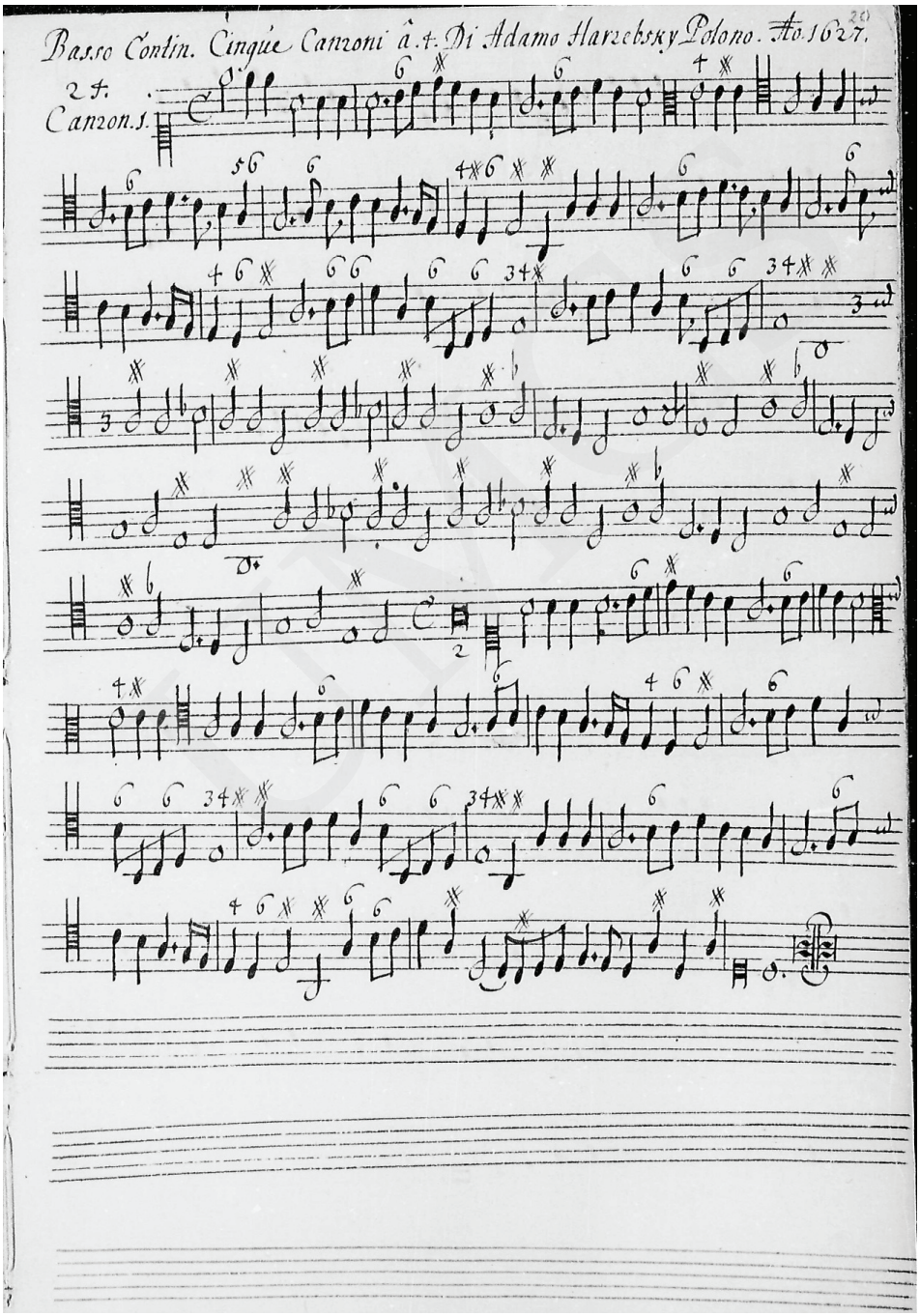
[46] Porównanie pisma przeprowadzono z jednoznacznie zidentyfikowanym przez Brooksa wpisem Sartoriusa na k. 4rv rękopisu Slg Bohn Ms. mus. 114. Zob. reprodukcje próbek pisma Sartoriusa [w:] Brooks, *The Emergence of the Violin*…, s. 33 i 35.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00



Ilustracja 1. Adam Jarzębski, *Canzon prima*. Slg Bohn Ms. mus. 111,
Basso continuo [II], k. 2r (kopia Johanna Georga Becka).
Poprawka Daniela Sartoriusa widoczna w 4. takcie 4. linijki.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00



Ilustracja 2. Adam Jarzębski, *Canzon prima*. Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso continuo [I], k. 20r (kopia Daniela Sartoriusa). Identyczna poprawka widoczna w 4. takcie 4. linijki.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Do owej wtórnej kopii głosu continuo pięciu canzon kieruje notatka Sartoriusa umieszczona pod zapisanym przez Becka głosem Basso utworu *Canzon prima* (k. 10v): „NB. Bassum Continuum harum quinq Canzonum reperies in fine huius libri". Ponieważ zarówno głos Basso, jak i przepisany przez Sartoriusa głos Basso continuo znajdują się w dwóch różnych miejscach tego samego zeszytu, celem wrocławskiego skryptora z pewnością nie było umożliwienie wykonania partii continuo z nowego odpisu. Kierowała nim zapewne, wynikająca z widocznej w wielu jego zapiskach pieczołowitości, chęć umiejscowienia partii basso continuo w tej księdze, w której – jak wspomnieliśmy wyżej – powinna ona się znajdować, a może i troska o przechowanie tekstu muzycznego zawartego w zeszycie, który już wówczas mógł być bardziej zniszczony od pozostałych.

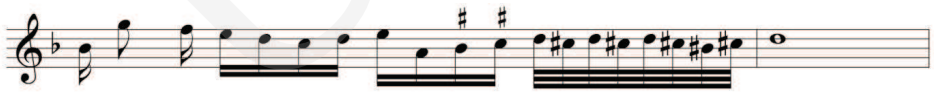
Poza nadzwyczaj starannym charakterem pisma łacińskiego w sporządzonej przez Sartoriusa kopii głosu basso continuo dają się wyodrębnić elementy pisma muzycznego zasadniczo różne od analogicznych elementów pisma Becka. Są to staranne i bardziej niż u Becka wydłużone główki nut zaczernionych, większe główki nut niezaczernionych, skierowane w dół kaudy półnut rozpoczynane blisko lewej krawędzi główki lub równo z nią (Beck rozpoczynał je znacznie bliżej środka główki lub nawet po jej prawej stronie), romboidalne kropki przy nutach, odmienny kształt kluczy, a nade wszystko niezwykle charakterystyczne, ukośne krzyżyki. Bemole nie zawsze odróżniają się bardzo wyraźnie, ale Beck zazwyczaj pisał je z bardzo małym, często niedomkniętym brzuszkiem, natomiast bemole Sartoriusa mają brzuszki większe, bardziej zaokrąglone i zazwyczaj starannie zamknięte. Wspomniany wyżej sposób korygowania błędnych wysokości nut za pomocą ukośnych kresek wskazujących właściwe miejsce na pięciolinii można również uznać za charakterystyczny dla Sartoriusa. Jak wnioskujemy na podstawie rękopisu Slg Bohn Ms. mus. 114, w którym jedynym śladem działalności Sartoriusa jest jeden wpisany przez niego w całości utwór (k. 4rv), Beck korygował zapisane przez siebie błędne wysokości nut za pomocą powiększenia główki (w wypadku błędu o sekundę); dopisania nowej główki na właściwej wysokości; wreszcie, w wypadku poważniejszych pomyłek, wykreślał cały błędny passus lub zapisywał właściwą wersję tabulaturową notacją niemiecką (literową); systemu ukośnych kreseczek nie stosował. Pismo Sartoriusa jest ponadto proste, Becka zaś pochyłe.

