

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.06>

Miłosz MACZYŃSKI

<https://orcid.org/0009-0001-2221-665X>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

e-mail: milosz.maczynski@amuz.krakow.pl

Muzyka lutniowa Johna Dowlanda w świetle transkrypcji gitarowej i praktyki wykonawczej

Jak cytować [how to cite]: M. Mączyński, *Muzyka lutniowa Johna Dowlanda w świetle transkrypcji gitarowej i praktyki wykonawczej*, „Edukacja Muzyczna” 2025, t. 20, s. 133–150, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.06>.

Streszczenie

Muzyka lutniowa Johna Dowlanda stanowi istotną część renesansowego repertuaru wykonywanego współcześnie przez gitarzystów klasycznych. Artykuł podejmuje analizę wybranych aspektów techniki kompozytorskiej Dowlanda jako kontekstu dla rozważań analitycznych i interpretacyjnych. Badanie koncentruje się na kluczowych zagadnieniach związanych z transkrypcją i wykonawstwem jego utworów lutniowych, w tym na różnicach w zakresie skali instrumentów, palcowaniu, prowadzeniu głosów, frazowaniu oraz ornamentyce. Szczególną uwagę poświęcono interpretacji lutniowej notacji tabulaturowej, ze wskazaniem jej ograniczeń. Artykuł omawia również rozbieżności interpretacyjne i kontrowersje dotyczące realizacji rytmicznej oraz wykonania polifonii, wynikające z immanentnych niejednoznaczności systemu tabulaturowego.

Słowa kluczowe: John Dowland, lutnia renesansowa, gitara klasyczna, transkrypcja, interpretacja, historyczna praktyka wykonawcza.

Data zgłoszenia: 10.07.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 27.07.2025/6.10.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 27.07.2025/1.10.2025

Data akceptacji: 2.11.2025

Wstęp

Twórczość angielskiego kompozytora i lutnisty Johna Dowlanda zajmuje bardzo ważne miejsce w repertuarze współczesnych gitarzystów. Obok muzyki włoskiej, transkrypcje dzieł Dowlanda stanowią jeden z filarów renesansowego repertuaru lutniowego wykonywanego na gitarze.

Żyjący u schyłku renesansu John Dowland (1563–1626) zyskał olbrzymią sławę już za życia, jego utwory lutniowe odnajdziemy w wielu ówczesnych antologiach muzyki lutniowej zawierających repertuar międzynarodowy, a tytuły jego pieśni pojawiają się w dialogach angielskich sztuk teatralnych¹. Uważany jest za jednego z najważniejszych twórców angielskiej muzyki lutniowej i liryki wokalnejszych czasów elżbietańskich². Nie przytaczając dokładnego życiorysu kompozytora, zwróćmy uwagę jedynie na dwa istotne dla dalszych rozważań fakty:

- przynajmniej od 1594 roku Dowland bezskutecznie ubiegał się o stanowisko nadwornego lutnisty na dworze angielskim, które otrzymał dopiero w 1612 roku, za panowania Jakuba I,
- w trakcie podróży po Europie odwiedził wiele miast włoskich. W Wenecji zetknął się z Giovannim Crocem — przedstawicielem szkoły weneckiej. Bardzo prawdopodobne, że spotkał także przedstawiciela „nowej muzyki”³ – Giulia Cacciniego.

Oba te fakty miały najprawdopodobniej znaczący wpływ na twórczość Dowlanda. Spróbujmy teraz wyznaczyć jej najważniejsze cechy:

SYNDROM MELANCHOLII⁴, ASPEKT SMUTKU. Twórczość Dowlanda jest przesycona smutkiem, co kompozytor chętnie zaznacza, używając sugestywnych tytułów (fantazje *Forlorn Hope* oraz *Farewell*, pieśni *Flow, my teares* czy *I saw my lady weepe*). Smutek w twórczości Dowlanda wydaje się być nawet elementem artystycznej kreacji. Wizerunek nigdy niepokieszonego artysty Dowland podkreśla, tytułując jedną ze swych kompozycji *Semper Dowland semper dolens*. Alina Gruszka zwraca uwagę, że to niepowodzenia na dworze angielskim mogły wpłynąć na ten szczególny rys twórczości Dowlanda⁵. Z drugiej strony to właśnie człowiek renesansu zaczyna dostrzegać i interesować się światem swoich przeżyć wewnętrznych. Melancholia staje się tematem rozważań angielskich lekarzy i humanistów. W 1586 roku Timothy Bright publikuje w Londynie

¹ P. Poźniak, hasło *John Dowland*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1984, s. 442.

² Ibidem.

³ Por. G. Caccini, *Le nuove musiche*, wyd. Giorgio Marescotti, Firenze 1602.

⁴ Por. M. Nahajowski, *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2005.

⁵ A. Gruszka, *Gitarowa sztuka wykonawcza*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2011, s. 52.

*A Treatise of Melancholy*⁶, a w 1621 ukazuje się *The Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona⁷. W książce poświęconej literaturze czasów elżbietańskich Lawrence Babb pisze:

Melancholia była bardzo w modzie w Anglii Elżbiety i pierwszych Stuartów, szczególnie wśród intelektualistów i pseudointelektualistów. Literatura elżbietańska i literatura czasu pierwszych Stuartów obfituje w konsekwencji w odniesienia do melancholii i melancholijnych postaci⁸.

WOKALNOŚĆ MELODYKI W UTWORACH INSTRUMENTALNYCH, SZCZEGÓLNA DBAŁOŚĆ O PIĘKNO MELODII W LIRYCE WOKALNEJ. W późnych dziełach, jak np. w pieśni *Lasso vita mia* pochodzącej ze zbioru zatytułowanego *A Pilgrimes Solace*, słychać inspirację włoskim sposobem śpiewu, stylem monodycznym uprawianym przez Cameratę Florencką. Nie wiemy, czy Dowland spotkał się we Florencji z Giuliem Caccinim, ale było to możliwe. W książce poświęconej angielskiemu lutniście Diana Poulton pisze:

We Florencji został zaproszony, aby zagrać przed Ferdynandem I, Wielkim Księciem Toskanii, najprawdopodobniej w pałacu znanym dziś jako Palazzo Pitti, który był wówczas książęcą rezydencją. W kręgach dworskich mógł niewątpliwie spotkać Giulia Cacciniego, który był w służbie księcia. To, że Dowland nie wspomina go w *First Booke of Songes* pośród innych wybitnych muzycznych przyjaciół, może być skutkiem faktu, iż nazwisko Cacciniego nie zdobyło jeszcze wielkiej reputacji w Anglii i miałooby niewielkie znaczenie⁹.

