

Michał HOTTMAR

Žilinská univerzita v Žiline (Słowacja)

Historia lutni oraz zabytki muzyki lutniowej na Słowacji w XVI i na początku XVII wieku

Problematyka muzyki lutniowej rozwijającej się na Słowacji w XVI i XVII wieku była sporadycznie podejmowana w badaniach słowackich muzykologów. Dlatego też z przyjemnością podjąłem tę tematykę i prezentuję wyniki moich badań¹. Pojawienie się lutni w chrześcijańskiej Europie miało swój początek w Hiszpanii. Na Półwysp Iberyjski lutnia została sprowadzona przez Maurów w czasie ich inwazji i okupacji (711–1492). Największą popularność zdobyła podczas wypraw krzyżackich. Na początku był to instrument typu mandolinowego², bardzo lubiany i często używany. Pierwsze egzemplarze lutni nie miały jednolitego sposobu ostrunienia. Na początku XIV wieku zaczął się stabilizować mniejszy typ lutni, z owalnym korpusem i czterema strunami. Grało się na niej, podobnie jak na dawniejszym instrumencie – arabskim *barbacie*, plektronem lub ptasim piórem. W połowie XIV wieku w lutni zaczęto stosować podwójne ostrunienie. Przyczyniło się to do wzmocnienia siły brzmienia instrumentu³. Chóry lutni strojone były w następujących interwałach: kwarta – tercja wielka – kwarta (*c/c – f/f – a/a – d¹*). Michael Praetorius w traktacie teoretycznym *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel, 1619)⁴ pisze, że około roku 1400 dodano następny chór melodyczny strojony kwartę wyżej (*C/c – f/f – a/a – d¹/d¹ – g¹*)⁵. Z in-

¹ Temat został opracowany dzięki dotacji Vega 1/0599/12 – Muzyka polifoniczna w Słowacji i jej drogi rozprzestrzeniania w 16. i 17. wieku.

² W atlasie muzycznym przeczytamy, że *mandora* lub *mandola* albo *kwinterna*, poprzedniczka mandoliny, jest instrumentem pochodzenia arabskiego, który został sprowadzony do Europy w średniowieczu przez Maurów. Zob. U. Michels, *Encyklopedický atlas hudby*, Praha 2000, s. 42.

³ Podwójne ostrunienie instrumentu nazwano chórem dla oznaczenia zdwojenia.

⁴ M. Praetorius, *Syntagma Musicum II. De Organographia*, (Wolfenbüttel, 1619), [reprint], red. D. Crookes, Oxford, Oxford 1986, s. 56.

⁵ M. Morrow, M. Graubart, *Lutes and Theorboes: Their Use as Continuo Instruments, described by Praetorius in his Syntagma Musicum (1619)*, „The Lute Society Journal” 1960, nr 11, s. 26;

strumentów tych żaden nie zachował się⁶. W XV wieku zwrócono uwagę na konstrukcję lutni. W rękopisie Henriho Arnauda z Zwolle⁷, z około 1440 roku, na folii nr 132, znajduje się precyzyjny rysunek lutni z dokładnym opisem instrumentu⁸, który niestety nie przedstawia żadnych informacji o jego rozmiarach, ani nie zawiera detali dotyczących strun. W drugiej poł. XV wieku obserwujemy trzy bardzo interesujące tendencje:

1. Granie plektronem zamiennie z graniem palcami;
2. Początki zapisu tabulatorowego;
3. Następuje duży rozwój techniki, co miało swoje odzwierciedlenie w dalszym rozwoju konstrukcji lutni.

W końcu XVI wieku dodano szósty chór basowy ($G - c - f - a - d' - g'$). Strojony był w odległości dwóch oktaw od najwyższego chóru melodycznego, w interwałach kwarty oraz tercji wielkiej, między trzecim a czwartym chórem. Od 1600 roku cechą wspólną dla wszystkich lutni było dodanie jednego lub więcej chórów poza podstrunnicą, której używano sporadycznie. Około 1610 roku były znane dziesięciochórowe lutnie. Zmiany te okazały się wystarczające, aby nie była konieczna częsta *scordatura* (przestrajanie) chórów basowych, tak jak to było w lutni sześciochórowej. W lutni ośmiochórowej, sześć chórów strojonych jest w g^9 , a dwa niższe – na dźwięki F i D . Od 1630 roku spotykamy lutnie jedenaście- i więcej chórowe. Zaczęto wytwarzać instrumenty z szerszymi gryfami, w których chórów niższych można było używać w ten sam sposób jak w pierwotnych lutniach sześciochórowych. W 1580 roku pojawiają się pierwsze tabu-

zob. także M. Praetorius, *Syntagma Musicum II...*, s. 56; pierwszy chór jest indywidualny, od drugiego do piątego były strojone unisono, a od piątego do dziewiątego (w baroku aż po trzynasty) były strojone w oktawach. Oto uproszczony zapis $G - c - f - a - d' - g'$.

⁶ D. Poulton, V.D. Edwards, [hasło] *Lute, History*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music*, źródło: <http://www.grovemusic.com> [data dostępu: 14.05.2009]; zob. także, J. Čepelák, *Loutnař*, 2008, źródło: <http://lute.cepelak.cz/historie.html>, s. 1.

⁷ J. Koster, [hasło] *Arnaut de Zwolle, Henri*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music*, źródło: <http://www.grovemusic.com> [data dostępu: 14.05.2009].

⁸ I. Harwood, *A fifteenth – century lute design*, „The Lute Society Journal” 1960, nr 11, s. 7; zob. także D.A. Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, s. 1, „The Lute Society of America” 2002, s. 61.

