

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Maksym Zajączkiewicz

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia
doktora

w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

Prof. dr hab. Małgorzata Skotnicka

Gdańsk 2023

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

1. Cajus Schmiedtlein - *Panthasia Septimj Tonj* (Tab. Gd., nr 15) [2'14"]
2. Cajus Schmiedtlein/Pierre Sandrin – *Dulcis memoria et suavis recordatio* (Tab. Gd., nr 18) [3'11"]
3. Cajus Schmiedtlein/Anonim? - *Vader unse im Hemmelrick* (Tab. Gd., nr 20) [2'18"]
4. Piotr Drusiński – *Preambulum* (Tab. Oli., nr 14)
Anonim/Jacob Apfell? – *Clausula primi toni* (Tab. Oli., nr 19)
Piotr Drusiński – *Preambulum* (Tab. Oli., nr 13) [2'13"]
5. Anonim/Jacob Apfell? – *Melos* (Tab. Oli., nr 165) [2'16"]
6. Anonim – *Coranta* (Tab. Oli., nr 206)
Gregor Lange – *O holdseliges Bild* (Tab. Oli., nr 207) [2'30"]
7. Anonim/Valentin Haussmann - *Chorea* (Tab. Oli., nr 257) [2'18"]
8. Kaspar Förster Starszy – *[Bicinium] XLVII. Ad Dorium*
(Sethus Calvisius: *Biciniorum Libro duo*) [1'16"]
9. Paul Siefert – *Fantasia decima (13 Fantasias)* [2'16"]
10. Paul Siefert – *Puer natus in Bethlehem* [3'22"]
11. Paul Siefert/Orlando di Lasso – *Benedicam Dominum* [10'13"]
12. Martin Gremboszewski *Aria voce sola per un Cornetto*
(arr. M. Zajączkiewicz) [6'14"]
13. Anonim – *Praludium* (Ms 40264: s. 195) [1'04"]
14. Jeremias Erben – *Allmanda J. E.* (Ms 40264: s. 142-143) [2'56"]
15. Jeremias Erben – *Couranta I. E.* (Ms 40264: s. 144) [1'43"]
16. Jeremias Erben – *Sarabanda I. E.* (Ms 40264: s. 146) [2'34"]
17. Jeremias Erben/M. Zajączkiewicz – *Allemande giguee par M^r Leporinius*
{after: *Allmande J. E.* (Ms 40264: s. 142-143)} [1'47"]
18. Jeremias Erben – *Aria Jer. Erben* (Ms 40264: s. 140)
Jeremias Erben/M. Zajączkiewicz – *Double par M^r Leporinius*
{after *Aria Jer. Erben* (Ms 40264: s. 140)} [0'52"]
19. Anonim – *Preludion* (Ms 40264: s. 20) [0'47"]
20. Jeremias Erben – *Cuoranta I. E.* (Ms 40264: s. 22) [1'34"]
21. Jeremias Erben – *Sarabanda J. E.* (Ms 40264: s. 77) [1'32"]
22. Jeremias Erben – *Sarabanda I. E. [Passacaglia?]* (Ms 40264: s. 49) [2'00"]
23. Balthasar Erben – *Courante. B. Erben.* (Ms. Hintze) [2'00"]
24. Balthasar Erben – *Sarabande D' Erben.* (Ms. Hintze) [3'03"]
25. Heinrich Döbel – *Gzyga 3* (CZ-KR A 637) (arr. M. Zajączkiewicz) [1'20"]
26. Anonim – *Praludium. a moll* (AP-GD Sign 959/274) [0'44"]
27. Heinrich Döbel – *Gzyga 2* (CZ-KR A 637) (arr. M. Zajączkiewicz) [0'57"]

Autor: Maksym Zajączkiewicz – klawesyn/harpsichord

Nagranie: Michał Zacharski

Miejsce: Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku

Czas nagrania: 21/22 III 2022 r.

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Muzyka klawesynowa
w Gdańsku do 1700 roku.**

**Próba rekonstrukcji repertuaru
oraz oceny jego wartości wyrazowych**

*Pamięci mojego przyjaciela Janusza Głowackiego
(11 XII 1994-12 IX 2021).*

Spis treści

WERSJA POLSKA.....	6
Wstęp	6
Rozdział I. Zarys dziejów klawesynu na ziemi gdańskiej do 1700 roku.....	9
Rozdział II. Repertuar klawesynowy oraz uzupełniający.....	19
II. 1. Katalog zachowanych utworów klawesynowych z podziałem na twórców.....	20
II. 1. 1. Utwory klawesynowe twórców gdańskich.....	21
II. 1. 2. Anonimowe utwory klawesynowe ze źródeł gdańskich.....	23
II. 1. 3. Utwory kompozytorów obcych oraz intabulacje utworów wokalnych twórców lokalnych, zachowane w źródłach gdańskich... ..	32
II. 2. Zachowane źródła i charakterystyka zawartego w nich repertuaru.....	38
II. 2. 1. Tabulatura Gdańska, 1591.....	38
II. 2. 2. Tabulatura Oliwska, ok. 1619.....	41
II. 2. 3. Źródła muzyki Paula Sieferta (1586 – 1666).....	43
II. 2. 4. <i>Ms. Hintze</i> , po 1653.....	50
II. 3. Źródła niezachowane potwierdzone w przekazach.....	52
II. 4. Źródła uzupełniające.....	55
II. 4. 1. Dzieła polifoniczne sprzed 1591 roku.....	56
II. 4. 2. Tabulatury lutniowe.....	66
II. 4. 3. Utwory kontrapunktyczne o nieokreślonej obsadzie.....	73
II. 4. 4. Utwory na instrument solowy i <i>basso continuo</i>	75
II. 4. 5. Preludia z manuskryptu APG 959/294.....	79
II. 4. 6. Transkrypcje utworów zespołowych opublikowane w XX-wiecznej literaturze podmiotu.....	81
Rozdział III. Sylwetki twórców.....	84
III. 1. Cajus Schmiedtlein (1555 – 1611).....	84
III. 2. Piotr Drusiński (ok. 1560 – 1611).....	88
III. 3. Paul Siefert (1586 – 1666).....	89
III. 4. Balthasar Erben (1626 – 1686).....	93
III. 5. Pozostali twórcy.....	95
Rozdział IV. Koncepcja nagrania.....	117
IV. 1. Wybrane utwory klawesynowe z punktu widzenia wykonawcy.....	122
IV. 2. Problemy wykonawcze i interpretacyjne w wybranych utworach z repertuaru uzupełniającego.....	130
Zakończenie	151
Bibliografia	154
Literatura przedmiotu:.....	154
Źródła historyczne:.....	157
Monografie:.....	157
Artykuły:	159
Katalogi.....	163
Dyskografia (z komentarzem wydawniczym)	164

Wstęp

Stan badań nad szeroko pojętą kulturą muzyczną Gdańska wciąż pozostawia wiele pytań bez odpowiedzi. Historia muzyki gdańskiej zawarta jest w dwóch anachronicznych już dziś monografiach¹ pochodzących z XIX i XX wieku oraz pracach naukowych poświęconych wąskim aspektom kultury muzycznej lub konkretnym twórcom². Największą grupę źródeł stanowią niezliczone artykuły o charakterze przyczynkarskim, rozproszone w czasopismach i pracach zbiorczych wydawanych w Polsce i za granicą. Instrumentalna muzyka Gdańska doczekała się dotychczas zaledwie kilku opracowań syntetycznych. Istnieje monograficzne ujęcie dziejów muzyki lutniowej w Prusach³ oraz opracowania dotyczące osiemnastowiecznej muzyki klawesynowej Gdańska⁴. Repertuar klawesynowy sprzed 1700 roku do tej pory nie był w obszarze zainteresowania badaczy. Powodem tego było traktowanie muzyki klawiszowej sprzed 1700 roku automatycznie jako repertuaru organowego, o mniejszej wartości, ze względu na brak partii pedału *obligato*. Z tego powodu dotychczas Tabulatury Gdańska i Oliwska oraz muzyka Paula Sieferta stanowiły w programach koncertowych jedynie tło dla wirtuozowskich fantazji chorałowych z Małej Tabulatury Pelplińskiej⁵ czy muzyki Andreasa Neunabera.