Wszystkie te elementy pisma Sartoriusa spotykamy naniesione na zapisany przez Becka w pięciu partesach tekst kolekcji Jarzębskiego. Dzięki ich odmienności od elementów pisma Becka można je wyróżnić w znakomitej większości przypadków mimo bardzo zbliżonego koloru atramentu obydwu skryptorów (tylko na niektórych kartach różnica w kolorze atramentu pomaga w ich identyfikacji). Wrocławski skryptor pieczołowicie uzupełnił pominięte nagłówki kilku

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

utworów; dopisał również atrybucję sonat Grandiego w księdze Basso continuo [I]. Wykrył i skorygował błędnie zapisane wysokości nut. Rozpoznał miejsca, w których brakowało materiału muzycznego, uzupełniając opuszczone motywy (*Chromatica*) lub oznaczając zapisany przez Becka fragment inskrypcją „repetatur" (*Sentinella*). Wprowadził oznaczenia dynamiczne w najwyższym głosie koncertu *Bentrovata*. Przede wszystkim jednak dopisał w partesach dosłownie setki akcydencji, w tym niemal wszystkie (o ile nie dosłownie wszystkie) krzyżyki i bemole w roli oznaczeń basso continuo w koncertach. Poza starannie ocyfrowanymi pięcioma canzonami Beck zapisał prawdopodobnie tylko nieliczne cyfry w głosie continuo *Tamburetty*. W wielu wypadkach akcydencje wprowadzone przez Sartoriusa rzeczywiście są konieczne, ponieważ uzgadniają wersję pomiędzy głosami tam, gdzie Beck zapisał je np. tylko w jednej partii. Inne są oczywiste (lub pozornie oczywiste, do czego powrócimy poniżej), jak w przypadku dźwięków prowadzących w formułach kadencyjnych. Sartorius często zresztą posuwał się do pedanterii, pisząc krzyżyki nad każdym powtórzeniem dźwięku prowadzącego w rozpisanej nutami figurze *groppo*, podczas gdy Beck zapisał tylko jeden lub dwa krzyżyki, uznając pozostałe za zbędne. Niemało jest akcydencji dyskusyjnych, szczególnie tam, gdzie Sartorius decyduje o podwyższeniu dźwięku prowadzącego wcześniej, niż wynikało to z kopii Becka (zob. przykł. 2)[47].

Przykład 2. Adam Jarzębski, *Cantate Joh. Gabrielis*, głos Soprano, t. 22-23.

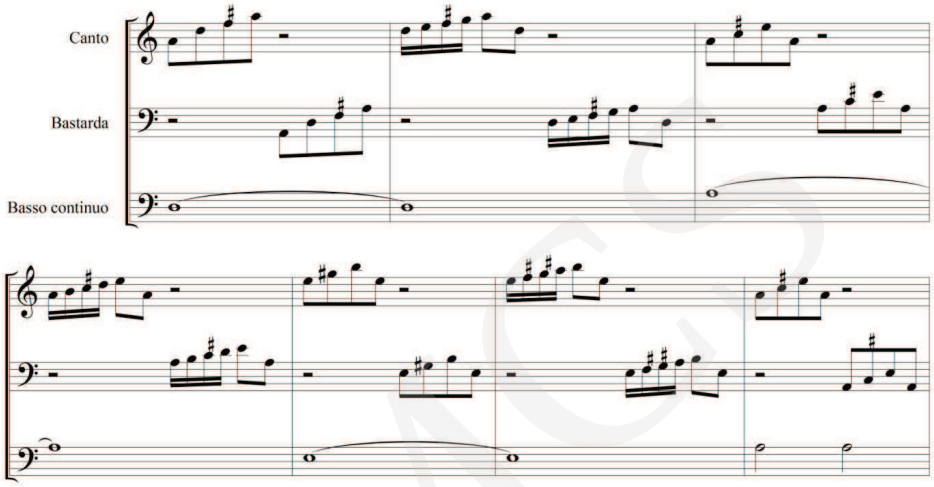


Liczne są jednak sytuacje, w których akcydencje Sartoriusa istotnie zmieniają obraz harmoniczny kompozycji (zob. przykł. 3-6), przy czym nie zawsze czynią to w sposób absolutnie konsekwentny: we fragmencie *Berlinesy* (zob. przykł. 5) Tertia vox nie zawiera dopisanych krzyżyków.

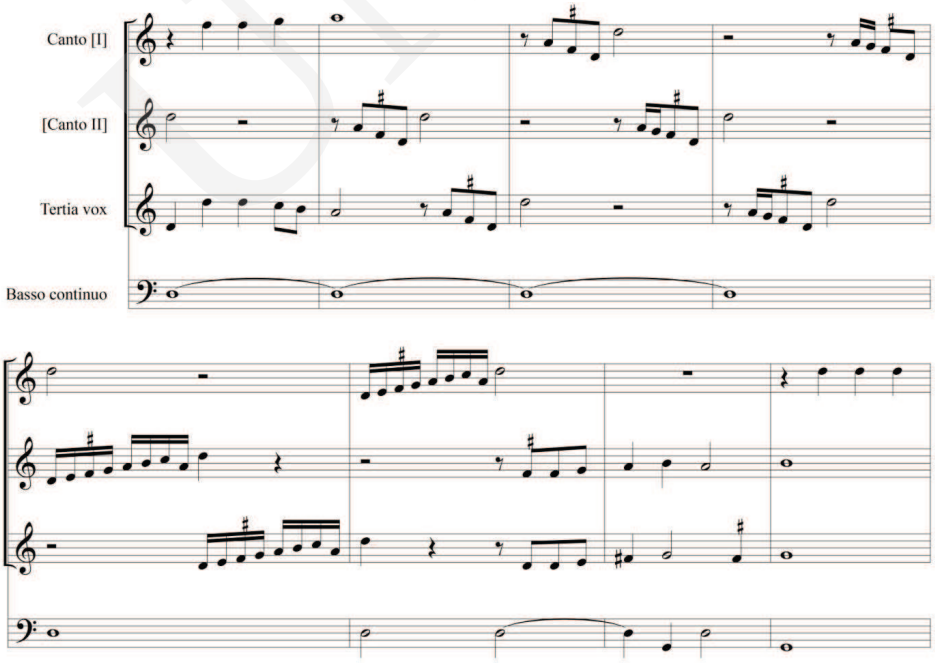
[47] W przykładach 2-6 akcydencje wprowadzone przez Becka umieszczono przed nutami, natomiast akcydencje wprowadzone przez Sartoriusa zapisano nad nutami.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Przykład 3. Adam Jarzębski, *Venite exultemus*, t. 101-107.