⁹ Jak pisze Julia Craig MC Feely, zachowały się lutnie w różnych wielkościach. Niektóre dawne publikacje duetów lutniowych były pomyślane jako tzw. konsorty, w odróżnieniu od lutni z strojem identycznym (konsorty, czyli zespoły złożone z instrumentów głównie viol o różnej wielkości – przyp. tłum.). Taki zbiór lutni tworzyły: lutnia dyscantowa z Chanterelle: strojona na d'' z menzurą w przybliżeniu 44 cm, lutnia altowa strojona na a' , z menzurą w przybliżeniu 58–60 cm, lutnia tenorowa strojona na g' , z menzurą w przybliżeniu 66–68 i lutnia basową strojona na d' , z menzurą 80 cm i więcej. W Anglii najpopularniejszym instrumentem była odmiana altowa lutni, na której wykonywano muzykę wraz z towarzyszeniem innych instrumentów. Można to stwierdzić na podstawie notacji przedstawiającej basowy szósty chór lutni strojony na dźwięk G . Strój G nazywany też starym strojem lub *viel ton*. Te stroje były charakterystyczne dla lutni renesansowej z dźwiękami $G - C - f - a - d' - g'$, spotykamy się również ze strojeniem in A w instrumentach z mniejszymi menzurami $A - d - g - b - e' - a'$.

latury drukowane dla instrumentów ośmiochórowych, a od 1600 roku dla instrumentów dziewięciochórowych. Wiek XVI i początek XVII to złoty okres muzyki lutniowej. Około 1600 roku ma miejsce szczyt rozwoju, po którym lutni nie używano już tak często jako instrumentu solowego. Nieduże różnice w strojeniu lutni obserwujemy we Francji, Anglii oraz we Włoszech. Strojenie chórów w *G* lub *A* było popularne później i funkcjonowało jako strój staroangielski, natomiast we Francji jako *vieil accord* lub dźwięk *vieux*¹⁰. Znamienne dla XVII wieku są dwa fakty:

- wzrost ilości chórów z dodanymi chórami basowymi,
- upowszechnienie nowych sposobów strojenia.

Tabulatury lutniowe

Tabulatury lutniowe¹¹ przedstawiają bardzo specyficzną i osobliwą notację, która nie reprezentuje ani dźwięków, ani współbrzmień, lecz chwytów na instrumencie, czyli położenie palców na gryfie. W XVI-wiecznych zbiorach utworów lutniowych badamy trzy różne jakości tabulatur, czyli trzy odrębne systemy notacyjne muzyki lutniowej, tj. tabulaturę włoską, która upowszechniła się z modyfikacjami również w Hiszpanii oraz tabulaturę niemiecką i francuską. Do końca XVIII wieku przetrwała tylko jedna – tabulatura francuska, która stała się najpopularniejszą notacją muzyki lutniowej. Różnice jakości tabulatur lutniowych dotyczą jedynie sposobu oznaczenia miejsca zapisu¹². Tabulatury lutniowe nie przekazują dokładnego przebiegu rytmicznego. Zapis metrum znajduje się nad każdym chwytym albo w przypadku takiego samego metrum dla kolejnych chwytów występujących bezpośrednio po sobie – tylko nad pierwszym z nich. Rytm notowany jest powyżej linii za pomocą następujących symboli ♪ – semi-brevis; ♫ – minima; ♬ – semiminima; ♧ – fusa; ♨ – semifusa.

Tabulatury lutniowe drukowane

Kultura muzyczna rozwijająca się w XVI i XVII wieku na terytorium dzisiejszej Słowacji wyraźnie była uzależniona od rozwoju ekonomii i handlu. Miasta utrzymywały kontakty gospodarcze i kulturalne z europejskimi centrami, takimi jak: Praga, Wiedeń, Wittenberga, Kraków, Paryż, Padwa, Rzym i inne. Wraz z rozwojem handlu rozwinęła się również wymiana muzyczna z innymi

¹⁰ L. Sayce, [hasło] *Lute. Tuning*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music*, [data dostępu: 18.05.2009].

¹¹ T. Dart, J. Morehen, R. Rastal, [hasło] *Tablature*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music*, źródło: <http://www.grovemusic.com> [data dostępu: 22.05.2009].

¹² R. Rybarič, *Vývoj európskeho notopisu*, OPUS, Bratislava 1981, s. 159–161.

państwami. Najwyraźniej tendencje te przejawiały się w trzech miejscach: na zachodzie – w Bratysławie i w Trnawie, w środkowej części Słowacji – w Bańskiej Bystrzycy, Bańskiej Szczawnicy i w Kremnicy oraz na wschodzie w regionach Spisz i Bardejów. Największy rozwój kultury muzycznej miał miejsce we wschodniej Słowacji oraz w Bratysławie. Fakt ten dokumentuje lewocki¹³ i bardejowski¹⁴ zbiór zabytków z XVI i XVII wieku.