1 Gottfried Döring, *Zur Geschichte der Musik in Preussen*, Elbląg 1852; Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Gdańsk 1931.

2 M. in.: Danuta Popinigis, *Muzyka Andrzeja Hackenbergera*, Gdańsk 1997; Eadem, *Carillon i muzyka carillonowa dawnego Gdańska*, Gdańsk 2014; Andrzej Szadejko, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Muethela*, Gdańsk 2010; Karla Neschke, *Das Leben und Schaffen von J.B.Ch. Freislich (1687–1764) in seiner Amtszeit als Kapellmeister am Sonderhauser Hof (ca.1720-1730)*, Lipsk 1992; Eadem, *Johann Balthasar Christian Freislich: (1687-1764); Leben, Schaffen und Werküberlieferung; mit einem thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke, Tom 1*, Lipsk 1996; Michał Kozorys, *Danziger Passion Georga Philippa Telemanna*, Gdańsk 2012.

3 Hans Peter Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Kassel 1935.

4 Alina Ratkowska, *Koncerty klawesynowe Johanna Jeremiasa du Grainia (? - 1756)*, Warszawa 2013; Eadem, *Śladami Goldberga*, Warszawa 2019; Paweł Bogusz, *Muzyka na instrumenty strunowo-klawiszowe w XVIII-wiecznych rękopisach muzycznych proveniencji gdańskiej*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2017.

5 Jerzy Erdman (ed.), *Utwory Organowe z Tabulatury Pelplińskiej*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 1981.

Być może nadszedł czas, aby zmienić ten model myślenia. Niniejsza praca ma na celu zebranie możliwie największej liczby informacji na temat muzyki klawesynowej w Gdańsku sprzed 1700 roku.

Już Antoni Sutkowski, pierwszy badacz Tabulatury Gdańskiej, zaliczył jej repertuar do idiomu klawesynowego. Opinię tę bagatelizowano w pojawiających się pracach na ten temat, prowadzonych głównie przez muzykologów-organistów. Dla potrzeb niniejszej pracy należy zdefiniować jaką część, dotychczas uważanej za organową, literatury muzycznej Gdańska możemy zakwalifikować jako muzykę klawesynową. W koncepcji autora prowadzone badania powinny być przydatne dla współczesnego klawesynisty, który chciałby skonstruować program recitalu dedykowanego muzyce gdańskiej. Z tego powodu do repertuaru klawesynowego zaliczana będzie twórczość dająca się wykonać na standardowym, najczęściej dziś spotykanym modelu klawesynu z jedną lub dwiema klawiaturami, bez klawiatury pedałowej. Nie znaczy to wcale, że gdańskiej muzyki *pedaliter* nie grano na klawesynach pedałowych. Biorąc pod uwagę, jak powszechnym zjawiskiem w przeszłości były klawiatury nożne w chordofonach klawiszowych, nie można kategoryzować tego repertuaru jedynie na tej podstawie. Szczególnie pamiętając o wspólnocie repertuaru instrumentów klawiszowych, która była normą w bałtyckim kręgu kulturowym. Jednak ze względu na ograniczony dostęp do klawesynów pedałowych autor zrezygnował w prowadzonych badaniach z analizy tego rodzaju repertuaru.

Pole badawcze jest zawężone do okresu poprzedzającego rok 1700 nieprzypadkowo. Po pierwsze, jak już autor wspominał, gdańska muzyka klawesynowa osiemnastego wieku doczekała się w ostatnim czasie kilku istotnych opracowań, a nawet ujęcia monograficznego, niestety niedostępnego opinii publicznej⁶. Po drugie, niniejsza praca jest próbą syntetycznego ujęcia tematu muzyki klawesynowej Gdańska, a rok 1700 jest datą graniczną w monumentalnych syntezach dziejów muzyki klawesynowej autorstwa Williego Apela⁷ i Alexandra Silbiger⁸. Po trzecie zebranie bardzo rozproszonych

6 Paweł Bogusz, op. cit.

7 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 2004.

8 Alexander Silbiger, *Keyboar Music before 1700*, „Routledge Studies in Musical Genres”, Londyn 2004.

i zdawkowych informacji na ten temat w literaturze może być punktem wyjścia do dalszych poszukiwań i specjalistycznych badań. W pracy autor zasygnalizował cenne kierunki badań dla przyszłych pokoleń klawesynistów, badaczy i muzykologów.

Dla klawesynisty szczególnie przydatny może okazać się katalog klawesynowych utworów gdańskich podzielony na trzy kategorie. Przy pobieżnej nawet jego analizie szybko okaże się, że w zachowanym repertuarze istnieją pewne luki. Staną się one jeszcze bardziej jaskrawe, gdy doda się do nich znajomość nazwisk najwybitniejszych muzyków gdańskich i jednocześnie brak zachowanej ich twórczości. Rozwiązaniem tego problemu będzie zaproponowany przez autora repertuar uzupełniający, który dzięki prowadzonym badaniom, wcześniejszej znajomości praktyki wykonawczej epoki oraz otwartemu podejściu do źródeł, może w zadowalający sposób odpowiedzieć na te frustrujące braki. Autor pokrótce omówi zastosowane przez siebie środki wykonawcze, czyniące repertuar uzupełniający bardziej idiomatycznym dla klawesynu.

Dzieło artystyczne, do którego dołączony jest niniejszy opis to płyta CD z nagraniem recitalem, na który składają się wybrane utwory muzyki klawesynowej oraz utwory ze źródeł uzupełniających.

W tym miejscu autor chciałby podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania dzieła. Przede wszystkim swoim najbliższym: ukochanemu Bartoszowi Grzybowskiemu, mamie Karolinie Klebba, babciom Aleksandrze Klebba i Irenie Zajączkiewicz, dziadkowi Zdzisławowi Klebba, ojczymowi Jerzemu Głodowi za nieustanne wsparcie i niezłomną wiarę oraz przyjaciołom Ewelinie Kuc, Maji „Miró” Mirocha, Aleksandrze Żebrowskiej, Amadeuszowi Ździebło za życzliwą pomoc i Klaudii Rogale, Magdalenie Jędrzejewskiej, Błażejowi Czechowskiemu oraz Marcinowi Adamkowi za cierpliwość i niezachwianą pewność, że praca ta powstanie. Przede wszystkim zaś podziękowania należą się promotorowi niniejszej pracy, prof. Małgorzacie Skotnickiej, za pomoc, wiarę, inspirację oraz bardzo potrzebny krytyczny profesjonalizm. Bez tych osób Gdańsk nie byłby aż tak fascynujący.

Rozdział I. Zarys dziejów klawesynu na ziemi gdańskiej do 1700 roku.