ISTOTNA ROLA CHROMATYKI. Kompozytor często zestawia ze sobą akordy w pokrewieństwie schromatyzowanej tercji lub akordy jednoimienne. Powstałe w ten sposób postępy chromatyczne lub ukośne brzmienia półtonu tworzą harmonię o szczególnym wyrazie, korespondującą z emocjonalnym przesłaniem tekstu pieśni lub duetu¹⁰. W muzyce instrumentalnej Dowlanda chromatyka jest już wyrazicielką emocji. Kierunek postępu chromatycznego może być zarówno opadający (*Forlorn Hope Fancy*), jak i wznoszący (*Farewell Fancy*); w obu przypadkach zastosowanie chromatyki wiąże się z sugerowanym w tytule nastrojem kompozycji.

⁶ Zob. T. Bright, *A Treatise of Melancholy*, wyd. John Windet, Londyn 1586.

⁷ Zob. R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, wyd. Henry Cripps, Oxford 1621.

⁸ L. Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State College Press, East Lansing 1952, s. 7: „Melancholy was very much in vogue in the England of Elizabeth and the early Stuarts, especially among the intellectuals and would-be intellectuals. Elizabethan and early Stuart literature, consequently, abounds in references to melancholy and in melancholy characters”.

⁹ D. Poulton, *John Dowland*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley 1982, s. 36: „At Florence he was invited to play before Ferdinando I, Grand Duke of Tuscany, probably in what is now known as the Pitti Palace which, at the time, was the Grand Ducal residence. In the Court circle he would undoubtedly have met Giulio Caccini, who was in the Duke's employment. That Dowland does not mention him in *The First Booke of Songes* together with his other distinguished musical friends could have been due to the fact that, as yet, Caccini had not acquired any great reputation in England, and his name would probably have carried little weight”.

¹⁰ P. Poźniak, op. cit., s. 443.

Różnice w skali lutni renesansowej i współczesnej gitary

Transkrypcja dzieł Dowlanda na gitarę jest naturalna ze względu na podobieństwo stroju lutni renesansowej i współczesnej gitary. Po obniżeniu trzeciej struny gitary o półton uzyskujemy strukturę interwałową sześciochórowej lutni. Wiemy, że Dowland tworzył na instrumenty o różnej liczbie chórów. Jak pisze Nigel North, głównie była to lutnia siedmiochórowa¹¹, pozostały także tabulatury przeznaczone na instrumenty o sześciu i dziewięciu chórach. Problemów nastręcza więc transkrypcja utworów, których skala wykracza poza możliwości gitary. Stosuje się tu rozmaite rozwiązania: skordaturę, kapodaster założony na pięciu strunach, wreszcie coraz częściej spotykaną dziś gitarę z strunami burdnowymi lub po prostu z większą liczbą strun.

Aplikatura

Kompozycje Dowlanda zapisane są w tabulaturze francuskiej, która (jak każdy tego rodzaju zapis) naturalnie wskazuje też używane przez kompozytora palcowanie lewej dłoni. Zachowanie oryginalnej pozycji dźwięku na gryfie wskazanej przez tabulaturę jest, zdaniem Nigela Northa, ważnym elementem pozwalającym zbliżyć się do oryginalnego brzmienia utworu¹². Nie jest natomiast możliwe odtworzenie na gitarze historycznych palców prawej dłoni. Jak wiemy, lutniści opierali mały palec na płycie wierzchniej instrumentu, a podstawową kombinacją palców, używaną również (i może przede wszystkim) do wykonywania dyminucji, były palce p oraz i (w języku hiszpańskim taki sposób gry nosi nazwę *figueta*). Trudność zaadaptowania historycznych palców lutniowych na współczesnej gitarze wynika więc w dużej mierze z całkowicie innego podejścia gitarzystów do techniki krzyżowania palców. We współczesnej technice gry na gitarze podstawową kombinacją (podkreślam podstawową, bo jest ich wiele) dla gry melodycznej, czy wykonywania figuracji, jest naprzemienna gra palcami m oraz i. Oczywiście w wielu fragmentach kompozycji Dowlanda możemy wygodnie posługiwać się palcowaniem naprzemiennym kciuka oraz palca wskazującego. Pozwala to na zachowanie pewnej naturalnej ostrości i wyrazistości rysunku figuracji, w której dodatkowo wszystkie dźwięki *nobiles* będą naturalnie podkreślone poprzez wykonanie ich kciukiem jako najmaszywniejszym z palców. We wstępie do wydania kilku dzieł Dowlanda w transkrypcji na gitarę redaktor Johannes Monno omawia wspomniane wyżej różnice w palcowaniu prawej dłoni – lutniowym i gitarowym – oraz proponuje pewnego rodzaju kompromis: technikę mieszaną, opierającą się na połączeniu powyższych¹³.

¹¹ N. North, *Searching for Dowland*, „Early Music” 2013, t. 41, nr 2, s. 301.

¹² Ibidem, s. 305.

¹³ J. Dowland, *A Dream, Melancholy Galliard, Sir John Smith His Almaine, A Fancy for guitar*, red. J. Monno, Universal Edition, Wiedeń 2010, s. 6.



Przykład 1. Wstęp do wydania: John Dowland, *A. Dream...*, red. Johannes Monno, propozycje palcowania prawej dłoni

Czy próba repliki oryginalnego palcowania prawej dłoni byłaby dla właściwej interpretacji kluczowa? Czy byłaby w ogóle sensowna? Sądzę, że nie. Jestem przekonany, że wrażliwy gitarzysta, posługując się współczesną techniką gry i zupełnie inną aplikaturą, może stworzyć sugestywną interpretację: zbliżyć się do brzmienia lutni renesansowej poprzez barwę dźwięku i odwzorować naturalne napięcia dynamiczne w przebiegu drobnych wartości, wynikające ze wspomnianego sposobu palcowania nazywanego *figueta*. Wystarczy wspomnieć tu o tak podstawowych aspektach gry, jak rejestr, kąt uderzenia, podkreślanie dźwięków szlachetnych, czyli *nobiles*, etc. W tym miejscu warto poruszyć jeszcze jeden aspekt. Zachowane tabulatury lutniowe jasno wskazują, że nawet najdrobniejsze wartości w kompozycjach Dowlanda były wykonywane prawą dłonią. Wykonując dyminucje, nie używano legat technicznych. We współczesnych opracowaniach na gitarę redaktorzy często proponują użycie legat, jako bardzo naturalnych, nierzadko wspomagających wykonanie przebiegu w błyskotliwym tempie. Warto jednak rozważyć ich zastosowanie, mając na uwadze fakt, że wprowadzenie legat jest jednak jakąś ingerencją w mikrofrazowanie przebiegu oraz zaciera pewną klarowność, ostrość i czytelność rysunku dyminucji.