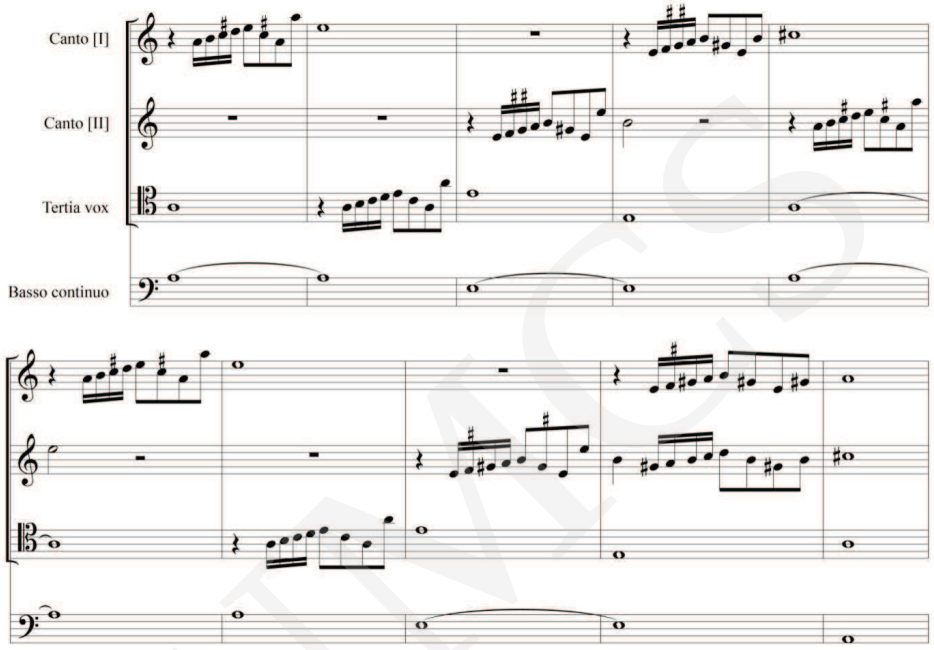


Przykład 4. Adam Jarzębski, *Nova casa*, t. 67-74.

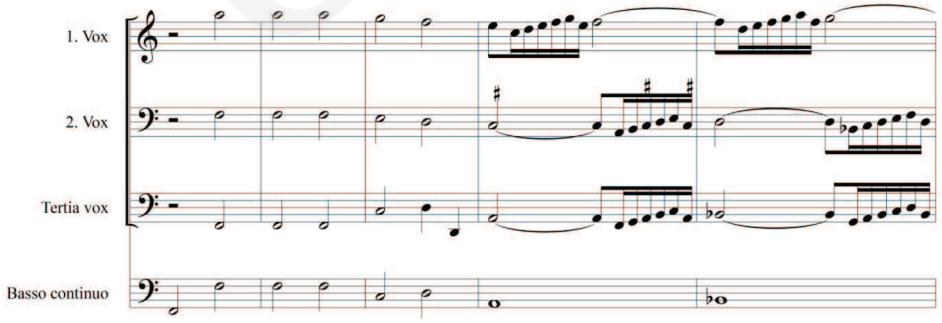


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Przykład 5. Adam Jarzębski, *Berlinesa*, t. 24-33.



Przykład 6. Adam Jarzębski, *Norimberga*, t. 83-87.



Do spektakularnych uzupełnień Sartoriusa należy również słynny passus w *Diligam te Domine* (t. 38) – jedyne miejsce w całej kolekcji, w którym najwyższy głos kompozycji zapisany w kluczu C1 lub G2 schodzi poniżej skali skrzypiec. Sytuacja ta była przyczyną wielokrotnie powtarzanych w literaturze przypuszczeń, iż Jarzębski mógł pisać przynajmniej niektóre utwory z myślą o wykonaniu na violi[48]. Tym-

[48] Zob. np.: Dunicz, *op. cit*., s. 40; Jarzębski, *op. cit*. s. VII; Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej*…, s. 449; *eadem*, *Muzyka pod patronatem*…, s. 349.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

czasem w rękopisie widać wyraźnie (zob. ilustracja 3), że druga grupa szesnastek jest ściśnięta na małej przestrzeni, jej belkowanie nosi ślady poprawek, a następująca po niej ósemka wpisana jest wewnątrz klucza G2. Jedyną nutą zapisaną przez Becka w tej grupie była trzecia z szesnastek (*g*), wyposażona w widoczną pod belkami pojedynczą chorągiewkę. Pozostałe szesnastki i ósemka wewnątrz klucza mają charakterystyczne dla Sartoriusa wydłużone główki; w dodatku ósemka Becka miała długą kaudę, natomiast ósemka dopisana przez Sartoriusa ma kaudę krótszą i mniej „zamaszystą" chorągiewkę. Wydaje się również, że pierwotnie wrocławski kopista po pierwszych czterech szesnastkach dopisał ósemkę *g* i dopiero następnie zdecydował, że przerobi dwie ósemki *g g* na cztery szesnastki *g e g f*. Niewątpliwie powodem ingerencji był brak jednej ćwierćnuty w takcie w wersji Becka, ale nie zmienia to istotnego faktu, że zejście poniżej skali skrzypiec zawdzięczamy wyłącznie Sartoriusowi.

Ilustracja 3. Adam Jarzębski, *Diligam te Domine*, t. 36-39. Slg Bohn Ms. mus. 111, Prima vox, k. 3v.