Najstarszym zabytkiem potwierdzającym istnienie instrumentów strunowych i ich manufaktur na terenie Gdańska są tzw. gęśle, wykopane na terenie osady rzemieślniczej w pobliżu grodu średniowiecznego⁹. Instrument, będący w rzeczywistości lirą północnoeuropejską¹⁰, pochodzi z przełomu XII-XIII wieku i zachował się w formie niedokończonej¹¹. Dowodzi to, że miejscem jego powstawania była manufaktura na terenie Gdańska. Lira północnoeuropejska była w swej istocie instrumentem strunowym szarpanym, na którym grano najprawdopodobniej używając techniki paznokciowej¹². Tradycję produkcji instrumentów strunowych w Gdańsku można więc wywodzić już od XII-XIII wieku. Najwcześniejsze wzmianki o organistach w Polsce pochodzą również z tego okresu¹³. W czasach funkcjonowania piastowskiego grodu książęcego, podczas jego rozkwitu, zarówno w kościele grodowym¹⁴, jak i na dworze książęcym, wzorem innych rezydencji Piastów, mogły funkcjonować organy¹⁵. Przesuwałoby to pojawienie się klawiatury w Gdańsku na połowę XIII wieku. Nie ma jednak na obecność organów w Gdańsku, w tym okresie, żadnych bezpośrednich dowodów.

Pierwsza informacja dotycząca istnienia instrumentów klawiszowych na terenie Państwa Krzyżackiego dotyczy organów w katedrze w Królewcu. Instrument był obecny w katedrze już 13 września 1333 roku¹⁶. Jest to data otwierająca okres prężnego rozwoju budownictwa organowego na tym terenie, który trwa nieprzerwanie do dziś.

9 Jerzy Morawski, *Historia muzyki polskiej, Tom I, część 1. Średniowiecze do roku 1320*, Warszawa 2006, s. 364-5.

10 Ryszard J. Wieczorek, *Zur Geschichte der Musikinstrumente im Ostseeraum: „Streichleier von Danczk / Gesle von Gdańsk” (13. Jh.)*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996, s. 197.

11 Jerzy Morawski, op. cit., s. 364-5.

12 Ibidem.

13 Ibid., s. 362.

14 Piotr Samół, *Kościół grodowy w Gdańsku. Studium z pogranicza historii i architektury*, [w:] *Pielgrzymi, pogrobowcy, prebendarze. Studia z dziejów średniowiecza nr 15*, Malbork 2009, s. 117.

15 Jerzy Morawski, op. cit., s. 244, 361.

16 Werner Renkwitz, Jan Janca, *Geschichte der Orgelbau in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*, Wurzburg 1984, s. 1.

Początkowo instrumenty te były dużą nowością i wzbudzały zainteresowanie nie tylko lokalnych mieszkańców, ale również wysoko wykształconych decydentów. Obecność organów i organisty bywała nawet powodem pielgrzymek, jak było w wypadku organów, zbudowanych przez dwóch mnichów, w kościele dominikańskim w Toruniu¹⁷. Miało to miejsce za panowania wielkiego mistrza Ludolfa Königa (1342-1345). Instrument ten był określany jako *Wunderwerck*¹⁸ – cudowna maszyna i cieszył się znaczną sławą, wzbudzając zazdrość innych ośrodków kościelnych. Dzięki temu impulsowi organy zaczęły pojawiać się kolejno w katedrze w Kwidzynie w 1364 roku¹⁹, katedrze we Fromborku w 1380 roku²⁰, następnie w kościele św. Mikołaja w Elblągu w 1397 roku²¹ oraz w kościele parafialnym w Wielawie w roku 1398²². Wielokrotnie, na przestrzeni XIV wieku, w źródłach wspominani są również organmistrzowie działający na omawianym terenie²³.

W niniejszej pracy najważniejszym aspektem budownictwa organowego jest występowanie w tym instrumencie klawiatury. Pierwsze informacje na temat jej kształtu znajdujemy w kontekście organów kościoła dominikanów w Toruniu oraz organów w Bartoszycach. W przypadku organów toruńskich prawdopodobnie możemy mówić o dwóch manualach, z których przynajmniej jeden miał zakres H-a' bez gis²⁴. Klawiatura organów w Bartoszycach posiadała 27 klawiszy oraz zakres od F-a' bez Fis i Gis²⁵. Obecność pedału²⁶ w instrumencie

17 Ibidem, s. 2.

18 Ibid., s. 4.

19 Ibid., s. 3.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Ibid., s. 4.

25 Ibid., s. 5.

26 Chordofony klawiszowe z podwieszoną lub niezależną klawiaturą pedałową były bardzo częste. Paulus Paulirinus (którego traktat zachował się *nota bene* w bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, co jeszcze bardziej przybliżyło jego opinię do opisywanego w pracy terenu) w XV wieku pisze, że klawikordy mogą posiadać klawiaturę pedałową (Josef Reiss, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)*, w: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7, Lipsk 1924-25, s. 261-64), Sebastian Virdung zaś w 1511 roku stwierdza, że mimo iż zakres klawiatury klawikordów jest rozszerzany, wciąż (sic!) buduje się klawikordy z klawiaturą pedałową (Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Bazylea 1511, 24r). W wyniku badań klawesynu Vincentiusa z 1515 roku, Denzil Wright, na podstawie otworów w dolnej płycie, wysunął wniosek, że ten najstarszy zachowany klawesyn na świecie w swojej pierwotnej wersji posiadał podwieszony pedał (Edward L. Kottick, *A History of the Harpsichord*, Bloomington 2003, s. 78). Obecność pedału w klawesynach nie była więc

fromborskim z 1380 roku oraz w organach kościoła św. Mikołaja w Elblągu z 1397 roku relacjonuje Michael Praetorius (1571-1621) w traktacie *Syntagma Musicum*²⁷.

W XV wieku organy w regionie upowszechniły się. Na polu gdańskim pierwsza wzmianka potwierdzająca istnienie organów dotyczy kościoła św. Piotra i Pawła i pochodzi z 1424 roku²⁸. Następna pewna informacja dotyczy organów w kościele św. Bartłomieja z 1499 roku²⁹. Pewne przesłanki każą jednak sądzić, że instrumenty te nie były w Gdańsku niczym nowym. Już w roku 1385 w kościele mariackim był aktywny *magister organista*³⁰ – co może oznaczać zarówno organistę jak i budowniczego organów. W 1447 roku żona Didrika Langego zapisała w testamencie 30 marek na kościół mariacki i edukację ucznia organisty³¹. Wspomina się także nazwiska organistów związanych z kościołem mariackim. Według Wernera Renkwitz i Jana Janca byli to Paul Schuldte, aktywny w latach 1459-1468 oraz działający bezpośrednio po nim *Herr Georg der Orgheliste*, aktywny do 1477³². Jednak Paweł Podejko, na podstawie kwerendy w Archiwum Dominikanów w Krakowie, utożsamiał Herr Georga z Georgiem Sweythynem, zatrudnionym od 1450 roku³³ w dominikańskim kościele św. Mikołaja. Ta informacja plasowałaby go w miejscu najwcześniejszego znanego z nazwiska muzyka grającego na instrumentach klawiszowych w historii Gdańska.

Pierwsza wzmianka dotycząca funkcjonowania chordofonów klawiszowych na omawianym terenie pochodzi z 1408 roku. Wtedy to Malbork,

czymś niespotykanym, a przeciwnie wręcz częstym zjawiskiem od początku istnienia tego rodzaju instrumentów. Choć dawniej były częste (Jerzy Gołos, *Instrumental music in Poland under the Vasa kings*, [w:] *Polish – Swedish cultural relations during Vasa dynasty*, Warszawa 1996, s. 50), dzisiaj klawesyny tego typu należą do rzadkości. Na dzień dzisiejszy w Polsce funkcjonują dwa takie instrumenty: Katowice – kopia instrumentu historycznego z pedałem podwieszanym, Słupsk - instrument współczesny z niezależną sekcją pedałową. Standardem we współczesnych instrumentach są maksymalnie dwa manualy bez pedału. Autor przyjął kryterium braku partii pedału *obligato* jako kryterium do zakwalifikowania kompozycji do repertuaru klawesynowego. W innym wypadku praca ta byłaby mało praktyczna dla współczesnych polskich klawesynistów i nie przyczyniłaby się do promocji opisywanego repertuaru.