Ciekawy aspekt palcowania prawej dłoni stosowany, jak można sądzić, przez Dowlanda opisuje Nigel North we wspomnianym wcześniej artykule¹⁴. W preludium Dowlanda pochodzącym z *The Board Lute Book*¹⁵ (ponieważ jest to źródło bardzo bliskie – manuskrypt jego uczennicy – sądzimy, że jest wierne intencjom Dowlanda) zauważamy, jak kompozytor odchodzi od gry *figueta* i zastępuje ją kombinacją m-i we fragmentach figuracyjnych (*divisions*). W ten sposób, jak wskazuje autor artykułu, najprawdopodobniej stara się osiągnąć śpiewność i szczególnie rodzaj artykulacji legato¹⁶. Łatwo sobie wyobrazić, że kombinacja m-i pozwala na to lepiej aniżeli p-i choćby dlatego, że palce są zbliżone pod względem ciężaru i – co także ma znaczenie – poruszają się w tym samym kierunku. W ten sposób przebieg kantylenowy brzmi na pewno bardziej stopliwie, miękko

¹⁴ N. North, op. cit., s. 301.

¹⁵ M. Board, *The Board Lute Book*, [w:] *Reproductions of early music*, t. 4, red. R. Spencer, Boethius Press, Londyn 1976.

¹⁶ N. North, op. cit., s. 303.

i gładko (posługując się określeniami metaforycznymi, które wszak stanowią podstawę naszego opisywania muzyki).

Wiemy też, że Dowland odszedł od sposobu gry *thumb-in* (kciuk wewnątrz dłoni) i zaczął stosować układ *thumb-out* (kciuk na zewnątrz). Światło na tę kwestię rzuca źródło stosunkowo późne, albowiem pochodzący z 1740 roku sztam-buch Jana Stobeusza:

[...] kciuk powinien poruszać się na zewnątrz, a nie do wewnątrz, jak czynili to ludzie w przeszłości, a nągminnie Niderlandczycy i starzy Niemcy. Zostało to już sprawdzone, że znacznie lepiej jest poruszać kciukiem na zewnątrz – w ten sposób dźwięki brzmią czyściej, ostrzej i jaśniej w stosunku do tamtych całkiem matowych i stłumionych. Ci oto słynni lutniści używali kciuka na zewnątrz [...] Dowland – Anglik, który z początku używał kciuka do wewnątrz [...] ¹⁷.

Jak widać, sami lutniści poszukiwali różnych rozwiązań palcowych i – co za tym idzie – rozmaitych odmian barwy dźwięku. Te informacje dają nam niejako przyzwolenie, aby poszukiwać własnych rozwiązań w zakresie aplikatury, nie zaś usiłować kopiować palcowania, które i tak są dla nas w jakiś sposób niedostępne lub zupełnie nienaturalne.

Odczytanie zapisu w tabulaturze – kontrowersje

Lutniści swobodnie posługujący się zapisem w tabulaturze nie muszą zastanawiać się nad wyborem edycji. W obecnych czasach prawie wszystkie starodruki są dostępne, czy to za pomocą ambitnych wydań reprintowych, czy jako zdjęcia oryginalnych ksiąg lutniowych w cyfrowych zbiorach bibliotek na całym świecie. Co mają jednak począć gitarzyści znający zaledwie podstawy zapisu w tabulaturze, a już na pewno nieposługujący się nim biegle?

Istnieje wielka ilość wydań muzyki Dowlanda w opracowaniu na gitarę, by wymienić tylko te najbardziej znane: Karl Scheit dokonał opracowań Dowlanda dla Universal Edition¹⁸. W tym samym wydawnictwie ukazały się transkrypcje Johna Duarte¹⁹. W ramach *The New Karl Scheit Edition* cztery utwory opracował

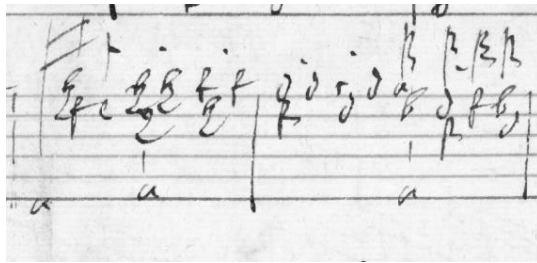
¹⁷ D.M. Arnold, *The Lute Music and Related Writings in the Stammbuch of Johann Stobaeus*, maszynopis rozprawy doktorskiej, University of North Texas, Denton 1982, s. 102–103: „Der daume soll auswertz nit einwertz, geschlagen werden, wie die Alten zu thun pflegen, u. gemeinlich die Niederländer und Alte Teutschen. Denn es probiret worden, das es weit besser den daumen auswertz zuschlagen, klinget reiner scherffer u. heller, dz ander klinget gar faull u. dümpffig. Ausswertz gebrauchen den daumen diese Berümbte Lautenisten [...] Dulandus Anglus, welcher doch anfänglich einwendig den daumen gebraucht”.

¹⁸ Zob. J. Dowland, *Melancholy Galliard and Allemande for guitar*, red. K. Scheit, Universal Edition, Wiedeń 1956.

¹⁹ Zob. idem, *Nine pieces, guitar solo*, red. J. Duarte, Universal Edition 2000.

wspomniany już Johannes Monno²⁰; dwadzieścia cztery utwory Dowlanda prze-transkrybował dla wydawnictwa Schott Martin Hegel²¹. Znane są także transkrypcje nieco starszych mistrzów, jak np. Siegfrieda Behrenda dla wydawnictwa Zimmermann²². Istnieją nawet transkrypcje, których dokonał znakomity gitarzysta hiszpański José Tomás²³. Wiele kompozycji Dowlanda opracował także polski gitarzysta – Bogdan Firla²⁴. Wydania dzieł wszystkich w wersji urtext podejmuje się obecnie Tilman Hoppstock we współpracy z Olafem van Gonnissenem. Na stronie wydawnictwa Prim – Musikerlag widnieje obecnie już 5 tomów serii²⁵.