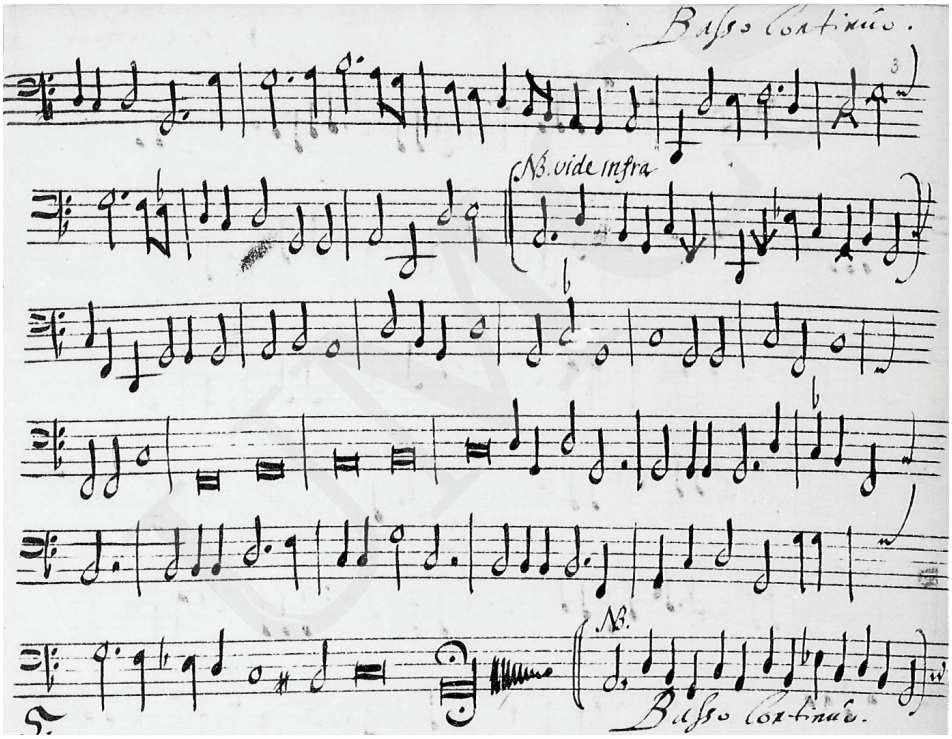
V

Nieuchronne staje się postawienie pytania, na jakiej podstawie Daniel Sartorius dokonywał takich ingerencji w zastany tekst rękopisu? Gdyby zbiór Jarzębskiego istotnie był wydany drukiem, można by przypuszczać, iż we Wrocławiu posiadano jego egzemplarz, a Sartorius, mając dostęp do owego egzemplarza, naniósł do rękopisu poprawki i uzupełnienia. Scenariusz taki jest jednak z kilku powodów nieprawdopodobny, a nawet niemożliwy. Po pierwsze, musielibyśmy założyć, że kopia Becka była sporządzona wyjątkowo niestarannie, co stanowiłoby ogromny kontrast z wysoką jakością jego innych odpisów. Po drugie, nie zachował się we Wrocławiu żaden ślad po domniemanym druku; jedynie katalog Mus. ms. theor. Kat. 164 wymienia nasz rękopis[49]. Po trzecie, korektura wprowadzona przez Sartoriusa w *Diligam te Domine* powstała najprawdopodobniej w dwóch etapach. Najlepiej widoczny przykład podobnej procedury zachował się w głosie Basso continuo *Concerto quarto* (zob. ilustracja 4). Widoczny w ostatnich taktach drugiej linijki (takty 71-74) skażony tekst kopii Becka Sartorius usiłował z początku naprawić za pomocą systemu ukośnych kreseczek. Następnie jednak zapisał cały fragment w nieco innej wersji

[49] Por. przyp. 33 i 39.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

na wolnym fragmencie szóstej pięciolinii, po ostatniej nucie utworu, dodając uwagę „NB. vide infra". Ta ostatnia wersja odznacza się eleganckim rysunkiem basu, ale istnienie wersji „pośredniej" nie pozostawia złudzeń: jest to korektura obmyślona przez samego Sartoriusa, która nie ma nic wspólnego z wersją Jarzębskiego, ponieważ nie należy do żadnej możliwej linii filiacji tekstu.



Ilustracja 4. Adam Jarzębski, *Concerto quarto*, t. 57-118. Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso continuo [I], k. 3r.

Musimy zatem przyjąć, że najprawdopodobniej wszystkie poprawki i uzupełnienia Daniela Sartoriusa w kopii sporządzonej przez Becka są wynikiem osobistej refleksji wrocławskiego skryptora nad tekstem rękopisu. Sartorius ewidentnie potrafił czytać nuty z kilku ksiąg głosowych jednocześnie i w ten sposób identyfikować błędnie zapisane wysokości nut, opuszczenia materiału muzycznego w niektórych głosach oraz braki w zakresie akcydencji. Dowodem tego są wspomniane przez Barbarę Wiermann jego dopiski w zachowanych we Wrocławiu drukach muzycznych[50]. Nawet zupełnie wyrywkowe przejrzenie tego obszernego materiału ujawnia identyczne rodzaje ingerencji: uzupełnione akcydencje (w znacznej licz-

[50] Zob.: przyp. 37.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

bie), poprawione wysokości nut[51], dopisane brakujące fragmenty materiału[52]. Zachowała się nawet dołączona do jednego z druków notatka objaśniająca sposób wykonania utworu, w którym partie dwojga skrzypiec umieszczono na wspólnej pięciolinii[53]. Wszystkie te dopiski świadczą o skrupulatnym studiowaniu zawartości druków w postaci ksiąg głosowych i jednocześnie potwierdzają, że ich podstawą była wyłącznie analiza dokonywana przez Sartoriusa. Nawet w wypadku ingerencji spostrzeżonych w sporządzonej przez Becka kopii sonat Grandiego, które mogły być znane wrocławskiemu skryptorowi w postaci druku[54], obok czterech dopisanych krzyżyków i dziewięciu poprawionych wysokości nut zgodnych z drukiem Sartorius wprowadził dwa krzyżyki w druku nieobecne; nie jest zatem wcale pewne, czy w ogóle druk ów był podstawą jego dopisków.

Wreszcie porównanie tekstu trzech canzon, które wpisano do szóstego tomu tabulatury pelplińskiej[55], dowodzi, iż jest on znacznie bliższy wersji zanotowanej przez Becka niż uzupełnionej przez Sartoriusa. Tekst w tym źródle nie jest wolny od oczywistych błędów, takich jak brak podwyższenia dźwięku prowadzącego w kadencjach tam, gdzie w podstawie kopii prawdopodobnie nie ponowiono krzyżyka (np. *gis a g a* zamiast *gis a gis a – Canzon seconda*, Tertia vox, takty 17--18), lub konflikty akcydencji pomiędzy głosami w momentach strukturalnych (np. jednocześnie brzmiące *cis* i *c* na początku taktu – zob. poniżej). Wydaje się jednak znamienne, że w wielu sytuacjach, w których akcydencje dodane przez Sartoriusa bylibyśmy skłonni uważać za możliwe, ale nie konieczne, w tabulaturze pelplińskiej są one pominięte, podobnie jak w wersji Becka. Widać to szczególnie wyraźnie w dwóch górnych głosach skrajnych odcinków *Canzon prima* (zob. przykł. 7).