27 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, cz. II, *De Organographia*, Wolfenbutel 1619, s. 100.

28 Werner Renkwitz, Jan Janca, op. cit., s. 8.

29 Ibidem.

30 Ibid., s. 3.

31 Paweł Podejko, *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001, s. 13.

32 Werner Renkwitz, Jan Janca, op. cit., s. 8.

33 Paweł Podejko, op. cit., s. 46.

który już w 1405 roku posiadał dwoje organów, wzbogacił się o portatyw i *clavichordium*³⁴, instrumenty dla wielkiego mistrza za cenę sześciu marek. Pod nazwą *clavichordium* możemy doszukiwać się zarówno klawikordu, wirginału jak i *clavicembalum*. Określenie to zakłada bowiem połączenie klawiatury i strun. Biorąc pod uwagę intensywną wymianę kulturową z Pragą oraz ośrodkami śląskimi, skąd przybywała do Prus sztuka w stylu pięknych madonn, wypierając preferowaną wcześniej w Gdańsku sztukę angielską, możemy podejrzewać, że popularny w środowisku studentów uniwersytetu praskiego instrument Hermanna Polla³⁵ mógł być obecny w Malborku już w 11 lat po jego oficjalnym wynalezieniu. Wówczas rok 1408 można byłoby określić początkiem historii klawesynu na tym terenie.

Informacji na temat klawiatury możemy zasięgnąć z opisów trzech instrumentów. Są to organy w Starym Dzierzgoniu z ok. 1500 roku, pozytyw z Langenau (k. Rosenberg) z XV wieku oraz organy z Prabut z początku XVI wieku. Klawiatury tych instrumentów posiadały kolejno 27, 30 i 33 klawisze oraz zakresy F-a' bez Fis i Gis, F-c'' bez Fis i Gis oraz F-d'' bez Fis, Gis i cis''³⁶. Biorąc pod uwagę, iż organy były wzorem dla budowniczych instrumentów na danym terenie, możemy przypuszczać, że zakres klawiatury chordofonów strunowych podlegał poszerzaniu podobnie jak ambitus klawiatur organów w Prusach. Niemniej jednak nie dysponujemy zachowanymi instrumentami z tego regionu, a dostępne o nich wzmianki będą dotyczyły dopiero lat 30. XVI wieku³⁷.

W owym czasie w Gdańsku funkcjonowało bractwo zrzeszające muzyków grających na harfach, lutniach i skrzypcach, które w 1532 roku przerodziło się w cech³⁸. Świadczy to o wzroście poziomu życia oraz wykształcenia muzyków grających na instrumentach strunowych. Z czasem, ten najstarszy muzyczny cech w mieście, zaczął zrzeszać również organistów, którzy w 1652 roku utworzyli

34 Werner Renkowitz, Jan Janca, op. cit., s. 8.

35 Edward L. Kottick, *A History of the Harpsichord*, Bloomington 2003, s. 10-24.

36 Werner Renkowitz, Jan Janca, op. cit., s. 16-20.

37 Ibidem, s. 31.

38 Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Gdańsk 1931, s. 23-24.

własny, niezależny cech organistów³⁹. Cechy takie odpowiadały za kształcenie i poziom umiejętności swoich członków, przeprowadzały egzaminy mistrzowskie, zrównywały ceny usług oraz zajmowały się pomocą swoim członkom i ich rodzinom w wypadku nieszczęść, chorób czy śmierci. Już w 1510 roku miasto zatrudniało lutnistę, Petrusa Montaga, którego zadaniem było granie *Ave Maria* w kościele mariackim oraz przed madonną w Dworze Artusa⁴⁰. Wykonywanie muzyki wielogłosowej na instrumentach strunowych miało więc w mieście długą tradycję i sięgało początków XVI stulecia. Tradycja ta przyczyniła się do rozwoju muzyki klawesynowej. Jest jednak, ze względu na swój prywatny charakter, trudna do uchwycenia. Publiczną posadą dla muzyka grającego na instrumentach klawiszowych była zawsze posada organisty. Dopiero po powrocie do domu, kiedy stawał się on osobą prywatną, grywał na swoim klawesynie. Taki instrument do ćwiczeń w domu, w wypadku organisty kościoła mariackiego, był nawet utrzymywany z publicznych funduszy⁴¹, jako niezbędne uposażenie najważniejszego (obok ustawiacza zegara ratuszowego) instrumentalisty w mieście.

W Gdańsku obecność klawesynów w XVI wieku nie jest dobrze udokumentowana. Inaczej sytuacja wygląda w Królewcu, jako ośrodku dworskim. Od 1532 roku aż do swojej śmierci Albrecht Buchs (zm. 1559) był odpowiedzialny za stan instrumentów na książęcym dworze. Oprócz organów i pozytywów, miał pod swoją opieką *wirginalen*, *clavicorden* i *cembali*⁴². Świadczy to dobitnie o bogactwie różnego rodzaju chordofonów klawiszowych na omawianym terenie, w ośrodku, z którym Gdańsk pozostawał w stałych kontaktach handlowych i kulturalnych. Współczesne pojęcie o ówczesnej wymianie kulturowej, która następowała między Polakami, Niemcami i innymi nacjami na terenie Pomorza jest obarczone pewnymi stereotypami postromantycznymi. Przykładem niech będzie historia Andreasa Kamniczanina (zm. 1564) działającego w Królewcu, początkowo jako uczeń organisty, a następnie organista katedry królewieckiej. Gdy był jeszcze uczniem został

39 Paweł Podejko, op. cit., s. 13.

40 Ibidem, s. 12.

41 Herman Rauschninng, op. cit., s. 82.

42 Werner Renkwitz, Jan Janca, op. cit., s. 31

wysłany do Krakowa w celu pozyskania repertuaru. Przywiózł go do Królewca w postaci ksiąg organowych⁴³. Wielu organistów i większość organmistrzów na tym terenie nosi polsko brzmiące nazwiska. Poczynając od żyjącego przed 1400 rokiem organmistrza imieniem *Pauwel* mieszkającego w Bartoszycach⁴⁴, przez słynny ród Nitrowskich uderza ilość zdolnych konstruktorów tych skomplikowanych „muzycznych maszyn” przynależących do polskiego idiomu kulturowego⁴⁵.

W XVI wieku zapotrzebowanie na chordofony klawiszowe rośnie. Lokalni organmistrzowie zaczynają regularnie czerpać zyski z budowy i konserwacji tych instrumentów. Pomijając wspomnianego A. Buchsa, w 1542 roku remontu klawikordu i wirginału dokonał organmistrz Peter z Knipawy⁴⁶. Osiem lat później organista Michael sprzedał księciu Albrechtowi wirginał, w 1569 roku remontowano *Clof Zimer* [*clavicymbel?*] i klawikord⁴⁷, a w 1572 roku kupiono *Neue Claue Cimbell* od organmistrza Maulitza⁴⁸.

Najważniejsza jest jednak transakcja z 1562 roku, dotyczy bowiem wirginału odkupionego przez księcia Albrechta od Georga Rabego z Gdańska⁴⁹. W 1586 roku Daniel Zickermann, organista kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, posiadał, oprócz pozytywu, 12 cytr i 20 lutni, 6 *clavicordia*⁵⁰ – co znów może oznaczać chordofony klawiszowe różnego rodzaju. Potwierdza to jednoznacznie funkcjonowanie tych instrumentów na opisywanym terenie. Poświadczenia licznych transakcji z udziałem klawesynów, wirginałów i klawikordów świadczą o żądzy posiadania, którą musiały wzbudzać te drogocenne przedmioty, traktowane również jako lokata kapitału.