W tym miejscu należy wspomnieć o swoistej „biblii” Dowlanda, która stała się punktem odniesienia dla wielu późniejszych wydań. Mam na myśli kolekcję wszystkich dzieł lutniowych tego kompozytora (zapisanych w tabulaturze oraz w notacji klawiszowej), której dokonali Diana Poulton i Basil Lam w 1974 roku²⁶. Ta ważna księga nie tylko prezentuje zebrane dzieła w sposób bardzo przejrzysty, pozwalający na natychmiastowe porównanie zapisu w tabulaturze z notacją w systemie dwóch pięciolinii, ale także dostarcza wielu istotnych informacji na temat zachowanych źródeł danego utworu. Czy Diane Poulton, której wielka praca stała się niewątpliwie źródłem kolejnych wydań, uniknęła błędów lub nadinterpretacji? Spójrzmy na dwa takty *A Fancy* P6 (litera P oznacza właśnie, ogólnie już przyjęty, katalog Poulton). Będziemy sugerować się wyznaczonymi kreskami taktowymi jako znakiem orientacyjnym, choć zostały one postawione błędnie.



Przykład 2. *The Mathew Holmes Lute Book* MS Nn.6.36 w zbiorach biblioteki Uniwersytetu w Cambridge. Błędnie wyznaczone t. 15–16. W rzeczywistości fragment ten obejmuje t. 14 od trzeciej miary do drugiej miary t. 16 (metrum 4/4)

²⁰ Zob. idem, *A Dream...*

²¹ Zob. idem, *Dowland for Guitar*, red. M. Hegel, Schott, Mainz 2017.

²² Zob. idem, *Das Beste aus dem Lautenwerk für Gitarre*, red. S. Behrend, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt 1978.

²³ Zob. J. Tomás, *The José Tomás Guitar Anthology*, red. P.J. Gómez, Edition Chanterelle przy Musikverlag Zimmermann, Mainz 2023.

²⁴ Zob. J. Dowland, *Utwory lutniowe – zeszyt I*, red. B. Firla, Edition Musart, Cieszyn 1997.

²⁵ Zob. idem, *Complete Lute Works vol. 1*, red. O. van Gonnissen, T. Hoppstock, Prim Musikverlag, Darmstadt 2018.

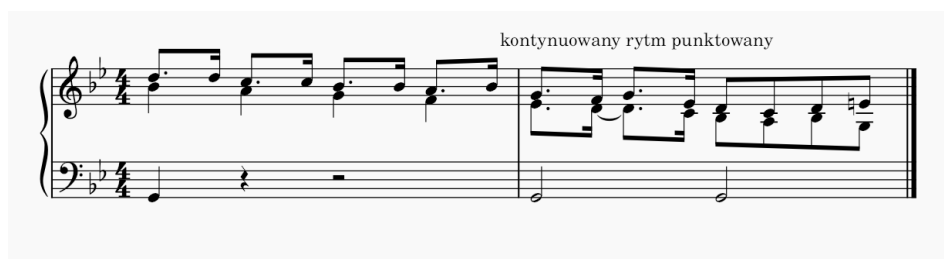
²⁶ Zob. idem, *The Collected Lute Music of John Dowland*, red. D. Poulton, B. Lam, Faber Music, Londyn 1974.

Wiemy, że kropki umieszczone nad systemem oznaczają w tym wypadku rytm punktowany: ósemka z kropką-szesnastka, nie zaś użycie palca wskazującego prawej dłoni. Widać, że autor manuskryptu celowo wprowadza zmianę rytmu na końcu drugiego taktu, ponieważ powraca do zapisu posługującego się systemem chorągiewek. Oczywiście jest, że gdyby chciał kontynuować rytm punktowany, pozostałby przy systemie kropek. Ta zmiana rytmiczna jest jeszcze precyzyjniej zanotowana w późniejszym źródle tej kompozycji, pochodzącym z *Hortus Musicalis Novus* Eliasa Mertela²⁷. Utwór zanotowano w taktach o połowę krótszych. Dodatkowo w jednym z nich znajduje się najprawdopodobniej błąd w zapisie rytmu (t. 20 zapisano w dwukrotnie krótszych wartościach). W konsekwencji mamy tu do czynienia z zupełnie inną numeracją taktów.



Przykład 3. Elias Mertel, *Hortus Musicalis Novus*, t. 27–29. Zmiana rytmu punktowanego na synkopowany

Poulton, mając świadomość odmienności²⁸, w komentarzu do wydania dzieł wszystkich Dowlanda nie wyjaśnia jednak swojej decyzji zmiany rytmu w tym miejscu. W jej wersji znajdziemy konsekwentny rytm punktowany:

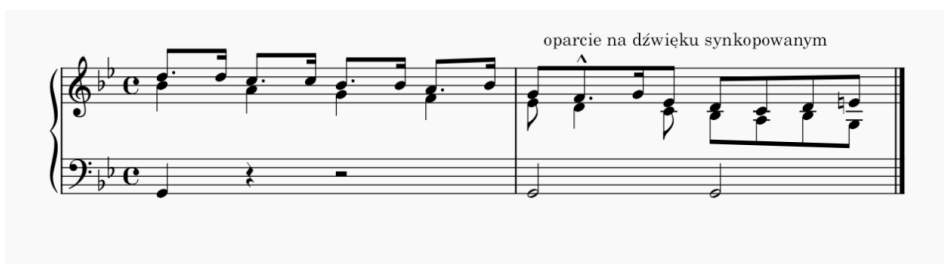


Przykład 4. John Dowland, *A Fancy P6*, t. 15–16, wersja Diane Poulton

Wiemy natomiast, że jedno ze źródeł wskazuje jasno (a dwa pozostałe bardzo prawdopodobnie) na rytm z charakterystyczną synkopą, która wprowadza istotny kontrast rytmiczny poprzez wrażenie oparcia na słabej części taktu:

²⁷ E. Mertel, *Hortus Musicalis Novus*, wyd. Antonium Bertramum, Strasburg 1615, s. 208–210.

²⁸ J. Dowland, *The Collected Lute Music...*, s. 313.