Oba zbiory łącznie zawierają 87 druków i 78 manuskryptów należących do muzykaliów¹⁵. Ich częścią są muzyczne druki zawierające repertuar na lutnię. Między nimi znajdujemy trzy drukowane lutniowe księgi tabulaturowe. Dwa z tych zabytków, *Tabulatura continens insignes et selectissimae* (Frankfurt an der Oder 1573) i *Thesaurus harmonicus* (Köln, 1603), zachowały się do dziś. O trzeciej drukowanej księdze *Luculentum theatrum musicum* (Lovain, 1568), wiemy tylko z literatury¹⁶. Źródłem wiedzy o zabytkach muzycznych dzisiejszej środkowej Słowacji jest literacka spuścizna Johanna Dernschwama, członka Thurzovsko-Fuggerowskiej spółki kopalnianej w Bańskiej Bystrzycy¹⁷, właściciela biblioteki. Według jego katalogu z 1552 roku i uzupełnionego w 1575 roku, kiedy zbiory odkupiła wiedeńska biblioteka dworska, znajdowało się w tam ponad 2000 tytułów prac muzycznych i muzyczno-teoretycznych z XVI wieku oraz druki proveniencji niemieckiej ze świecką muzyką wokalną i instrumental-

¹³ *Levoča* (Lewocza) – miasto powiatowe we wschodniej Słowacji, w kraju preszowskim, w historycznym regionie Spisz. W ciągu XV wieku miasto stało się bogatym ośrodkiem handlowym i utrzymało prosperitę do wieku XVI. W epoce powstań antyhabsburskich w XVII wieku rozpoczął się zmierzch miasta (przyp. tłum.); zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Lewocza> [data dostępu: 14.04.2013].

¹⁴ *Bardejov* (Bardejów) – obecnie miasto powiatowe w północno-wschodniej Słowacji, w kraju preszowskim, w historycznym regionie Szarysz. Szczyt rozwoju Bardejowa przypadł na przełom XVI i XVII w. W mieście działała publiczna biblioteka, istniały dwie drukarnie, gimnazjum i teatr. Pod koniec XVII wieku miasto zaczęło podupadać (przyp. tłum.); zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Bardejov> [data dostępu: 14.04.2013].

¹⁵ M. Hulková, *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní*, „Slovenská Hudba” 1999, roč. XXV, č. 2–3, s. 151.

¹⁶ A. Hořejš, *Levočské tabulaturne zborníky*, [w:] *Hudba na Slovensku v XVII. Storočí*, SAV, Bratislava 1954, s. 146; zob. R. Rybarič, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I*, Opus, Bratislava 1984, s. 88; zob. P. Király, 1995, s. 61, 63, 65, 67, 157, 166.

¹⁷ Jak pisze J. Kuzmík, w katalogu Johanna Dernschwama z roku 1552 – humanistycznie zorientowanego kierownika przedsiębiorstw i majątków *Fuggerowskich* w Bańskiej Bystrzycy – znajdujemy 651 rejestrów, które w przybliżeniu przedstawiają 2100 książek; zob. I. Kotvan, *Knižnice na Slovensku v 15. a 16. Storočí*, [w:] *Renesancia a humanizmus na Slovensku v 15. a 16. storočí*, red. A. Vantuch, SAV, Bratislava 1967, s. 431; według katalogu opracowanego przez Berlásza, który obecnie znajduje się w Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) w Wiedniu, z sygnaturą Cod 12652; zob. J. Berlász, *A Dernschwam – könyvtár*, Szeged 1984, s. 301; zob. także: ibidem, s. 6.

ną. Obecnie w zbiorach muzycznych Dernschwama znajdują się następujące zabytki druków muzycznych¹⁸.

1. Sebastian Virdung, *Musica getutscht* (Basel, 1511).
2. Othmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (Strassburg, 1536).
3. Hans Gerle, *Musica Teutsch* (Nürnberg, 1537).
4. Hans Gerle, *Musica und Tabulatur* (Nürnberg, 1546).

Cała kolekcja biblioteki wskazuje na charakter humanistyczno-renaesansowy właściciela, który na pewno wpływał w XVI wieku na środowisko Bańskiej Bystrzycy. W jego bibliotece wśród zabytków drukowanych znajdują się również te poświęcone tematyce muzycznej. Jest to 20 prac muzyczno-teoretycznych, które były publikowane w latach 1511–1551. Jak pisze Marta Hulková, „chodzi jednoznacznie o najbogatsze znalezisko literatury muzycznej do połowy XVI wieku z terytorium całej Słowacji i Węgier”¹⁹. Te druki muzyczne zapisane są w katalogu, tzw. *Inventarium*²⁰, w oprawie skórzanej, format 18×35 cm. Katalog ma podwójny systemy numeracji stron, prawdopodobnie pochodzący z Österreichische Nationalbibliothek. Starszy system paginacji jest wykonany ołówkiem w górnym prawym rogu każdej folii i przekreślony, nowszy – wykonany jest również ołówkiem, zastępuje wcześniejszą numerację. Relikty muzyki lutniowej i wszystkie muzyczne zabytki z nimi związane znajdują się w drugiej grupie ksiąg, *in quarto*, na stronie 95 (195 według starego oznaczenia) pod sygnaturą 32/7139. Przy studiowaniu inwentarza Dernschwamowej biblioteki okazuje się, że na liście imiennej figurującej na końcu katalogu, folio 151 (307), widnieje oświadczenie, które choć wskazuje na nazwisko Hans Gerle, to ujawnia jedynie druk muzyki lutniowej *Musica und Tabulatur* (Nürnberg, 1546). Inny zabytek muzyki lutniowej *Musica Teutch aus die Instrument* (Nürnberg, 1537), który odpowiadałby sygnaturze 32/7139, również nic o tym nie wspomina²¹. Owe druki tabulatur lutniowych oraz teoretyczno-muzyczne dzieła dają podstawę do przypuszczeń, że sam Dernschwam mógł grać na lutni. Jak pisze Király, co potwierdzają również doświadczenia przy studiowaniu tych zabytków, Dernschwamowe księgi tabulatorowe nie zawierają żadnych wyraźnych informacji dodatkowych. W księdze lutniowej Gerlecha z roku 1546, gdzie autor pisze o strunach lutni, widzimy na marginesie strony (fol. L2^r) jedną małą linię, która prawdopodobnie oznacza ważność miejsca. Bardziej znaczące informacje znajdują się tylko na foliach 26v, 28v i 31. W dwóch miejscach nad zapisem

¹⁸ M. Hulková, *Hudobniny v knižnici Johanna Dernschwama*, „Historicko-Etnologické Štúdie” 2001, Zv. II, red. A. Bituščíková, s. 98.