Kwerenda archiwalna przeprowadzona przez Jerzego Michalaka wykazała listę pięciu organmistrzów⁵¹ działających na przestrzeni lat 1592-1699,

43 Ibidem, s. 32.

44 Ibid., s. 7.

45 Benjamin Vogel, *Königsberg as a Center of Musical Instruments Manufacture during 17th-19th Centuries*, [w:] *Musica Baltica, Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015, s. 300-303.

46 Werner Renkwitz, Jan Janca, op. cit., s. 36.

47 Ibidem.

48 Ibid., s. 37.

49 Ibid., s. 36.

50 Hermann Rauschninng, op. cit., s. 56.

51 Agnieszka Kostrzewa-Majoch, *Gdańskie chordofony klawiszowe w latach 1596-1661*, [w:] *Muzyka fortepianowa XIII*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, prace specjalne 63, Gdańsk 2004, s. 437.

dla których budowa klawesynów była istotnym źródłem dochodu. Byli to: wspomniany G. Rabe⁵², Johann Georg Schäfer⁵³ (określany w źródłach jako *Instrumentemacher*, *Orgelbauer* i *Spinettmacher*), Caspar Koy⁵⁴ (podobnie określany w źródłach z lat 1685 i 1693), Peter Kunde (w latach 1685-1699)⁵⁵ oraz Dawid Knipffer (w latach 1688-1699)⁵⁶. Inwentarze bogatych mieszkańców z lat 1592-1699 wymieniają w sumie pięć klawikordów, trzy klawesyny, jeden klawesyn z wbudowanym szpinetem (dwumanualowym?), trzy szpinety i dwa wirginały. W sumie źródła poświadczają istnienie w owym czasie czternastu chordofonów klawiszowych⁵⁷. Jeden z tych klawesynów był na stałym wyposażeniu podmiejskiej rezydencji Speymannów przy Nowych Ogrodach⁵⁸.

Mimo skąpych źródeł, można przyjąć, że klawesyny nie były w Gdańsku rzadkością. W 1630 roku do aktywności muzyków cechowych należała realizacja *basso continuo* na *Portativ* lub *Klavier* podczas świąt, wesel i procesji (sic!)⁵⁹. Podczas przejazdu królowej Marii Luizy w 1646 roku, wspomina się o wielu klawesynach akompaniujących w czasie spektaklu operowego⁶⁰. „Wieczór tego samego dnia upłynął królowej na koncercie złożonym z muzyki lutniowej i klawesynowej⁶¹.”

Do naszych czasów nie dotrwał żaden oryginalny pełnowymiarowy klawesyn wykonany w Gdańsku. Wyjątek stanowi *spinettino Steinichta* powstałe w pracowni Paulusa Steinichta w Gdańsku w 1661 roku⁶². Instrument sygnowany jest napisem *Paulus Steinicht / me fecit Gedani / Anno Domini 1661*⁶³. Przechowywany jest obecnie jako depozyt w Musikinstrumentenmuseum w Berlinie⁶⁴. Do czasów II wojny światowej przechowywano tam również drugie *spinettino* tego samego autora z 1657 roku. Nie posiadamy również żadnych

52 Ibidem.

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Ibid.

57 Ibid.

58 Andrzej Januszajtis, *Złota kamieniczka i jej mieszkańcy*, Gdańsk 2012, s. 42.

59 Hermann Rauschning, op. cit., s. 212-13.

60 Ibidem., s. 172.

61 Ibid.

62 Agnieszka Kostrzewa-Majoch, op. cit., s. 441.

63 Ibidem.

64 Ibid.



Ilustracja 1: Hermann Han (1573 – 1627/8) - *Alegoria cnoty małżeńskiej* (ok. 1600), olej na desce 1540 x 450 mm.

śladów ikonograficznych z tego czasu. Szczęśliwie udało się ustalić pewne szczegóły konstrukcyjne instrumentów na podstawie analizy trzech dzieł sztuki plastycznej.

Najwcześniejszym źródłem tego typu jest projekt dekoracji wieka klawesynu skrzydłowego autorstwa Antona Möllera (1563 – 1611). Jest to postać ikoniczna dla malarstwa gdańskiego przełomu renesansu i baroku. Projekt pochodzi z końca XVI wieku i przedstawiać ma *Alegorię złej drogi do małżeństwa* lub *Alegorię „Święto Wenus”*⁶⁵. Dzieło przechowywane jest obecnie w Kupfertischkabinett w Staatliche Museum Preussische Kulturbesitz w Berlinie pod numerem inwentarzowym Kdz 5577⁶⁶. Na podstawie analizy proporcji ustalono że, w zależności od tego, którą stronę wieka zdobić miało malowidło, może ono być w pierwszym wypadku wiekiem skrzyni instrumentu włoskiego, w drugim proporcje świadczyłyby o wyposażeniu instrumentu w dodatkowy rejestr 16'. Drugie rozwiązanie jest możliwe, ale znacznie mniej prawdopodobne⁶⁷.

Kolejnym dziełem jest prostokątna płyta z malowidłem A. Möllera lub Hermanna Hana (1574-1627/8) *Alegoria cnoty małżeńskiej*. Ma ona podobne proporcje co trzeci zabytek, czyli *Widok Gdańska* z 1620/26 roku autorstwa Johanna Kriega (ok. 1590 - 1643/47) lub Bartholomäusa Milwitza (ok. 1590 – 1655). Proporcje obu malowideł wynoszą około 7:2, co kwalifikuje je jako pokrywy wieka zarówno 6' wirginałów *muselar* z warsztatów Ruckersa, co antwerpskich wirginałów podwójnych typu *moeder met kind*. Z istniejących instrumentów, pod omawianymi wiekami zmieściłyby się 5' *spinet* Iohannesa Ruckersa z 1598 roku oraz 5' *muselar* Andreasa Ruckersa

65 Ibid., s. 440.

66 Ibid.

67 Ibid.

z 1643 roku. Teorię wiążącą oba dzieła bardziej z pokrywami instrumentów niż zwyczajnych skrzyń jest ponadto ich niewielka grubość, która nie sprawdziłaby się jako element ochronny.

Ślady zużycia na zewnętrznej stronie dają ciekawy wgląd w sposób traktowania instrumentów przez bogatych gdańszczan. Widoczne są ślady naczyń stawianych niegdyś na wiekach instrumentów⁶⁸. Warto zaznaczyć, że opisywane instrumenty były najprawdopodobniej prezentami ślubnymi⁶⁹. Świadczą o tym nie tylko tematy malarskie, ale również wartość malowideł wykonanych u najważniejszych artystów Gdańska owych czasów. Na tak bogate dekoracje nie mogliby pozwolić sobie, niejednokrotnie ubodzy, gdańscy muzycy. Importowane cenne instrumenty z warsztatu Ruckersa niezaprzeczalnie musiały wpłynąć na konstrukcje lokalnie tworzonych instrumentów.



Ilustracja 2: Johann Krieg (ok. 1590 - 1643/48) lub/i Bartolomeaus Milwitz (ok. 1590 – 1655) - Widok Gdańska (1620/26), olej na desce 1720 x 495 mm.

Wspomniane *spinettino* P. Steinichta jest instrumentem 4' o trapezoidalnym kształcie. Zakres klawiatury wynosi od C/E do c''' i uwzględnia krótką oktawę⁷⁰. Instrument jest bogato zdobiony dekoracją snycerską i malarską. Analiza instrumentoznawcza i plastyczna ujawniła różnorodność wpływów w konstrukcji i dekoracji instrumentu. Wpływy włoskie widoczne są w przewodzie drewna cyprysowego jako materiału budulcowego, flamandzkie - wykonanie

68 Ibid., s. 442.

69 Ibid., s. 446.

70 Ibid., s. 447.

plyty głównej z drewna świerkowego i figuralno-floralna dekoracja malarska, niemieckie - dekoracje malarskie płyty rezonansowej inspirowane niemieckim sztychem z 1661⁷¹.