Przykład 5. John Dowland, *A Fancy* P6, t. 15–16, zapis rytmu, na który wskazują źródła

Co ciekawe, w wersji urtext Hoppstocka i Gonnissena znajdziemy kopię rozwiązania Poulton. Dlaczego tak bezkrytycznie powielili jej interpretację tego odcinka? Z kolei wielcy lutniści naszych czasów – Nigel North²⁹, Paul O'Dette³⁰, Jonas Nordberg³¹ – w tym miejscu wykonują rytm synkopowany.

Należy na koniec dodać, że odczytanie rytmu w manuskryptach *Mathew Holmes Lute Books* stanowi czasem nie lada wyzwanie. Niektóre chorągiewki są narysowane bardzo nieprecyzyjnie, część z nich jest wybrakowana tak, że nie do końca wiadomo, czy chodzi o ósemkę, czy szesnastkę, strony zaś są w wielu miejscach poplamione i rozmazane, w wielu przypadkach kreski taktowe umiejscowiono błędnie.

Frazowanie

W przypadku wielu utworów Dowlanda, tych napisanych na lutnię solo, problematyka frazowania leży w gestii wykonawcy, który musi posługiwać się swoją intuicją, wiedzą i wrażliwością. W przypadku słynnej *Lachrimae Pavan* mamy możliwość odniesienia się do wersji wokально-instrumentalnej tego utworu, mianowicie do pieśni *Flow, my tears* pochodzącej z *The Second Book of Songs* (1600)³².

Spójrzmy na poniższy przykład pochodzący z *Lachrimae Pavan*, zapisany już w transkrypcji na gitarę w naturalnej tonacji e-moll. Intuicja być może skłaniałaby nas do traktowania zaznaczonych ósemki i ćwierćnuty jako pary, w której ósemka nabiera cech pewnego rodzaju przedtaktu do długiej wartości. Tę parę dźwięków oznaczam na przykładzie łukiem oraz umownym słowem gest.

²⁹ Por. nagranie: Nigel North, *John Dowland Lute Music I – Fancies, Dreams and Spirits*, Naxos, [b.m.w.] 2006.

³⁰ Por. nagranie: Paul O'Dette, *John Dowland – Complete Lute Works vol.4*, Harmonia Mundi, [b.m.w.] 1997.

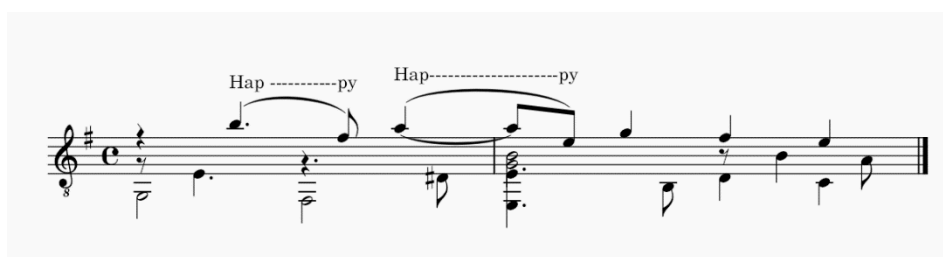
³¹ Por. nagranie: Jonas Nordberg, *Lessons – Lute Music by John Dowland*, BIS, [b.m.w.] 2022.

³² Zob. J. Dowland, *The Second Book of Songs*, wyd. George Eastland, Londyn 1600.



Przykład 6. John Dowland, *Lachrimae Pavan* P15, t. 37–38

W wersji wokalne zauważymy jednak, że para dźwięków znajduje się w istocie gdzie indziej, wyznaczana przez słowo *Happy* powtarzające się dwukrotnie w tym miejscu.



Przykład 7. John Dowland, *Lachrimae Pavan* P15, t.37–38 z naniesionymi słowami warstwy poetyckiej pieśni *Flow, me tears*

Prowadzenie głosów

Tabulatura stanowi rodzaj zapisu, w którym niemożliwe jest oddanie precyzyjnej długości dźwięków we wszystkich głosach. Chorągiewki czy belkowanie, które widzimy zapisane nad systemem, dotyczą zawsze tylko najdrobniejszych wartości, stąd nie do końca wiemy, jak długo należy zatrzymać pozostałe dźwięki, np. znajdujące się w innym, mniej ruchliwym głosie. W odcinkach o kunsztownej budowie polifonicznej intuicyjnie staramy się prowadzić wszystkie głosy „wokalnie”, tj. wykonując każdy dźwięk aż do pojawienia się kolejnego w tym samym głosie. Co jednak należy zrobić, jeśli mamy do czynienia z odcinkiem o bardziej „instrumentalnym” charakterze, tzn. opartym na jakiejś wygodnej, naturalnej dla instrumentu figurze? W poniższych przykładach, zapisanych w transkrypcji na gitarę, widzimy dwa podejścia do prowadzenia głosów we wspomnianej już *Fantazji* P6. W pierwszym z przykładów (za Diane Poulton) połączono wszystkie dźwięki tak, że mamy wrażenie jakby wokalne polifonii (co na pewno nie byłoby niezgodne z duchem epoki, w której muzyka ta powstawała). Każdy dźwięk trwa tak długo, aż pojawi się kolejny:



Przykład 8. John Dowland, *A Fancy* P6, t. 39, polifonia „wokalna”

Drugi przykład ilustruje możliwość odczytania tego fragmentu w sposób znacznie bardziej „instrumentalny”, czyli wynikający z układów palcowych lewej dłoni i naturalnej skłonności do podnoszenia palców parami. Dominuje tu sposób myślenia bardziej wertykalny niż linearny.