---

[51] Np. B. Marini, *Sonate, symphonie, canzoni pass'emezzi, baletti, corenti, gagliarde, e retornelli a 1 2. 3. 4. 5. & 6. voci*, op. 8, Wenecja 1629 (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, 50089 Muz.), *Sonata quarta per il violino per sonar con due corde*, księga Canto Primo, s. 37.

[52] Np. G. B. Fontana, *Sonate a 1 2. 3.…*, Wenecja 1641 (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, 50060 Muz.), *Sonata 16 à tre Violini*, księga Basso, s. 11.

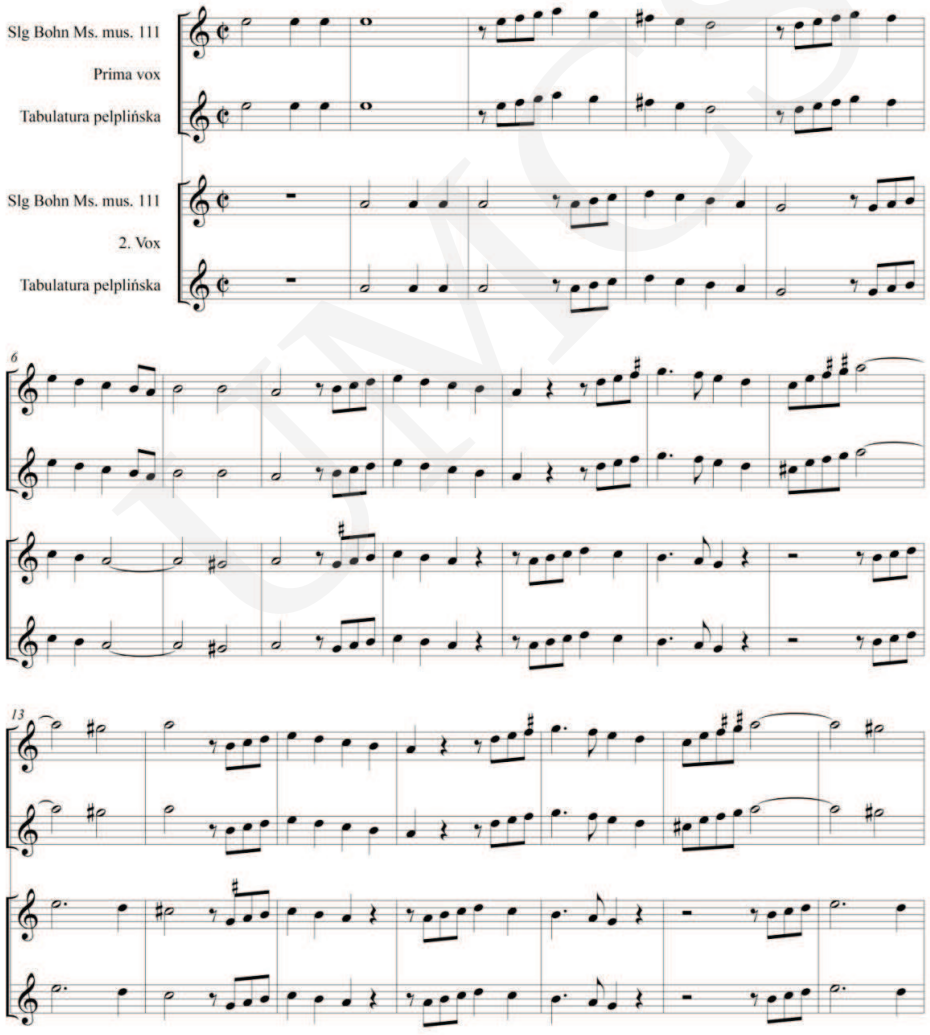
[53] M. Uccellini, *Sonate, arie et correnti a 2. e 3.* [op. 3], Wenecja 1642 (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, 50137 Muz.), *Sonata duodecima detta la Tartaruca à tre Violini, sopra Iste Confessor in Canone*, księga Canto secondo, s. 18. Treść notatki brzmi: „NB. Sonata Duodecima. Die dritte Violin streicht nur die gantze noten so sich in dieser Sonata befinden Und wan sie biß an die letzte kommen Und aber die Sonate noch nicht auß ist, fängt sie wiederumb Von fornen an bei der ersten gantzen noten Und streicht noch einmal wie das erste mal nur die gantzen Noten".

[54] Zob.: przyp. 23.

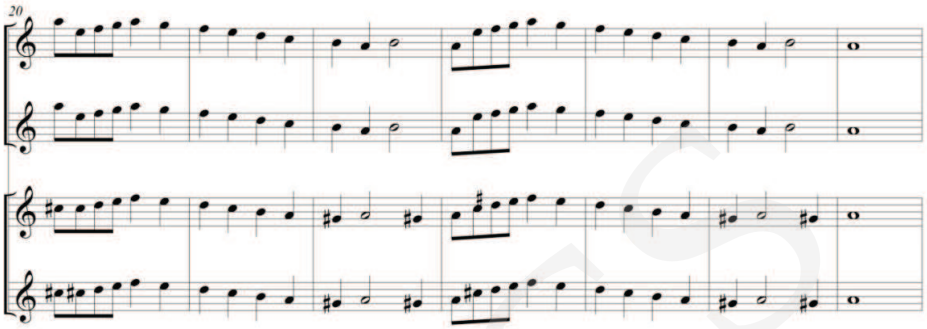
[55] Biblioteka Diecezjalna w Pelplinie, 308a (386a). Canzony I-III Adama Jarzębskiego znajdują się na k. 81v-84r. Zob. *The Pelplin Tablature*, red. H. Feicht, [w serii:] *Antiquitates Musicae in Polonia*, t. 7: *Facsimile Part 6*, Graz – Warszawa 1965, s. 152-157, oraz t. 8: *Instrumental Compositions. Transcriptions*, wyd. A. Sutkowski, Graz – Warszawa 1970, s. 219-231.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Przykład 7. Adam Jarzębski, *Canzon prima*, Prima vox i Seconda vox, t. 1-26.
W górnej pięciolinii każdego głosu wersja z Slg Bohn Ms. mus. 111;
akcydencje wprowadzone przez J. G. Becka umieszczono przed nutami,
natomiast akcydencje wprowadzone przez D. Sartoriusa zapisano nad nutami.
W dolnej pięciolinii każdego głosu transkrypcja z tabulatury pelplińskiej;
wszystkie dźwięki podwyższone za pomocą haczyków przy literach oddano w transkrypcji
za pomocą krzyżyków przed nutami.