¹⁹ Ibidem, s. 95.

²⁰ E. Holanová, *Dernschwamova renesančná knižnica v Banskej Bystrici*, [w:] *Knižný zborník*, Banská Bystrica 1966, zv. II, 1966, s. 98.

²¹ Péter Király w swojej publikacji dotyczącej muzyki lutniowej również konstatuje, że ten zabytek aktualnie nie znajduje się w Dernschwamowej bibliotece. Zob. P. Király, *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század kezepéig*, Balassi kiadó, Budapest 1995, s 57.

nutowym widnieją odręcznie napisane numery, które ukazują wzajemne proporcje relacji nut. Na podstawie charakteru pisma można przypuszczać, że dopisy te pochodzą od Dernschwama. Obecnie zbiory książek biblioteki znajdują się w Österreichische Nationalbibliothek pod sygnaturami biblioteki, według katalogu Cod. 12652 – dostępne w czytelni starych druków i rękopisów.

Sebastian Virdung, *Musica getuscht* (Basel, 1511)

Sebastian Virdung jest autorem najstarszego podręcznika instrumentów muzycznych pt. *Musica getuscht* (Basel, 1511). Wydawcą był Michael Furter w Bazylei, a ilustracje wykonał Urs Graf. Księga Virdunga jest pierwszym popularnym podręcznikiem, który zawiera szczegółowe informacje o instrumentach muzycznych, przedstawia ich klasyfikacje, konstrukcje, ikonografie oraz system zapisu tabulatorowego. *Musica getuscht* jest najstarszym dziełem drukowanym o tematyce muzyczno-teoretycznej. Liczy 56 folii o rozmiarach 38 × 20 cm i porusza również zagadnienia dotyczące instrumentów muzycznych oraz aspekty związane z interpretacją i pedagogiką²². W ramach tej publikacji znajdują się instrukcje dotyczące transkrypcji utworów wokalnych na lutnie. Przykłady muzyczne zapisane są w tabulaturze lutniowej i organowej w notacji menzuralnej. Virdungowe druki są interesujące ze względu na znajdujące się w nich ważne informacje:

- przybliżenie postaci Konrada Paumanna²³ – wynalazcy niemieckiej tabulatury lutniowej,
- wiadomości o tym, że od czwartego do szóstego chóru lutnia jest strojona w oktawach, przy czym autor wyjaśnia, że lepszym rozwiązaniem jest, jeśli dwie struny tej samej grubości są strojone na ten sam dźwięk,
- autor przekazuje, że wewnętrzna struna wspomnianych chórów jest strojona o oktawę wyżej niż struna zewnętrzna,
- dalej informuje, że lutnia pięciochórowa była używana zazwyczaj, a już w tym czasie funkcjonowała lutnia siedmiochórowa²⁴.

Rozprawa o lutni (fol. J_{2v} – M_{3r}) zajmuje blisko ¼ publikacji, poprzedza ją część o instrumentach klawiszowych, a całość kończy rozdział o fletach prostych.

²² B. Bullard, [hasło] *Virdung Sebastian*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music*, źródło: <http://www.grovemusic.com> [data dostępu: 25.08 2009].

²³ Ibidem, s. 50.

²⁴ Smith wskazuje w notacji nr 5, zob., U. Henning, *The lute Made Easy: A chapter from Virdung's „Musica getuscht”*, „The Lute Society Journal” 1973, zv. XV, s. 24.

Luscinius Othmar, *Musurgia Seu Praxis Musicae* (Strassburg, 1536)

W 1536 roku, kiedy umarł Viridung, wyszła oryginalna rozprawa na podstawie *Musica getuscht* w tłumaczeniu łacińskim, która w odróżnieniu od pierwowzoru ma swoją własną formę. Autorem jej jest Othmar Luscinius²⁵. Dzieło zatytułowane jest *Musurgia Seu Praxis Musicae*²⁶. Publikacja powstała z inicjatywy Andreasa Calva, mediolańskiego wydawcy i księgarza²⁷. Praca została ukończona w 1518 roku, a wydrukowana dopiero w 1536 roku w Strasburgu. Dzieło liczy 56 stron o rozmiarach 26×36,5 cm. Pierwsza część jest wolnym tłumaczeniem księgi Viridunga *Musica getuscht*. Przedstawia taką samą jak w pierwowzorze klasyfikację instrumentów, w notacji menzuranej niemieckiej tabulatury organowej. Drugą część stanowi rozprawa o starszych technikach kompozytorskich²⁸.

Elementy *Musica getuscht*, które Luscinius skompilował w swojej rozprawie, są następujące:

- nawiązanie do konwersacji, wymiana myśli między Sebastianem a Andre-
asem na temat pierwszych metod dydaktycznych²⁹,
- wykorzystanie tych samych ilustracji, które występują w publikacji z 1511
roku, oprócz tych, które nie pasowały do koncepcji³⁰,
- przedstawienie tego samego systemu klasyfikacyjnego, jaki zaproponował
Viridung. Luscinius był przeświadczony o wartościach poznawczych infor-
macji prezentowanych w formie ilustracji, co umożliwiło, jego zdaniem,
zrozumienie problematyki dotyczącej nowoczesnych, w tym czasie, instru-
mentów muzycznych oraz ich klasyfikacji.