Popularność klawiszowych chordofonów szarpanych na terenie Pomorza nie budzi żadnych wątpliwości. Niestety znany jest dziś tylko jeden zachowany instrument, który powstał w warsztacie gdańskiego budowniczego klawesynów. Zachowane w Gdańsku części wirginałów dotrwały do naszych czasów wyłącznie dzięki swojej wartości artystycznej. Zapewne nie wszystkie instrumenty były tak bogato zdobione, co musiało przyczynić się do ich zniszczenia w momencie utraty popularności klawesynu na rzecz fortepianu. Pozostaje liczyć, że przyszłość dostarczy nowych wniosków i informacji o gdańskich klawesynach sprzed 1700-go roku.

71 Ibid., s. 448.

Rozdział II. Repertuar klawesynowy oraz uzupełniający.

Większość omawianych poniżej źródeł muzyki klawiszowej rozpatrywana była do tej pory głównie w kategorii muzyki organowej. Duża część istniejącej literatury podmiotu jest dziełem organistów i muzykologów takich jak: Jan Janca, Joachim Gudel, Jerzy Erdmann, Jerzy Gołos, Marcin Szelest. Źródła te doczekały się kilku monografii i artykułów o charakterze przyczynkarskim. Założeniem autora jest wyłonienie z tego, funkcjonującego do tej pory jako organowy, repertuaru tej jego części, która może być z powodzeniem wykonywana na klawesynie. Ze znanego dotąd repertuaru organowego wykluczone zostały zatem utwory wymagające użycia pedału, używające dialogu sekcji organowych oraz zawierające informacje dotyczące organowej rejestracji. Z poniższego katalogu wyklucza się więc fantazje chorałowe z dodatku do Tabulatury Pelplińskiej oraz zachowane utwory Andreasa Neunhabera (1603 – 1663).

Autor zrezygnował również z zawarcia w katalogu utworu o tytule *Fuga. 2. anti & retro.*, zachowanej w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk w formie mikrofilmu rękopisu *Ms. Joh. 456-457*. W pierwszej części katalogu *Music Collections from Gdańsk*⁷² *Fuga* została zaliczona do utworów klawiszowych. Kwerenda wykazała, że utwór ten jest raczej zanotowaną partią krótkiego utworu polifonicznego, zagadką kontrapunktyczną lub tematem fugi do improwizacji⁷³.

72 Danuta Popinigis, Danuta Szlagowska, Jolanta Woźniak, *Music collections from Gdańsk, vol. 1 Thematic catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Science Gdańsk Library*, Gdańsk 2011.

73 Niemniej jednak, jeżeli utwór ten jest rzeczywiście wzorem do improwizacji, jest bardzo ciekawy w kontekście innych źródeł. H. Rauschning cytuje temat fugi 20-głosowej, która została zanotowana pod postacią tematu w księdze Ławy Malborskiej Dworu Artusa w 1599 roku (Hermann Rauschning, op. cit., s. 108). Temat jest oparty na trójdźwięku F-dur, i może stanowić jeden z licznych żartów, z których słynął Dwór Artusa, będący miejscem zabaw miejscowej elity. Trójdźwięk ten w imitacji prostej może rzeczywiście być jednocześnie grany i śpiewany również z przekształceniami rytmicznymi nie powodując wrażenia dysharmonii. Nawet ewentualny ruch w równoległych prymach lub oktawach mógłby brzmieć akceptowalnie w takiej pijackiej improwizacji zespołowej, a przestrzeń Dworu rozbrzmiewałaby zmieniającym barwy akordem F-dur. Nie można też oczywiście wykluczyć bardziej wyrafinowanych wykonń, biorąc pod uwagę poziom wykształcenia osób bawiących we Dworze. W kontekście 517 fug-partimenti Daniela Magnusa Gronaua, powyższe utwory mogą być świadectwem praktyki polifonicznej improwizacji w Gdańsku już

II. 1. Katalog zachowanych utworów klawesynowych z podziałem na twórców.

Katalog utworów klawesynowych zawiera utwory ze źródeł pochodzących z Gdańska oraz źródeł przechowywanych w innych miejscach, autorstwa twórców związanych z Gdańskiem. Podzielony jest na trzy części, z których pierwsza zawiera utwory twórców gdańskich, druga utwory anonimowe ze źródeł gdańskich, a trzecia utwory obcych twórców zachowane w źródłach pochodzących z Gdańska.

Za utwory klawesynowe uznaje się takie utwory klawiszowe, które dają się wykonywać solo na obecnie najczęściej spotykanych typach klawesynów bez klawiatury pedałowej.

Wykaz skrótów zastosowanych w katalogu:

Tab. Gd. - Tabulatura Gdańska, 1591.

Tab. Oli. - Tabulatura Oliwska, ok. 1619.

Ms. 8 – MS XIV.714 (olim Ms. 8) – Wiedeń. Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv.

Sign. II. 2,51 – MS Mus. II. 2. 51 – Lipsk. Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek.

Lynar B1 – Mus. Ms. Lynar B1 – Berlin. Staatsbibliothek.

Ms. Hintze – Ma. 21. H 59 – New Haven. Connecticut – Music Library of Yale University.

w 1599 roku. Biorąc pod uwagę wysoki poziom tworzonej w Gdańsku muzyki polifonicznej i entuzjastyczny stosunek gdańszczan do tej sztuki ciężko wykluczyć taki stopień wirtuozerii improwizatorskiej.

II. 1. 1. Utwory klawesynowe twórców gdańskich.

Z omawianego repertuaru udało się wyłonić w sumie 65 pozycji, których atrybucja jest pewna lub niemal pewna. Porządek katalogowi nadały nazwiska autorów kompozycji (z wyszczególnieniem pozycji o wątpliwej atrybucji) oraz porządek alfabetyczny tytułów. W wypadku cyklu utworów jednego autora (Tabulatura Gdańska, cykl fantazji P. Sieferta), o kolejności decyduje porządek cyklu.

L. p.	Nazwisko twórcy	Tytuł utworu	Źródło
1.	Drusiński, Piotr	<i>Deus in adjutorium meum intende</i>	Tab. Oli., nr 3
2.		<i>Preambulum</i>	Tab. Oli., nr 13
3.		<i>Preambulum</i>	Tab. Oli., nr 14
4.		<i>Resonet in laudibus</i>	Tab. Oli., nr 10
5.		<i>Veni redemptor omnium</i>	Tab. Oli., nr 70
6.	Drusiński, Piotr?	<i>Preambulum ex F</i>	Tab. Oli., nr 15
7.		<i>Preambulum</i>	Tab. Oli., nr 16
8.	Erben, Balthasar	<i>Courante. B. Erben</i>	<i>Ms. Hintze</i> , nr 12
9.		<i>Sarabande D'Erben.</i>	<i>Ms. Hintze</i> , nr 13
10.		<i>Passagaglia. Balth: Erben:</i>	<i>Ms. Hintze</i> , nr 6
11.	Schmiedtlein, Cajus	<i>PHANTHASIA PRIMI TONI</i>	Tab. Gd., nr 1
12.		<i>Alia phantasia primi tonj</i>	Tab. Gd., nr 2
13.		<i>Phanthasia secundi tonj</i>	Tab. Gd., nr 3
14.		<i>Phanthasia tertij tonj</i>	Tab. Gd., nr 4
15.		<i>Alia phanthasia Toni Tertij</i>	Tab. Gd., nr 5
16.		<i>Alia toni tertij Phantasia</i>	Tab. Gd., nr 6
17.		<i>PHANTHASIA Quartj Tonij</i>	Tab. Gd., nr 7
18.		<i>Phathasia Quinti Tonij</i>	Tab. Gd., nr 8
19.		<i>Alia Phanthasia Quinti Tonij</i>	Tab. Gd., nr 9
20.		<i>Alia Phanthasia Quintj tonj</i>	Tab. Gd., nr 10
21.		<i>Phanthasia Sextij Tonij</i>	Tab. Gd., nr 11