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

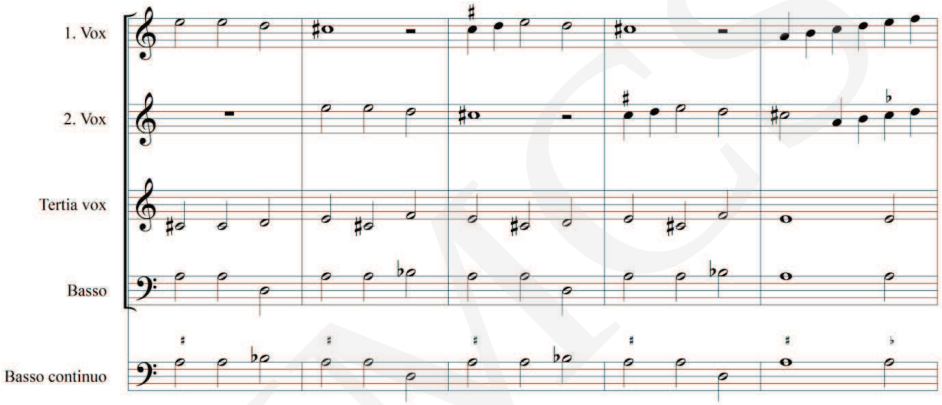


Interesujące, że w księdze Prima vox przed pierwszą nutą taktu 12 usunięto wcześniej zapisany krzyżyk i uzupełniono wydrapany fragment pięciolinii; był to ewidentny błąd identyczny z przekazanym w tym samym miejscu oraz w miejscach analogicznych (takty 18, 64, 76) w tabulaturze pelplińskiej. Innym świadectwem istnienia wspólnego przodka obydwu przekazów są takty 40-43 tej samej canzony (zob. przykł. 8a i 8b). W porównaniu z analogicznymi taktami 27-30 zostały w nich zamienione miejscami motywy w głosie Basso. Powodem tego skażenia mogło być opuszczenie materiału taktu 40 we wcześniejszej kopii, a następnie zrekompensowanie tego braku przez błędne dodanie tego taktu po takcie 43 zamiast przed taktem 41. Prawidłową wersję prezentuje księga Basso continuo [II]. Przekazuje ona tekst sprzed skażenia, co jest dowodem, że głos continuo do canzon został z pewnością skompilowany na wcześniejszym etapie transmisji i nie Beck jest jego autorem. Co ciekawe, w rękopisie Slg Bohn Ms. mus. 111 głos trzeci w taktach 40-43 nie uległ modyfikacji względem taktów 27-30, co powoduje równoległe kwinty z głosem Basso na przełomie taktów 41 i 42 oraz 43 i 44, natomiast tabulatura pelplińska zawiera inną wersję tego głosu, elegancko dostosowaną do zmienionego basu. Jedynym śladem całej operacji jest trzecia nuta taktu 40, skorygowana w trzecim głosie z d^1 na f^1. Poprawka ta zdaje się sugerować, że autorem przystosowania tenoru do skażonego basu jest sam skryptor tabulatury, chociaż poza pustymi oktawami i jednymi kwintami równoległymi miejsce to nie wygląda szczególnie podejrzanie – w każdym razie nie bardziej, niż współbrzmienie cis^2 w sopranie i c^1 w basie tej samej canzony, które ów skryptor czterokrotnie pozostawił nieskorygowane (takty 12, 18, 64 i 76, zob. przykł. 7). Być może więc przystosowania trzeciego głosu dokonano w egzemplarzu, z którego kopista ten korzystał, a niepewność dotycząca trzeciej nuty taktu 40 odzwierciedla niejasny zapis tam obecny. Taki scenariusz zakładałby istnienie jeszcze jednego etapu transmisji pomiędzy przodkiem wspólnym dla rękopisu Slg Bohn Ms. mus. 111 i tabulatury pelplińskiej a tym ostatnim źródłem.

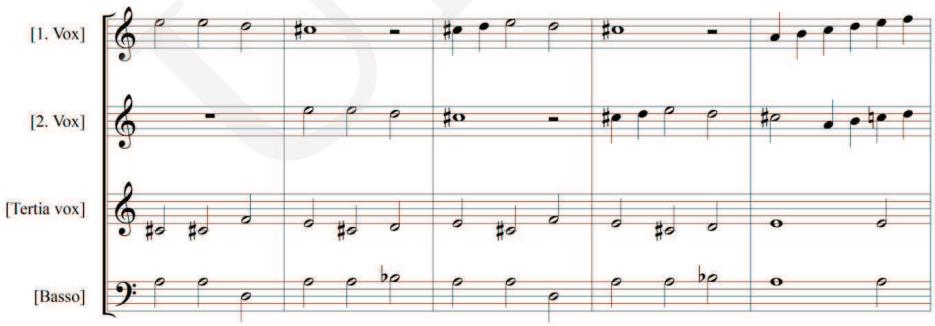
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Przykład 8. Adam Jarzębski, *Canzon prima*, t. 40-44; a) wersja z Slg Bohn Ms. mus. 111; akcydencje wprowadzone przez Johanna Georga Becka umieszczono przed nutami, natomiast akcydencje wprowadzone przez Daniela Sartoriusa zapisano nad nutami; b) transkrypcja z tabulatury pelplińskiej; wszystkie dźwięki podwyższone za pomocą haczyków przy literach oddano w transkrypcji za pomocą krzyżyków przed nutami.

a)



b)



VI

Przekaz kolekcji Adama Jarzębskiego *Canzoni e concerti* (czy może *Concerti e canzoni*?) w rękopisie Slg Bohn Ms. mus. 111 składa się zatem z dwóch warstw o różnym znaczeniu. Warstwę pierwszą stanowi kopia sporządzona najprawdopodobniej przez Johanna Georga Becka we Frankfurcie nad Menem na podstawie nieznanego pierwowzoru. Kopia ta należy do odgałęzienia tej samej tradycji przekazu, której inną linię reprezentuje odpis trzech canzon w tabulaturze pelplińskiej; łączy je wspólny przodek, w którym popełniono oczywiste błędy obecne w obydwu kopiach (pisząc to, zakładamy milcząco, że koncerty i canzony istotnie stanowią jeden zbiór

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

autorski; dodajmy też, że przedstawiony zarys schematu filiacji pasuje bardziej do tradycji w całości rękopiśmiennej niż takiej, w której podstawą niezależnych odpisów jest druk). Obydwie te linie łączy również, o ile możemy się zorientować, dość ascetyczne podejście do akcydencji. Niewątpliwie odpis Becka charakteryzuje się ich znacznym niedostatkiem, ale nie możemy stwierdzić, czy jest to wynikiem skażenia tekstu na drodze przekazu, czy może mało starannym podejściem kompozytora do utrwalania akcydencji w notacji. Kopia Becka zawiera również pewną, stosunkowo niewielką liczbę błędów i opuszczeń materiału muzycznego.