²⁵ K.W. Niemöller, [hasło] *Luscinius [Nachtgall]*, *Othmar*, [w:]: *The New Grove Dictionary of Music*, źródło: <http://www.grovemusic.com> [data dostępu: 12.08 2009].

²⁶ Sygnatura zabytku – ÖNB je SA. 71. F. 50. (Mus.–S).

²⁷ B. Bullard, *Musica getuscht: a Treatise on Musical Instruments (1511) by Viridung, Sebastian*. *Cambridge Musical Texts and Monographs*, tłumacz. B. Bullard, Cambridge University Press, New York 1993, s. 61.

²⁸ J. Brown, *Instrumental Music Printed before 1600*, Harvard University Press, Cambridge 1965, s. 47.

²⁹ Bullard pisze, że Luscinius rozważał o dialogu między nim a jego dobrym przyjacielem Bartolomewom Stofflerem; zob. B. Bullard, *Musica getuscht...*, s. 62.

³⁰ Ilustracje, których Luscinius nie wykorzystał to: herb biskupa strasburskiego (fol. Av); obrazek lutni (fol. B2); portret lutnisty (fol. I2v); diagramy instrumentów klawiszowych bez symboli tabulatury (fol. E3v a E4v); Przykłady w notacji menzuranej (fol. G4 – Hv); ilustracje rąk, które sprawdzają struny (fol. H4v); diagram lutniowych chórów (fol. Kv) i ilustracje zapisu z jego symbolami (fol. Nv – N2v); zob. O. Luscinius, Strassburg, 1536.

Hans Gerle, *Musica und Tabulatur* (Nürnberg, 1546)

Musica und Tabulatur z 1546 roku jest dziełem niemieckiego lutnisty i lutnika Hansa Gerleho. Zabytek o rozmiarach 36×20 cm składa się ze 102 folii. Ten druk jest pisany systemem niemieckiej tabulatury i notacją menzurálną. Nazwa dzieła informuje nas, że chodzi o zbiór utworów na lutnie i violę *da gamba*. Jest to rozszerzona wersja wcześniejszej edycji – z roku 1532.

Druk przedstawia zbiór 9 niemieckich piosenek, 36 *pasamezzo*, 36 francuskich *chansons* i 2 motety. Zabytek wydał drukarz Hieronim Vorschneider w Norymberdze w maju 1546 roku³¹. Gerle podzielił zbiór na cztery części, z oddzielnymi kapitałkami. W pierwszej części znajdują się instrukcje, jak grać na violi *da gamba*³², z objaśnieniem niemieckiej notacji tabulatorowej na lutnie. Dalej mamy utwory na skład czterech viol *da gamba* kompozytorów niemieckich Thomasa Stoltzera, Georga Forstera, Ludwiga Senfla, a następnie kompozytorów francuskich *chansons*: Claudina de Sermisy, Rogera Pathie i innych. Utwór *Elslein liebes Elslein* Ludwiga Senfla został zapożyczony ze zbioru Gerleho z roku 1532³³. To dzieło znajduje się również w transkrypcji na lutnię w zbiorze Hansa Newsidlera z roku 1536³⁴. Drugi akapit poświęcony jest wyjaśnieniu notacji menzurálnej dla violi *da gamba*. W tej części znajdują się również utwory na cztery instrumenty, m.in. Ludwiga Senfla, *Mag ich hertzlieb erwerben*, który figuruje także w zbiorze Gerleho z 1532 roku³⁵.

Następna część, podobnie jak poprzednia, nie jest zbyt obszerna. Zawiera dwa utwory Oswalta Reytera i Caspara Bohema na czworo skrzypiec³⁶. Najobszerniejszą częścią jest akapit poświęcony lutni. Tak jak w poprzednich akapitach zawiera instrukcje odnośnie do sposobu grania na lutni i objaśnia zapis muzyki za pomocą niemieckiej tabulatury lutniowej. Między dużą ilością intawolacji niemieckich i francuskich kompozytorów znajduje się *Preamble*³⁷, który zgadza się z *Recercarem*, figurującym również na fol 3^v, w zbiorze Francesca da Milana z 1536 roku³⁸. Jest to utwór zatytułowany *Ich klag den tag* Thomasa Stoltzera – występuje w trzech wersjach:

1. Na cztery viole *da gamba* w pierwszym akapicie,

³¹ H. Gerle, *Musica und Tabulatur 1546*, [reprint] Norimberg: Minkoff, Genève 1977, fol. A.

³² M. Praetorius, *Syntagma Musicum II...*

³³ J. Brown, *Instrumental...*, s. 41; 1546₉, fol. D 4^v.

³⁴ Ibidem, s. 52; 1536₆, fol. k 3^v.

³⁵ Ibidem, s. 41; 1546₉, fol. G 3^v.

³⁶ Z niemieckiego terminu na skrzypce – *geyge a klein*, co znaczy małe możemy z wnioskować, że ten termin przynależy skrzypcom lub violi *discantowej* /altowej. Naświetla to wyobrażenie instrumentu w zbiorze Gerleho, J. Brown, *Instrumental...*; 1546₉.

³⁷ H. Gerle, *Musica und...*, fol. a 1^v.

³⁸ F. Da Milano, *Intabulatura di liuto de diversi...*, 1536₃, J. Brown, *Instrumental...*, s. 46–47; zob. A. Ness, *The lute music of Francesco Canova da Milano (1497–1543)*, Harvard University Press, Cambridge 1970, zv. I a II, s. 38–40.