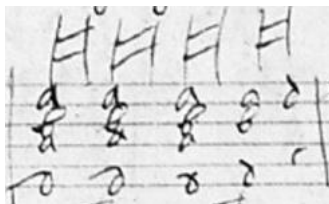


Przykład 9. John Dowland, *Lachrimae Pavan*, t. 39, przykład odczytania tabulatury w sposób wynikający z naturalnych układów palcowych

Jestem przekonany, że wybór któregoś z tych dwóch rozwiązań znacząco wpływa na rolę, jaką przeznaczymy wyższemu głosowi. W przykładzie pierwszym będzie on naturalnie dominował, w drugim – stanie się wyłącznie dopełnieniem istotniejszego głosu niższego. W niektórych utworach Dowlanda prowadzenie głosów w sposób wokalny, tak aby każdy głos legowany został zatrzymany, a jednocześnie żeby nie nakładały się na siebie przypadkowo pozostałe dźwięki, stanowi nie lada wyzwanie opierające się na skomplikowanej łamigłówce zatrzymywania, podnoszenia i podkładania palców. Obserwując lekcje mistrzowskie największych autorytetów w naszym środowisku (mam tu na myśli oczywiście środowisko gitarzystów), wiemy, że wymaga się dziś absolutnej konsekwencji w prowadzeniu głosów i tłumieniu. Czy lutniści w XVI wieku zaprzęтали sobie tym głowę? Wydaje się, że znamy odpowiedź: o tłumieniu nie pisano, najprawdopodobniej więc nie tłumiono, a na pewno nie w sposób tak wyrafinowany, jak czynimy to dzisiaj. Z drugiej jednak strony, jedno z zachowanych źródeł kompozycji *My Lady Hunsdons Puffe* (*Folger Dowland Manuscript*)³³ wskazuje na wykonanie akordów w rytmie ósemkowym oddzielanych pauzami (pamiętajmy, że belkowanie nie odpowiada naszej dzisiejszej notacji – zapis rytmu poniżej obejmuje grupę ośmiu ósemek). Można by to przecież zapisać jako akordy w rytmie

³³ Zob. *Folger's Dowland Lute Book* w zbiorach *Folger Shakespeare Library* pod sygnaturą Ms.V.b.280 (f.22v).

ćwierćnut. A może jednak Dowland tłumił i chętnie stosował oddzielną artykulację, która wydobywała właściwy charakter pisanych przez niego tańców?

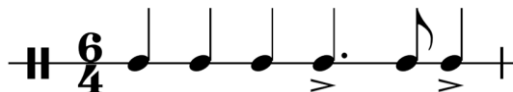


Przykład 10. John Dowland, *My Lady Hunsdons Puffe*, t. 14 (wyznaczony błędnie). Zapis oryginalny wskazuje na tłumienie akordów

Jak realizowano polifonię? Czy w sposób kunsztowny i wokalny nawet w odcinkach, gdzie zatrzymywanie głosów wymaga szeregu skomplikowanych zabiegów palcowych? Te pytania pozostają bez odpowiedzi.

Interpretacja rytmiki tanecznej, swoboda wykonania

Spójrzmy teraz na *Fantazję P4 Farewell*, w literaturze lutniowej dzieło zupełnie wyjątkowe. Reprezentuje ono znany w tamtym czasie gatunek fantazji *In Nomine* – czyli opartej na *cantus firmus* chorałowym, zaczerpniętym z antyfony *Gloria tibi Trinitas*. Tego rodzaju fantazje były komponowane przede wszystkim na jednorodne zespoły wioł czy instrumenty klawiszowe. Fantazja na lutnię solo stanowi absolutny wyjątek. Chorałowa fraza i prosta, regularna rytmika decydują o nastroju jakby religijnego skupienia, jaki cechuje całą, okazałą pierwszą część tego utworu utrzymaną w metrum *alla breve*. W takcie 40 następuje jednak całkowita zmiana charakteru, pojawia się metrum trójdzielne. Takie zestawienie obok siebie metrum parzystego i nieparzystego jest zresztą bardzo charakterystyczne dla fantazji Dowlanda, ale także wirginalistów angielskich i hiszpańskich vihuelistów. Żywy odcinek w metrum trójdzielnym, często o błyskotliwym, tanecznym charakterze, był po prostu jednym z uroków fantazji w owym czasie. Spójrzmy na takt 52 (pierwszą i drugą miarę) i porównajmy go z charakterystycznym rytmem galiardy.



Przykład 11. Charakterystyczny rytm galiardy



Przykład 12. John Dowland, *Fantazja Farewell „In Nomine”* P4, t. 52

Jak widać, jest to ten sam rytm, tylko przedstawiony za pomocą innych wartości. Kiedy odnajdziemy już taniec w finałowej części tej fantazji, możemy pozwolić sobie na rozmach w jej interpretacji. Rytm punktowany, wykonany z oparciem na dłuższej wartości (w tym wypadku jest to ósemka z kropką) i nieco „wyostrzony”, pozwala na oddanie podskoku tak charakterystycznego dla galiardy. Skrócona artykulacja, czy też podkreślanie słabych części taktu tam, gdzie ewidentnie pojawia się hemiola, jeszcze lepiej oddadzą charakter tańca.

Fantazje Dowlanda stanowią genialne połączenie kunsztownej polifonii i instrumentalnej naturalności, efektowności i wirtuozerii. Jak wiemy, w renesansie obok dzieł ściśle kontrapunktycznych, pisanych w „uczonym” stylu Josquina, istniał typ fantazji swobodnej, preludiowej, fantazyjnej właśnie, stworzonej przy instrumencie i wynikającej z jego natury. Ten drugi typ reprezentują np. niektóre fantazje Luisa de Milána. Dowland łączy genialnie oba te rodzaje.

Jednym z zadań wykonawcy jest odnalezienie fragmentów o charakterze jakby rozpisanej improwizacji, które wymagają swobodnego modelowania czasu muzycznego. Zwróćmy uwagę na odcinek rozciągający się od taktu 23 do 25 *Fantazji* P6. Natura tej potocznej progresji implikuje wykonanie jej w sposób improwizacyjny, swobodny, toccatowy.



Przykład 13. John Dowland, *A Fancy* P.6, t. 24–25

Zdobnictwo

W *Varietie of Lute Lessons* Roberta Dowlanda, syna kompozytora, czytamy:

Powinieneś posiadać pewne zasady dotyczące słodkich ozdobników i tryłów, jeśli dałoby się je tu wyrazić tak, jak na lutni. Lecz jako że nie mogą być one przekazane za pomocą mowy czy pisma, najlepiej będzie, jeśli będziesz naśladował jakiegoś wprawnego muzyka lub sam dojdiesz do nich poprzez praktykę. Pamiętaj tylko, by nie dodawać zbyt wielu tryłów, bo możesz przez to zniweczyć doskonałość dźwięków. Krótko mówiąc: jeśli lubisz

ostre, gryzące dźwięki — jak niektórzy je nazywają — które wszak mogą posłużyć bardzo dobrze, to jednak nie stosuj ich podczas szybkich przebiegów, i w ogóle używaj ich tylko wtedy, gdy uznasz, że są odpowiednie³⁴.