L. p.	Nazwisko twórcy	Tytuł utworu	Źródło
22.		<i>Alia Phanthasia Sextj Tonj</i>	Tab. Gd., nr 12
23.		<i>Alia Phanthasia Sextj Tonj</i>	Tab. Gd., nr 13
24.		<i>Phantasia Aliqua</i>	Tab. Gd., nr 14
25.		<i>Phatnhasia Septimi Tonj</i>	Tab. Gd., nr 15
26.		<i>Phanthasia Octavj Tonj</i>	Tab. Gd., nr 16
27.		<i>Phanthasia Octavj Tonj</i>	Tab. Gd., nr 17
28.		<i>Dulcis memoria et suavis recordatio</i>	Tab. Gd., nr 18
29.		<i>Orlandus a 5 / Susanna se videns [...]</i>	Tab. Gd., nr 19
30.		<i>Vader unse im Hemmelrick</i>	Tab. Gd., nr 20
31.		<i>Allein ahn dich Her</i>	Tab. Gd., nr 21
32.		<i>Godt is myenn Licht [...]</i>	Tab. Gd., nr 22
33.		<i>Bewar mich Herr und sy nicht [...]</i>	Tab. Gd., nr 23
34.		<i>Josep leüer Josep myenn [...]</i>	Tab. Gd., nr 24
35.		<i>Margo laboures / Orlandus Dilassus</i>	Tab. Gd., nr 25
36.		<i>Orcombien aut sic Deus dilexit [...]</i>	Tab. Gd., nr 26
37.		<i>Cessesmes Tonus 2dus</i>	Tab. Gd., nr 27
38.		<i>Iomison aut siginet aut Fera Basso[...]</i>	Tab. Gd., nr 28
39.		<i>Ardant amour / Orlandus</i>	Tab. Gd., nr 29
40.		<i>Donnes secours / Aut: / Petit Johan[...]</i>	Tab. Gd., nr 30
41.		<i>Jeprens Engre</i>	Tab. Gd., nr 31
42.		<i>Osi potes</i>	Tab. Gd., nr 32
43.		<i>Veni in hortum meum</i>	Tab. Gd., nr 33
44.		<i>Gaudete filiae Jerusalem</i>	Tab. Gd., nr 34
45.		<i>Pater peccavi in caelum et coram [...]</i>	Tab. Gd., nr 35
46.		<i>2da Pars Quanti mercenarye</i>	Tab. Gd., nr 36
47.		<i>A 5 / Padua / Das Madtleinn</i>	Tab. Gd., nr 37
48.		<i>2da Pars a 5</i>	Tab. Gd., nr 38
49.		<i>Hispanum ad coenam / mercator [...]</i>	Tab. Gd., nr 39
50.		<i>2da Pars</i>	Tab. Gd., nr 40
51.	Siefert, Paul	<i>Benedicamus Dominum [...]</i>	Ms. 8.
52.		<i>Fantasia prima</i>	Sign. II 2,51; Ms. 8.

L. p.	Nazwisko twórcy	Tytuł utworu	Źródło
53.		<i>Fantasia secunda</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
54.		<i>Fantasia tertia</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
55.		<i>Fantasia quarta</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
56.		<i>Fantasia quinta</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
57.		<i>Fantasia sexta</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
58.		<i>Fantasia septima</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
59.		<i>Fantasia octava</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
60.		<i>Fantasia nona</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
61.		<i>Fantasia decima</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
62.		<i>Fantasia undecima</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
63.		<i>Fantasia duodecima</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
64.		<i>Fantasia tredecima</i>	<i>Sign. II 2,51</i>
65.		<i>Puer natus in Bethlehem [...]</i>	<i>Lynar B1</i>

II. 1. 2. Anonimowe utwory klawesynowe ze źródeł gdańskich.

Najpierw zostaną przedstawione utwory anonimowe, zachowane w Tabulaturze Gdańskiej oraz Tabulaturze Oliwskiej. W wypadku ozdobnych i wyraźnie nacechowanych osobistym stylem klawiszowym intabulacji, zostaną one przedstawione w tej części jako utwory anonimowe, nawet jeśli znany jest autor oryginału. Proste intabulacje typu *partitura ad organo* zostaną podane w części trzeciej katalogu, z wyjątkiem tych o nieustalonym dotąd autorstwie. Uwzględnione zostaną również propozycje atrybucji, które mogą okazać się owocne dla dalszych badań. Podstawą tych propozycji są muzyczne podobieństwa stylistyczne i formalne oraz wnioski wyciągnięte na podstawie wiedzy historycznej. Istotna jest historia danego źródła w analogii do innych tego typu źródeł.

Porządek tej części katalogu nadaje kolejność ulokowania przedstawionych utworów w źródłach. Źródła przedstawione zostaną w kolejności chronologicznej.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
1.	Tab. Gd., nr 45	<i>Laura pane / Germano Pallavicino</i>	Martinus Lange?
2.	Tab. Gd., nr 46 [fragm.]	Bez tytułu [<i>Preambulum?</i>]	Martinus Lange?
3.	Tab. Oli., nr 1	<i>Lemma</i>	Jaob Apfell?
4.	Tab. Oli., nr 2	<i>Ein Tanz</i>	
5.	Tab. Oli., nr 5	<i>Bon iour mon coeur / Orlando [di Lasso]</i>	
6.	Tab. Oli., nr 6	<i>Galliarda</i>	
7.	Tab. Oli., nr 7	<i>Clausula in G</i>	Jaob Apfell?
8.	Tab. Oli., nr 8	<i>Ardant</i>	Paul Siefert?
9.	Tab. Oli., nr 11	<i>Mentr'io campai / Orazio Vecchi</i>	
10.	Tab. Oli., nr 12	<i>Wohlauff gut Gsell [...] / Jacob Meiland</i>	
11.	Tab. Oli., nr 17	<i>Surrexit Christus hodie</i>	
12.	Tab. Oli., nr 18	<i>Surrexit Christus hodie</i>	
13.	Tab. Oli., nr 19	<i>Clausula primi toni</i>	
14.	Tab. Oli., nr 26	<i>Surrexit pastor bonus / Orlando di Lasso</i>	Paul Siefert?
15.	Tab. Oli., nr 29	<i>In monte oliveti</i> ⁷⁴	
16.	Tab. Oli., nr 30	<i>[Sicut ovis]</i> ⁷⁵	
17.	Tab. Oli., nr 31	<i>Chorea</i> ⁷⁶	
18.	Tab. Oli., nr 32	<i>Fortuna</i> ⁷⁷	
19.	Tab. Oli., nr 33	<i>Chorea</i> ⁷⁸	
20.	Tab. Oli., nr 34	<i>Alia chorea</i> ⁷⁹	
21.	Tab. Oli., nr 35	<i>Alia chorea</i> ⁸⁰	
22.	Tab. Oli., nr 36	<i>Chorea</i> ⁸¹	

74 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu, lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*. Być może pieśń związana z miejscowym kultem lub wzgórzem Pacholek zw. W źródłach „górami oliwską”.