2. Na czworo skrzypiec w ramach drugiego akapitu,
3. Dla lutni jako element ostatniego akapitu.

Celem omawianego dzieła Gerleho jest ukazanie, jak korzystać z tabulatury lutniowej i smyczkowej, następnie jak grać oraz stosować odpowiednie palcowanie (aplikaturę) i sprawne grupowanie rytmiczne znaków tabulatorowych w oparciu o śpiew. Jego księga tabulatorowa ze względu na repertuar i metodykę jest przeznaczona dla początkujących instrumentalistów.

Lutniowe druki Johanna Sambuca

W omówieniu zagadnienia nie możemy zapomnieć o bibliotece Jahanna Sambuca, pochodzącego z Trnavy. Sambuc działał na wiedeńskim dworze cesarza Maksymiliana I jako nadworny historyk, humanista i lekarz. W jego bibliotece znajduje się 4191 zbiorów, w tym 128 muzycznych, wśród których są oprócz madrygałów, *chansons* również druki muzyki lutniowej włoskich i niemieckich kompozytorów. Chociaż przeżył większość swojego życia za granicą, w niniejszej pracy jest o nim mowa ze względu na jego miejsce urodzenia. Część biblioteki Sambuca po jego śmierci (13 czerwca 1584 r.) została odkupiona przez dworskiego, królewskiego księgarza Hugo Botioi z Wiednia i obecnie znajduje się w Austriackiej Bibliotece Narodowej. Według katalogu Pała Gulyása Sambucus był właścicielem druków lutniowych i zabytków muzycznych, które zawierają kompozycje na lutnie:

Othmar Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (Strassburg, 1536),

Valentinus Bakfark, *Intabulatura* (Lyon, 1553),

Albert de Rippe, *Cinquiesme livre de tabelature de luth* (Paris, 1562),

Valentinus Bakfark, *Harmoniarum Musicarum in Usum Testudinis Factarum* (Kraków, 1565).

Podobnie jak Dernschwam, Sambucus był również posiadaczem dzieła Lusciniususa – wersji łacińskiej pracy Sebastiana Virdunga z 1511 roku, o czym była mowa wcześniej. Był także właścicielem dwóch dzieł na lutnię Walentego Bakfarka. Ze względu na to, że Sambucus i Bakfark przebywali w tym samym czasie w Wiedniu, na dworze Habsburgów, możemy przypuszczać, że Bakfark podarował te druki Sambucowi. Z druków na lutnie zachowało się w wiedeńskiej bibliotece tylko dzieło Lusciniususa.

**Bardejowski zbiór zabytków muzycznych.
Matthäus Weissel, *Tabulatura continens insignes et selectissimae
quasque* (Frankfurt an der Oder, 1573)**

Druk tabulatury lutniowej *Tabulatura continens insignes et selectissimae quasque* (Frankfurt nad Odrą, 1573) skompilowany przez Mathäusa Weissela jest częścią bardejowskiego zbioru zabytków przechowywany obecnie w Bibliotece Narodowej Szechenyi'go w Budapeszcie, pod sygnaturą Ms. Mus. Bártfa 19³⁹. Dotychczas szczególnie tym zbiorem interesował się węgierski muzykolog i lutnista Daniel Benkő, który opracował krytycznie cały zabytek⁴⁰. Péter Király również badał ten druk. Przedstawił zwięzłą charakterystykę i opis tego egzemplarza, koncentrując się na odręcznych dopisach, które się w nim znajdują. Według jego informacji księga tabulaturowa dostała się do Budapesztu już na początku wieku w stanie uszkodzonym⁴¹. Podczas kiedy katalogi Brawn 1965⁴², RISM⁴³ oraz Pohlmann 1975⁴⁴ wskazują na wersję budapesztańską, o dopisanych odręcznie dziełach lutniowych wspominają tylko Brawn 1965 i Boetticher 1978⁴⁵. Tabulatura była publikowana w roku 1573 we Frankfurcie nad Odrą i wówczas zawierała 53 utwory. Pierwsze 26 utworów przedstawia edycje preambul, fantazji i transkrypcje niemieckich piosenek, francuskich *chansons*, włoskich madrygałów i motetów. Od numeru 27 mamy tańce (*passamezzo*), wieloczęściowe suity i utwory popularne należące do ówczesnej włoskiej i niemieckiej muzyki. Zachowany druk lutniowy o wymiarach 20x30 cm przekazuje 28 utworów, które są zapisane w niemieckiej tabulaturze. Ten typ zapisu tabulaturowego jest przeznaczony dla renesansowej sześciochórowej lutni⁴⁶. Zabytek jest niekompletny, brakuje początku i końca, pozostały tylko folie F₂ – M₁⁴⁷. Wiele stron posiada rekonstruowane marginesy, które wcześniej były uszkodzone. Zachowany bardejowski egzemplarz zawiera utwory od 24 do 45. Poszczególne folie były ponumerowane dodatkowo ołówkiem od 1 do 24. Ta numeracja

³⁹ R.A. Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Gudrung Schroder Verlag, Deutsche Musik im Östen, Bonn 1991, s. 30–32.

⁴⁰ D. Benkő, *M. Weissel. Tabulatura 1573*, vol. I–II, Editio Musica, Orpheus, Budapest 1980.

⁴¹ P. Király, *A lantjáték...*, s. 63.

⁴² J. Brown, *Instrumental...*, s. 266–268.

⁴³ Brown, przekazuje kompletną ilość utworów znajdujących się w zbiorze – 52 utwory zapisane na 48 foliach; zob. idem, *Instrumental...*, s. 266–268; RISM B/I/1 1573²⁷.

⁴⁴ E. Pohlmann, *Laute, Theorbe Chittarone*, Bremen 1975, s. 25.