Chyba nie ma wątpliwości, że dodawano drobne upiększenia (*graces*), i że warto to czynić dzisiaj, posługując się zarówno zachowanymi oznaczeniami, jak i własną intuicją i smakiem. Mniej oczywiste jest jednak odczytanie symboli i trzeba tu postępować ostrożnie, kierując się w dużej mierze kontekstem i sensem muzycznym. W *The Schoole of Musicke* Thomasa Robinsona (1603) odnajdziemy opis trzech ozdobników:

Relish — ozdobnik, upiększenie. Nie jest dokładnie wyjaśnione jego wykonanie, ale wydaje się, że chodzi o appoggiaturę wykonywaną od góry lub tryl.

A Fall — spadek. Appoggiatura wykonywana od dołu (w relacji sekundy wielkiej lub małej w zależności od tonacji).

A Fall with a Relish — być może kombinacja dolnej appoggiatury i trylu lub obiegnik³⁵.

Odnosnie do *relish* pojawia się ciekawa wzmianka, iż nie tylko ozdabia dźwięk, ale także go „wypełnia” (wspomaga kontynuację brzmienia)³⁶. Nie wdając się w szczegółowy opis symboli i ich możliwych interpretacji, powiedzmy tylko, że dwa znaki, głównie widywane w tabulaturach angielskich, obejmują krzyżyk (#), określany jako *relish* lub *shake*, oraz plus (+), często nazywany *fall*. Wszelkie kontrowersje i niepewności zostały opisane w artykule Diane Poulton *Graces of play in renaissance lute music*, do którego odnoszę zainteresowanych³⁷. Na koniec należy dodać, że i w zakresie ozdobników istniało wyrafinowanie: Thomas Mace (źródło wprawdzie znacznie późniejsze) opisuje tryl mocny i delikatny. Mocny to taki, w którym palec lewej dłoni przepycha strunę na boki, wydobywając mocne, zdecydowane dźwięki. Delikatny tryl to taki, w którym palec jedynie unosi się i opada.

Tryl można wykonywać na dwa sposoby: albo mocno, albo delikatnie... Tryl mocny (zwany też trylem szarpiącym) wykonuje się następująco: jeśli wykonujesz tryl na pustej

³⁴ R. Dowland, *Varietie of Lute Lessons*, wyd. Thomas Adams, Londyn 1610, s. 12: „You should have some rules for the sweet relishes and shakes if they could be expressed here, as they are on the Lute: but seeing they cannot by speech or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player, or get them by thine owne practise, onely take heed, least in making too many shakes thou hinder the perfection of the Notes. In somme, if you affect biting sounds, as some men call them, which may very well be used, yet use them not in your running, and use them not at all but when you judge them decent”. (Jest to w istocie tłumaczenie na język angielski fragmentów traktatu *Thesaurus Harmonicus* J.B. Besarda dokonane przez Roberta lub Johna Dowlanda).

³⁵ T. Robinson, *The Schoole of Musicke*, wstęp oprac. S. Peuker. Źródło: <https://susanne-peuker.de/verzierungen/england/2.3%20Thomas%20Robinson.pdf> [stan z 9.07.2025].

³⁶ D. Poulton, *Graces of play in renaissance lute music*, „Early Music” 1975, t. 3, nr 2, s. 113.

³⁷ Ibidem.

strunie, musisz najpierw uderzyć ją palcem prawej ręki, a następnie być gotowym, by palcem wskazującym lewej ręki przepychać ją jego końcówką (blisko paznokcia); i tak, przez częste i szybkie przepychanie jej w ten sposób, albo – mówiąc prościej – szarpiąc ją w sposób płynny, zwinny i energiczny, wykonasz tryl poprawnie. Tryl delikatny wykonuje się pod każdym względem tak samo, jak poprzedni, z wyjątkiem tego szarpania; polega jedynie na mocnym uderzaniu struny i szybkim ruchu palca³⁸.

Taki sam podział wprowadza cytowany Robinson, który mówi o trylu mocnym, wykonywanym głośno, i trylu łagodnym ilustrującym namiętne osłabienie³⁹.

W procesie odczytania dzieł Dowlanda i ich interpretacji powstaje więc wiele pytań. Kilka z nich postawiono w niniejszym artykule, którego celem jest zwrócenie uwagi na potrzebę dogłębniejszego spojrzenia na tekst muzyczny przed przystąpieniem do pracy. Mam tu na myśli zarówno studiowanie źródeł i porównanie ich z opracowaniem na gitarę klasyczną, jak również świadomość praktyki wykonawczej muzyki XVI wieku, historycznych palcowań i wielu innych.

Bibliografia

Źródła

- Board Margaret, *The Board Lute Book*, [w:] *Reproductions of early music*, t. 4, red. R. Spencer, Boethius Press, Londyn 1976. Źródło: <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/2218157>.
- Dowland John, *A Dream, Melancholy Galliard, Sir John Smith His Almaine, A Fancy for guitar*, red. J. Monno, Universal Edition, Wiedeń 2010. Źródło: <https://www.universaledition.com/en/A-Dream-Melancholy-Galliard-Sir-John-Smith-His-Almaine-A-Fancy/P0060415>.
- Dowland John, *Complete Lute Works vol. 1*, red. O. van Gonnissen, T. Hoppstock, Prim Musikverlag, Darmstadt 2018. Źródło: <https://www.prim-verlag.de/dowland-gesamtwerk>.
- Dowland John, *Das Beste aus dem Lautenwerk für Gitarre*, red. S. Behrend, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt 1978. Źródło: <https://www.schott-music.com/de/das-beste-aus-dem-lautenwerk-no351530.html>.

³⁸ T. Mace, *Musick's Monument*, wydrukowali dla autora: T. Ratcliffe, N. Thompson, Londyn 1676: „The Shake, is 2 ways to be performed, either Hard, or Soft ... The Hard (or Tearing shake) is thus done, viz. If you Shake any String Open, you must first strike it with some Right Hand Finger, and then be ready with the Fore-finger, of the Left hand to pick it up, with the very Tip (near the Nail) of your Finger; and so, by often, and quick picking it up in that manner, or (more plainly) Scratching It, in a Smooth, Nimble, and Strong Agitation, you will have performed It. The Soft-Shake, is done, in all respects, like the former, except the Tearing, and Scratching; and only by Beating the String Strongly, and with Quick Motion”.

³⁹ T. Robinson, op. cit., s. 1.