Warstwa druga to poprawki i uzupełnienia wpisane do rękopisu przez Daniela Sartoriousa. Nie przynależą one do żadnej tradycji przekazu, ponieważ są wynikiem jego analizy tekstu, a nie konsultacji z innym egzemplarzem zbioru Jarzębskiego. Przy próbie ustalenia tekstu kompozytora są zatem zupełnie bezwartościowe; są one wyłącznie świadectwem recepcji utworów Jarzębskiego przekazanych w kopii Becka.

Świadectwo takie niewątpliwie ma swoją wartość. Jak pisał Piotr Poźniak, w zakresie akcydencji „wszyscy jesteśmy głupsi od wytrawnych muzyków z XVI i XVII wieku”[56]. Jest ono jednak i problematyczne. Nie możemy stwierdzić, w jakim czasie Sartorius zajmował się zbiorem utworów Jarzębskiego; w grę wchodzi okres od śmierci Becka w roku 1638 do śmierci Sartoriusa w roku 1671. Jeżeli okazałoby się na przykład, iż nasze źródło wchodziło w skład kolekcji Profego i dopiero po jego śmierci w roku 1661 trafiło w ręce Sartoriusa, wówczas ingerencje tego ostatniego należałoby datować na około 35-40 lat po przypuszczalnej dacie powstania (lub skopiowania) kolekcji (1627). Byłoby to zatem świadectwo recepcji relatywnie późnej, odzwierciedlającej na pewno osobiste poglądy skryptora, być może poglądy panujące w jego środowisku, ale niekoniecznie poglądy kompozytora sprzed kilkudziesięciu lat.

Odrzucając tę drugą warstwę przekazu, wraz z narosłym w ciągu ostatnich dekad słuchowym przyzwyczajeniem do tekstu uzupełnionego i poprawionego przez Sartoriusa, stajemy wobec konieczności powtórnej ewaluacji warstwy pierwszej. Identyfikując błędne wysokości nut i drobne opuszczenia materiału muzycznego, zapewne w większości przypadków z uwagi na oczywistość sytuacji doszlibyśmy do korektur zgodnych z wprowadzonymi przez Sartoriusa. Być może nie odważylibyśmy się zejść poniżej skali skrzypiec w *Diligam te Domine* czy drastycznie zmienić linii basu w *Concerto quarto*. Prawdziwy problem pojawia się jednak w wypadku akcydencji, i to nawet gdy bez wahania uzupełnimy te, które wydają się oczywiste (zwroty kadencyjne oraz motywy domagające się uzgodnienia wersji pomiędzy głosami).

Dotyczy on trzech podstawowych obszarów zagadnień. Pierwszy z nich obejmuje wariantywność przy powtarzaniu materiału muzycznego. Jest to, jak wiadomo,

[56] P. Poźniak, *Dawna muzyka organowa w wydaniach Ludowego Instytutu Muzycznego*, „Muzyka” 49: 1994, nr 3, s. 138-148, tu s. 143.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

problem występujący powszechnie i dotyczący wielu elementów, takich jak kształt figuracji czy podłożenie tekstu w utworach wokalnych. Czy wariantywność mogła również dotyczyć stopnia wyposażenia figuracji w akcydencje? Czy była ona istotnie celowa, czy wynikała raczej z nieprzywiązywania wagi do tego rodzaju detali? Drugi obszar to sytuacje, w których blisko siebie lub nawet równocześnie w różnych głosach pojawiają się w figuracjach nuty alterowane i niealterowane. Do jakiego stopnia tolerowano tego rodzaju zderzenia, szczególnie w kontekście realizowanej na instrumencie klawiszowym partii basso continuo (niecyfrowanej!), w której konieczne było zagranie odpowiedniej tercji nad nutą basową? Trzeci obszar obejmuje kwestię wpływu polifonicznych modeli wokalnych na dobór akcydencji w intawolacjach Jarzębskiego. Opracowaniu uległy tu pierwowzory częściowo już w czasach kompozytora „archaiczne", ale wciąż żywe w praktyce muzycznej; sam Jarzębski niektóre z nich znał jako łacińskie kontrafaktury, jak można sądzić z tytułów w jego zbiorze. Czy pomijanie dźwięków prowadzących w figuracjach na tle basowej relacji V-I, w początkach XVII stulecia już anachroniczne i prowadzące do konfliktów z jedną z podstawowych reguł dotyczących realizacji continuo na podstawie niecyfrowanych basów, było zabiegiem celowym, czy wynikało z niestaranności zapisu, czy wreszcie jest efektem pomijania akcydencji przez niedbałych kopistów?

Wszystkie te płaszczyzny zagadnień wymagałyby dalszych drobiazgowych rozważań, które wykraczają poza zakres tego studium i prawdopodobnie nie przyniosłyby jednoznacznych rozstrzygnięć, poza konkluzją, która wydaje się nieuchronna: w wielu takich wypadkach ani kompozytor, ani kopiści nie podejmowali wiążących, ostatecznych decyzji, pozostawiając wybór wykonawcom. Duża część dyskusyjnych sytuacji nie wymaga wcześniejszych uzgodnień, ponieważ wykonanie z alteracją lub bez niej jest równie uprawnione. W innych wypadkach można przypuszczać, iż kierowano się zasadą wrażliwej interakcji: określona wersja motywu zagrana przez jednego muzyka była imitowana przez innych lub świadomie zmieniana przez dodanie lub odjęcie akcydencji, a realizujący continuo albo sam narzucał wielkość tercji, do której pozostali grający dopasowywali figuracje, albo reagował na propozycje innych.

To oczywiście obraz idealny, którego realizacja w praktyce mogła się odbywać z mniejszym lub większym sukcesem i który nie rozwiązuje zasadniczo wszystkich problemów. Pokazuje jednak, jak trudnym zadaniem byłaby obecnie edycja zbioru Jarzębskiego ze względu na konieczność nie tylko wyraźnego odróżnienia ingerencji Sartoriusa od podstawowego tekstu Becka, ale również podjęcia decyzji, które zgodnie z wymogami współczesnych standardów utrwaliłyby jedną wersję tam, gdzie możliwych wersji mogło być kilka[57].

[57] Przygotowana (jak głosi strona tytułowa) na podstawie rękopisu Slg Bohn Ms. mus. 111 edycja Adam Jarzebski [sic], *Concerti e canzoni a 2, 3, 4 strumenti e b.c.*, red. A. Bares, Albese con

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Summary

The manuscript Slg Bohn Ms. mus. 111, stored in Stadtbibliothek in Wrocław until World War 2, now available in Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, is the only source that transmits the whole of the Adam Jarzębski's collection *Canzoni e Concerti*. In 2002, Brian Brooks identified its main scribe; it was (most probably) Johann Georg Beck, a violinist active in Frankfurt am Main in 1627-1638. This information was an impulse to study the history and content of the manuscript.