⁴⁵ W. Boetticher, *B.I. Morphologie der abendländischen Lauten vom Mittelalter bis zum Auftreten der frühesten Handschriften und gedruckten Quellen in Tabulatur (1507–1515)*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, s. 1, Bärenreiter Kessel – Basel – London – New York 1960, zv. 8, s. 380.

⁴⁶ F. Váňa, *Nástin historického vývoje loutnové hry*, „Hudební Výchova” 1973, nr 1, s. 114; zob. D.A. Smith, *A history of...*, s. 54.

⁴⁷ P. Király, *A lantjáték...*, s. 63.

była dodana prawdopodobnie podczas renowacji zabytku. Druk posiada twardą oprawę, którą stanowią dwie deski. Pod zapisem tabulatury na foliach 19^v – 20^f i 22^v znajdują się dwa dopisane odręcznie dzieła zapisane niemiecką tabulaturą lutniową. Możemy stwierdzić, że pierwszy z utworów jest intawolacją cztero-głosowego *chanson* Thomasa Crequillona pt. *Pour ung plaisir*. Zachował się tylko fragment dzieła, ale dzięki powtarzaniu pierwszej części, jak również dzięki sekwencjom drugiej – i częściowo z pomocą konkordancji – można odtworzyć ubytki i uzupełnić intawolację⁴⁸. Drugie rękopiśmienne dzieło znajduje się na stronie 22^v Waisselowej tabulatury. Chodzi o taniec o tytule *Ein feiner tantz Newlich Ausgangen*. Király pisze, że utwór w większej części pokrywa się z niemieckim tańcem nr 32 wydanym w 1591 roku w księdze lutniowej *Tabulatura Matthäusa Weissela*⁴⁹. Waissel łączył wiele tańców w suitę, które były zestawiane z dwóch do czterech części *passamezzo* i *saltarelo*, *pavana* i *gagliarda*, *tantz* i *sprung*. Włoskie i niemieckie tańce znajdują się w jego zbiorach w przybliżeniu w takich samych proporcjach. Poziom trudności technicznej oraz atrakcyjność muzyczna tych dzieł jest zróżnicowana. Zostały skomponowane w stylu konserwatywnym – akordy na mocnych częściach taktu, przekształcane za pomocą dyminucji. Ten sposób komponowania z zastosowaniem dyminucji nie był już wówczas nowoczesny⁵⁰.

Lutniowe druki w lewockim zbiorze muzycznym. Pierre Phalèse, *Luculentum theatrum musicum* (Louvain, 1568)

Tabulatura lutniowa *Luculentum theatrum musicum* (Louvain, 1568) była przechowywana na chórze lewockiego kościoła ewangelickiego, weszła w skład Lewockiego Zbioru Muzycznego pod koniec XIX wieku. Razem z innymi rękopisami muzycznymi i trzema tabulatarami lutniowymi oraz drukiem Phaléseho została przedstawiona w 1896 roku na wystawie 1000-lecia w Budapeszcie⁵¹. Publikacja jest aktualnie zaginiona. Według informacji które podaje Pholmann⁵² omawiany zbiór jest przeznaczony dla sześciochórowej lutni. Na 96 stronach znajdują się 163 utwory, z tego 8 na dwie lutnie, 2 fantazje i 33 tańce. Dalsze utwory są intawolacjami wokalnych utworów kompozytorów: Tomasa Crecquil-

⁴⁸ Jak pisze Király – *chanson* Crequillonova nie zaliczała się do ulubionych często intawulowanych wokalnych dzieł XVI wieku; zob. P. Király, *A lantjáték...*, 1995, s. 63.

⁴⁹ J. Brown, *Instrumental...*, s. 374.

⁵⁰ 1896-an Millenium Landes-Ausstellung Amtlicher Katalog der historischen Hauptgruppe. Budapest, 1896.

⁵¹ W katalogu tzw. wystawy milenijnej znajduje się druk Phaléseho pod numerem 7768; zob. 1896-an Millenium Landes-Ausstellung Amtlicher Katalog..., s. 543.

⁵² E. Pholmann, *Laute...*, s. 100.

lona, Orlando di Lasso, Jacoba Arcadelta, Clemensa non Papa. Większość jednak to utwory anonimowe.

Gregorius Krenkel, *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder, 1584)

Tabulatura ta, według węgierskiego muzykologa Bélu Sztanka, w 1896 roku znajdowała się w lewocwej bibliotece, obecnie zaginęła. Brown 1965, RISM i Pohlmann 1975 nie wspominają o tym egzemplarzu. Sztankó pisze, że między wystawionymi zabytkami muzycznymi znajdowały się lutniowe druki, bez strony tytułowej⁵³. Király opiera się na informacji, w której Sztankó określa ten zabytek jako druk pochodzący z Lewoczy. Sztankó stwierdził również, że druk zawiera 20 utworów lutniowych w zapisie niemieckiej tabulatury lutniowej z tekstem włoskim. Przy studiowaniu katalogu wystawy nie odnaleźliśmy tego zabytku pod żadnym numerem w katalogu. Sztankó stwierdził, że brakowało w nim strony tytułowej, zawierającej vignetu⁵⁴, dlatego nie możemy potwierdzić, czy ten druk lutniowy na pewno należał do zbiorów biblioteki w Lewoczy.