- Dowland John, *Dowland for Guitar*, red. M. Hegel, Schott, Mainz 2017. Źródło: <https://www.schott-music.com/en/dowland-for-guitar-noc347678.html>.
- Dowland John, *Melancholy Galliard and Allemande for guitar*, red. K. Scheit, Universal Edition, Wiedeń 1956. Źródło: <https://www.universaledition.com/en/Melancholy-Galliard-and-Allemande/P0078875>.
- Dowland John, *Nine pieces, guitar solo*, red. J. Duarte, Universal Edition 2000. Źródło: <https://www.universaledition.com/en/9-Pieces/P0042245>.
- Dowland John, *The Collected Lute Music of John Dowland*, red. D. Poulton, B. Lam, Faber Music, Londyn 1974. Źródło: <https://www.fabermusic.com/shop/collected-lute-music-p859>.
- Dowland John autor* [w:] José Tomás, *The José Tomás Guitar Anthology*, red. P.J. Gómez, Edition Chanterelle przy Musikverlag Zimmermann, Mainz 2023. Źródło: <https://www.schott-music.com/en/the-jose-tomas-guitar-anthology-noc444862.html>.
- Dowland John, *The Second Book of Songes*, wyd. George Eastland, Londyn 1600. Źródło: <https://archive.org/details/secondbookeofson00dowl>
- Dowland John, *Utwory lutniowe – zeszyt I*, red. B. Firla, Edition Musart, Cieszyn 1997. Źródło: <https://modran.pl/nuty-na-gitare/john-dowland-utwory-lutniowe-z-1>.
- Dowland Robert, *Varietie of Lute Lessons*, wyd. Thomas Adams, Londyn 1610. Źródło: https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_varietie-of-lute-lessons_dowland-robert_1610.
- Folger's Dowland Lute Book* w zbiorach *Folger Shakespeare Library*, pod sygnaturą Ms.V.b.280. Źródło: <https://www.folger.edu/blogs/collation/music-manuscripts/v-b-280-22v/>.

Opracowania

- Arnold Donna May, *The Lute Music and Related Writings in the Stammbuch of Johann Stobaeus*, maszynopis rozprawy doktorskiej, University of North Texas, 1982. Źródło: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc330665/>.
- Babb Lawrence, *The Elizabethan Malady: A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, Michigan State College Press, East Lansing 1952. Źródło: https://openlibrary.org/books/OL14123988M/The_Elizabetan_malady.
- Bright Timothy, *A Treatise of Melancholy*, wyd. John Windet, Londyn 1586. Źródło: https://archive.org/details/BIUSante_74473.
- Burton Robert, *Anatomy of Melancholy*, wyd. Henry Cripps, Oxford 1621. Źródło: <https://archive.org/details/anatomymelancho06burtgoog>.

- Caccini Giulio, *Le nuove musiche*, wyd. Giorgio Marescotti, Firenze 1602. Źródło: [https://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_\(Caccini,_Giulio\)](https://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio)).
- Gruszka Alina, *Gitarowa sztuka wykonawcza*, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2011. Źródło: <https://www.swiatksiazki.pl/gitarowa-sztuka-wykonawcza-7284710-ksiazka.html>.
- Mace Thomas, *Musick's Monument*, wydrukowali dla autora: T. Ratcliffe, N. Thompson, Londyn 1676. Źródło: [https://imslp.org/wiki/Musick%27s_Monument_\(Mace,_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/Musick%27s_Monument_(Mace,_Thomas)).
- Mertel Elias, *Hortus Musicalis Novus*, wyd. Antonium Bertramum, Strasburg 1615. Źródło: [https://imslp.org/wiki/Hortus_musicalis_novus_\(Mertel,_Elias\)](https://imslp.org/wiki/Hortus_musicalis_novus_(Mertel,_Elias)).
- Nahajowski Marek, *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2005. Źródło: <https://f35.amuz.lodz.pl/index.php/pl/home/wydawnictwo/oferta-publicacje/ksiazki-archiwalne/763-syndrom-melancholii-w-piesniach-johna-dowlanda>.
- Poulton Diana, *John Dowland*, wyd. 2, University of California Press, Berkeley 1982. Źródło: https://archive.org/details/bub_gb_gM4ikvRR4Z0C/page/364/mode/2up.

Artykuły, hasła

- North Nigel, *Searching for Dowland*, „Early Music” 2013, t. 41, nr 2, s. 301–305. Źródło: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/41/2/301/544930>.
- Poulton Diana, *Graces of play in renaissance lute music*, „Early Music” 1975, t. 3, nr 2, s. 107–114. Źródło: <https://academic.oup.com/em/article-abstract/3/2/107/333274>.
- Poźniak Piotr, hasło *John Dowland*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 2, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1984. Źródło: <https://archive.org/details/encyklopediamuzy0000unse/page/n1/mode/2up>.

Netografia

- Robinson Thomas, *The Schoole of Musicke*, wstęp oprac. Susanne Peuker. Źródło: <https://susanne-peuker.de/verzierungen/england/2.3%20Thomas%20Robinson.pdf> [stan z 9.07.2025].

Nagrania

- Nordberg Jonas, *Lessons – Lute Music by John Dowland*, BIS, [b.m.w.] 2022. Źródło: <https://www.prestomusic.com/classical/products/9327348--lessons>.
- North Nigel, *John Dowland Lute Music I – Fancies, Dreams and Spirits*, Naxos, [b.m.w.] 2006. Źródło: <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.557586>.

O'Dette Paul, *John Dowland – Complete Lute Works vol.4*, Harmonia Mundi, [b.m.w.] 1997. Źródło: <https://www.harmoniamundi.com/en/albums/complete-lute-works-vol-4/>.

The Lute Music of John Dowland in the Light of Guitar Transcription and Performance Practice

Abstract

The lute music of John Dowland constitutes a significant part of the Renaissance repertoire performed by contemporary guitarists. This article examines selected aspects of Dowland's compositional technique as a contextual framework for analytical and interpretative considerations. The study focuses on key issues related to the transcription and performance of Dowland's lute works, including differences in instrumental range, fingering, voice leading, phrasing, and ornamentation. Particular attention is given to the interpretation of lute tablature notation, with emphasis on its limitations. The article discusses interpretative divergences and controversies concerning rhythmic realization and the performance of polyphony resulting from the inherent ambiguities of the tablature system.

Keywords: John Dowland, Renaissance lute, classical guitar, transcription, interpretation, historical performance practice.