The collection is dated at 1627 which may indicate the date of its compilation or producing the copy. The manuscript also contains the copies of *Echo a 4 Vocibus* by Samuel Scheidt and nine sonatas by Ottavio Maria Grandi based on the authors' prints (1624 and 1628, respectively) but the exemplar of the copy of Jarzębski's collection remains unknown. The comparison of Beck's copies of Scheidt's and Grandi's compositions with their printed editions reveals a small amount of minor mistakes and omissions which allows us to think that his copy of Jarzębski's collection is also quite faithful to its unknown exemplar. However, the presence of major text corruptions indicates that they may have been already present in that exemplar, which could not therefore be the composer's autograph.

Beck's manuscript emerged in unknown circumstances in Wrocław where it was included into the music collection called today the Daniel Sartorius Collection. In its many printed editions and manuscripts Sartorius left numerous notes which testify that he studied the music: he supplemented missing accidentals and fragments of music, corrected wrong pitches and added performance annotations. Sartorius' entries into Beck's copy of Jarzębski's collection fundamentally modified its image. Sartorius made the second copy of Basso continuo part for Jarzębski's five canzoni; completed the missing headlines with the titles of compositions; added the attribution of Grandi's sonatas; corrected wrong pitches; recognized and complemented the places where musical material was missing; introduced dynamic indications in the top voice of *Bentrovata*; but, above all, he added in the part-books hundreds of accidentals which, to a large extent, change the harmonic image of the compositions. Sartorius' entries are proved not to be based on any other copy of Jarzębski's pieces. They reflect his reception of Jarzębski's music that could be removed from the time of its inception even by a few dozen years. Thus, it seems necessary to evaluate the text transmitted by Beck and to reconsider the scope of necessary supplements regarding accidentals.

Cassano 2006 (Musedita JA 1 CA), nie spełnia wymogów edycji źródłowo-krytycznej. Nie tylko nie jest ona zaopatrzona w komentarz rewizyjny, ale oparto ją na niepełnym materiale źródłowym, w wyniku czego informacje na temat rękopisu i jego zawartości są błędne. W edycji tej nie rozróżniono również zapisów dwóch skryptorów. W efekcie dużo bardziej wiarygodnym wydaniem wciąż pozostaje edycja Jarzębski, *op. cit*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Aneks

Slg Bohn Ms. Mus. 111: opis rękopisu

	wymiary	**liczba kart**	**struktura**	**karta tytułowa**	**zawartość**	**skryptorzy**
Prima vox	ok. 30 × 20,5 cm	28 (21r, 23r i 28rv vacant)	5 składek[a]: 1–2; 3+4+5–10+11, 6–9, 7–8; 12–15, 13–14; 16+17–22, 18–21, 19–20; 23–28, 24–27, 25–26	*Prima Vox.* | *Canzoni è Concerti.* | *A. Due, Tre è Quattro Voci* | *Cum Basso Continuo* | *Di* | *Adamo Harzebsky:* | *Polono.* | *Anno.* | *M. DC. XXVII.*	2r–20v: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 1–28, najwyższy głos	JGB, uzupełnienia DS
					21v–22v: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus*, Cantus	JGB
					23v–27v: Ottavio Maria Grandi: *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–18, Canto I; nr 19, [Trombone I]	JGB, uzupełnienia DS
Seconda vox	ok. 30 × 20,5 cm	28 (26r–28v vacant)	4 składki: 1–2+3; 4+5+6+7+8+9+10+11–16+17, 12–15, 13–14; 18–21+22, 19–20; 23–28, 24–27, 25–26	*Seconda Vox.* | *Canzoni è Concerti.* | *A. Due, Tre è Quattro Voci* | *Cum Basso Continuo* | *Di.* | *Adamo Harzebsky* | *Polono.* | *Anno.* | *M. DC. XXVII.*	2r–20v: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 1–28, drugi głos	JGB, uzupełnienia DS
					21r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus*, [Altus] (niedokończony)	JGB
					21v–25v: Ottavio Maria Grandi: *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–16, Canto II; nr 17–18, Alto; nr 19, [Trombone II]	JGB, uzupełnienia DS
Bassus sive vox tertia	ok. 30 × 20,5 cm	18 (10v–11r i 16r–18v vacant)	3 składki: 1–4, 2–3; 5+6+7–12, 8–11, 9–10; 13–18, 14–17, 15–16	*Bassus. Sive* | *Vox Tertzia* | *Concerti è Canzoni* | *A. Due, Tre è Quattro Voci.* | *Di.* | *Adamo Harzebsky.* | *Polono.* | *Anno* | *M. DC. XXVII.*	2r–10r: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 14–28, trzeci głos	JGB, uzupełnienia DS
					11v–15v: Ottavio Maria Grandi: *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–14, Basso; nr 15–16, Basso primo; nr 17–18, Basso; nr 19, [Trombone III]	JGB, uzupełnienia DS (?)

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 23/12/2024 04:50:00

Basso continuo [I]	ok. 30 × 20,5 cm	22 (18r–19r i 22rv vacant)	4 składki: 1–2; 3+4+5–10+11, 6–9, 7–8[b]; 12–15+16, 13–14; 17–22, 18–21, 19–20	*Basso Continuo.* | *Concerti è Canzoni* | *A. Due Tre è Quattro Voci.* | *Di.* | *Adamo Harzebsky.* | *Polono.* | *Anno* | *M. DC. XXVII.*	2r–12v: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 1–23, Basso continuo; nr 24–28, Basso	JGB, uzupełnienia DS
					13r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus*, [Bassus] (niedokończony)	JGB
					13v–17v: Ottavio Maria Grandi: *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–19, Basso continuo	JGB, uzupełnienia DS
					19v–21v: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 25, 24, 26–28, Basso continuo	DS
Basso continuo [II]	ok. 31,5 × 21,5 cm	7 (7v vacat)	1 składka: 1+2–7, 3–6, 4–5	*Basso Continuo* | *Cinque Canzoni* | *a Quatro Voci.* | *Di.* | *Adamo Harzebsky* | *Polono.* | *Anno* | *1627.*	2r–4r: Adam Jarzębski, *Canzoni e concerti*, nr 24–28, Basso continuo	JGB, uzupełnienia DS
					4v–7r: Ottavio Maria Grandi: *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 15–16, Basso secondo; nr 17–18, Tenore; nr 19, [Trombone IV], [Violino]	JGB, uzupełnienia DS

JGB = Johann Georg Beck
DS = Daniel Sartorius

[a] Numery kart składających się na bifolio połączone są półpauzą, natomiast numery kart sklejonych ze sobą połączone są znakiem +.
[b] Struktura tej składki nie jest możliwa do dokładnego zbadania bez ingerencji w oprawę.