Jean Baptista Besard, *Thesaurus harmonicus* (Köln, 1603)

Ważnym zabytkiem muzyki lutniowej z początku XVII wieku związanym z terytorium Słowacji jest druk lutniowy Jeana Baptisty Besarda pt. *Thesaurus harmonicus* (Köln, 1603). Z dostępnej literatury dowiadujemy się, że w dokumencie brakuje spisu treści. Aktualnie oryginał zabytku znajduje się na chórze kościoła ewangelickiego wyznania augsburskiego w Lewoczy, w oprawie z twardych desek, koloru beżowego z sygnatura 7A. Mikrofilm tego zabytku znajduje się w ÚHV SAV w Bratysławie z sygnaturą B59. Jest również wymieniony w RISM z sygnaturą B/I/1 1603¹⁵. Na ostatniej folii widnieje pieczęć z datą Lőcsei 1885, co znaczy, że ten egzemplarz zaliczamy do najstarszego księgozbioru znajdującego się na chórze kościoła ewangelickiego wyznania augsburskiego w Lewoczy. Druk ma wymiary 21 × 31 cm. Jest rozdzielony na część tekstową i dziesięć ksiąg utworów, z których każda zawiera inny rodzaj muzyki: preludia, vilanelle, madrygały, galiardy itp. Zabytek zawiera 403 utwory w zapisie francuskiej tabulatury lutniowej. Przedstawia antologię europejskich kompozytorów z połowy XVI wieku. Na stronie tytułowej prezentowany jest tekst, w którym autor zwraca uwagę na ostatnią część druku (appendix), gdzie jest mowa o sposobach nauki gry na lutni. Autorem ostatniej części jest

⁵³ B. Sztankó, *Zene. Az 1896. évi ezredéves kiállitás eredményei*, ed. Matlekovits Sándor, 1898, zv. V, 1898 s. 117.

⁵⁴ Każdy muzyczny druk, który był prezentowany na wystawie milenijnej w Budapeszcie w 1896 roku był oznaczony vignetą, która świadczy o uczestnictwie w tej wystawie.

Besard. Na końcu tej strony znajduje się informacja o tym, że zabytek ten wydrukował Gerardus Grevenburch, kosztem autora z Kolonii (Niemcy) w 1603 roku. Pierwsza zachowana strona dzieła, *recto*, zawiera licencje *Summa privilegij Cesarei* (Najwyższy przywilej Cesarza), której udzielił Cesarz Rudolf II 4 stycznia 1603 roku. Jak pisze Király, jest całkiem prawdopodobne, że Besard zażądał tego przywileju osobiście w Pradze. Podobnie jak w druku Gerleho z roku 1546 i Waisselowej *Tabulature continens* 1573, również w tym zabytku znajdują się odręczne zapiski, które świadczą o używaniu tej lutniowej księgi.

Podsumowanie

Lutnia, której czas popularności w historii muzyki był stosunkowo krótki, miała bardzo wyraźny wpływ na formowanie się niektórych ważnych nurtów muzyki europejskiej. Wpłynęła na rozwój techniki wariacyjnej, notacji muzycznej, przyczyniła się do stabilizacji tonalności itp. Ścisłe kontakty kulturalno-społeczne i gospodarczo-polityczne mieszkańców terytorium dzisiejszej Słowacji z państwami sąsiednimi i europejskimi centrami w epoce renesansu świadczą o tym, że muzyka lutniowa rozwijała się również na Słowacji. Wskazują na to zachowane zabytki muzyki lutniowej, w postaci druków, a także informacje pośrednie mówiące o istnieniu innych źródeł słowackich, które obecnie zaginęły. Centra rozwoju tej twórczości skupiały się na Słowacji w trzech obszarach: na zachodzie – w Bratysławie i Trnawie, w środkowej części – w Bańskiej Bystrzycy, Bańskiej Szczawnicy i w Kremnicy oraz na wschodzie – w regionie Spisz i Bardejów. W ramach wspomnianej kulturalno-gospodarczej współpracy możliwe były badania następujących druków lutniowych: Sebastian Virdung *Musica getuscht* (Basel, 1511), Othmar Luscinius *Musurgia Seu Praxis Musicae* (Strassburg, 1536), Hans Gerle *Musica Teutsch* (Strassburg, 1537), *Musica und Tabulatur* (Strassburg, 1546), Othmar Luscinius *Musurgia Seu Praxis Musicae*. (Strassburg, 1536), Valentinus Bakfark *Intabulatura*. (Lyon, 1553), Albert de Rippe *Cinquiesme Livre de Tabelature de Luth* (Paris, 1562), Valentinus Bakfark *Harmoniarum Musicarum In Usum Testudinis Factarum* (Kraków, 1565), Matthäus Weissel *Tabulatura Continens Insignes et Selectissimae* (Frankfurt an der Oder, 1573), Gregorius Krengel. *Tabulatura* (Frankfurt an der Oder, 1584), Jean Baptista Besardov *Thesaurus Harmonicus* (Köln, 1603), Pierre Phalèse *Luculentum Theatrum Musicum* (Lovain, 1568). Na podstawie przeprowadzonych badań można wysnuć wniosek, że miłośnicy muzyki lutniowej znajdowali się również na terytorium Słowacji i próbowali utrzymywać stały kontakt z tym, co działo się w tym czasie w muzyce europejskiej. Repertuar omówionych druków lutniowych wymaga zaawansowania w grze na tym instrumencie.

Z języka słowackiego tłumaczyli Michal Kentoš i Marta Popowska

Abstract

History of lute and historical works of lute music in the Slovakia in 16th and beginning of 17th century

The paper deals with the historical development of musical instrument called lute, monitor its structural changes, the way of strings systems and write music for that musical instrument. Territory of Slovakia is maintained during the Renaissance and Baroque close cultural-economic and social links with neighboring countries: Poland, Germany, Italy and others. The result of their cooperation are imported music in print or in handwritten form. Music is part of Levoča's and Bardejov's collections of music coming from our territory and part of the private libraries of prominent personalities of that time. Music scores between ecclesiastical and secular nature are also lute prints. Their existence in our country in the 16th and early 17th century, bringing more detailed information.