75 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

76 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

77 Redukcja popularnej pieśni *Fortune* do sopranu i basu lub harmonizacja jej melodii na sopran i *basso continuo*.

78 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

79 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

80 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
23.	Tab. Oli., nr 37	<i>Chorea</i> ⁸²	
24.	Tab. Oli., nr 38	<i>Hor pensat' / [Ivo de Vento]</i>	Paul Siefert?
25.	Tab. Oli., nr 39	<i>Jesus Christus [nostra salus]</i> ⁸³	
26.	Tab. Oli., nr 40	<i>Sit laus honor et gloria</i> ⁸⁴	
27.	Tab. Oli., nr 43	<i>Fuga [Diomedes Cato]</i> ⁸⁵	
28.	Tab. Oli., nr 44	<i>Maria mater gratiae</i> ⁸⁶	
29.	Tab. Oli., nr 46	<i>Amorosi [pensier' sopspir ardenti]</i> ⁸⁷	
30.	Tab. Oli., nr 47	<i>Dies est laetitiae</i> ⁸⁸	
31.	Tab. Oli., nr 48	<i>Ave Hierarchia</i> ⁸⁹	
32.	Tab. Oli., nr 52	Bez tytułu [<i>Tanz</i>]	
33.	Tab. Oli., nr 59	<i>Galliarda</i> ⁹⁰	
34.	Tab. Oli., nr 60	<i>Paduana</i>	
35.	Tab. Oli., nr 61	<i>Galliarda</i>	
36.	Tab. Oli., nr 63	<i>Fuga</i>	
37.	Tab. Oli., nr 67	<i>Puer natus in Bethleem</i>	Paul Siefert?
38.	Tab. Oli., nr 73	Bez tytułu	
39.	Tab. Oli., nr 74	<i>In natali Domini</i>	
40.	Tab. Oli., nr 76	<i>Petite folle / Orlando di Lasso</i>	Cajus Schmiedtlein?
41.	Tab. Oli., nr 81	<i>Domine Dominus noster</i>	

81 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

82 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

83 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

84 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

85 Intabulacja utworu na konsort instrumentów.

86 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

87 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

88 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

89 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

90 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*. Wyraźnie nie związana z poprzedzającą ją *Paduaną* Thomasa Morley'a.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
42.	Tab. Oli., nr 82	<i>Benedicamus [Domino] de Beata M[...]</i> ⁹¹	
43.	Tab. Oli., nr 85	<i>Percussit Saul mille</i> ⁹²	
44.	Tab. Oli., nr 86	<i>Musa</i>	Jacob Apfell?
45.	Tab. Oli., nr 88	<i>Jubilate Deo</i>	Jacob Apfell?
46.	Tab. Oli., nr 89	<i>Domine quid [...]</i> / <i>Orlando di Lasso</i>	Cajus Schmiedtlein?
47.	Tab. Oli., nr 97	Bez tytułu [<i>Tanz</i>]	
48.	Tab. Oli., nr 98	Bez tytułu [<i>Kyrie paschale</i>]	Jacob Apfell?
49.	Tab. Oli., nr 106	Bez tytułu [<i>Clausula?</i>]	Jacob Apfell?
50.	Tab. Oli., nr 108	<i>Kyrie duplex</i> ⁹³	
51.	Tab. Oli., nr 109	<i>Macula</i>	
52.	Tab. Oli., nr 116	<i>Tanz</i>	
53.	Tab. Oli., nr 117	<i>Vulnerasti cor meum</i> ⁹⁴	
54.	Tab. Oli., nr 131	<i>Fuga</i>	Diomedes Cato?
55.	Tab. Oli., nr 132	<i>Vidi speciosam</i> ⁹⁵	
56.	Tab. Oli., nr 133	<i>Quis maestis - Plangite</i> ⁹⁶	
57.	Tab. Oli., nr 134	<i>Domine Dominus noster</i>	
58.	Tab. Oli., nr 138	<i>Coranta</i>	
59.	Tab. Oli., nr 143	<i>Sub tuum praesidium</i> ⁹⁷	
60.	Tab. Oli., nr 144	<i>Coranta</i>	
61.	Tab. Oli., nr 146	<i>Jesu König der Ehren</i> ⁹⁸	Jacob Apfell?
62.	Tab. Oli., nr 147	<i>Sim licet immeritus</i> ⁹⁹	Jacob Apfell?

91 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

92 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

93 Trzy wersy ze mszy [organowej?]. Autor oryginału nieznany. Brak ustalonych konkordancji.

94 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

95 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

96 Utwór dwuczęściowy, zapisany tabulaturną typy *partitura ad organo*, autor oryginału nieznany. Brak ustalonych konkordancji.

97 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

98 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

99 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
63.	Tab. Oli., nr 148	<i>Puer nobis nascitur</i> ¹⁰⁰	Jacob Apfell?
64.	Tab. Oli., nr 152	<i>Tantz</i>	
65.	Tab. Oli., nr 153	<i>Tantz</i>	
66.	Tab. Oli., nr 155	<i>Quam bona martitres manet fortuna</i> ¹⁰¹	
67.	Tab. Oli., nr 157	<i>Largum vesper</i> ¹⁰²	
68.	Tab. Oli., nr 160	<i>Salve amor</i> ¹⁰³	Jacob Apfell?
69.	Tab. Oli., nr 164	<i>O lux et decus Hispaniae</i> ¹⁰⁴	
70.	Tab. Oli., nr 165	<i>Melos</i>	Jacob Apfell?
71.	Tab. Oli., nr 167	<i>Omnipotens</i> ¹⁰⁵	
72.	Tab. Oli., nr 182	<i>Kyrie duplex</i>	
73.	Tab. Oli., nr 183	<i>Benedicamus [Domino] de festo Mariae</i> ¹⁰⁶	
74.	Tab. Oli., nr 184	<i>Beatus author saeculi</i> ¹⁰⁷	
75.	Tab. Oli., nr 185	<i>Confitebor</i> ¹⁰⁸	
76.	Tab. Oli., nr 187	<i>Fuga</i>	Diomedes Cato?
77.	Tab. Oli., nr 188	<i>Jesu Fronleichnam schon, [...]</i> ¹⁰⁹	Jacob Apfell?
78.	Tab. Oli., nr 189	<i>Maria mater gratiae / Martine [...]</i> ¹¹⁰	
79.	Tab. Oli., nr 191	<i>Clausula ex c</i>	Jacob Apfell?

100 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

101 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

102 Harmonizacja melodii w czterogłosie w pierwszej oraz sześciogłosie w drugiej części, lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

103 Prosta, ośmioczęściowa harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

104 Zapis typu *partitura ad organo* z wyraźną redukcją głosów, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

105 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

106 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

107 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

108 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

109 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

110 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
80.	Tab. Oli., nr 193	<i>Quesitus et repertus est</i> ¹¹¹	Jacob Apfell?
81.	Tab. Oli., nr 194	<i>Tantz</i>	
82.	Tab. Oli., nr 195	<i>Saltus</i>	
83.	Tab. Oli., nr 196	<i>Saltus</i>	
84.	Tab. Oli., nr 197	<i>Saltus</i>	
85.	Tab. Oli., nr 199	<i>[Tantz]</i>	
86.	Tab. Oli., nr 204	<i>[Tantz]</i>	
87.	Tab. Oli., nr 205	<i>Passamezzo</i>	
88.	Tab. Oli., nr 206	<i>Coranta</i>	
89.	Tab. Oli., nr 212	<i>Rath lieber Rath</i> ¹¹²	Jacob Apfell?
90.	Tab. Oli., nr 213	<i>Veni [Creator] Spiritus</i> ¹¹³	Jacob Apfell?
91.	Tab. Oli., nr 216	<i>Parvule salve / O Dorothea</i> ¹¹⁴	Jacob Apfell?
92.	Tab. Oli., nr 219	<i>Tantz</i> ¹¹⁵	
93.	Tab. Oli., nr 220	<i>Tantz</i> ¹¹⁶	
94.	Tab. Oli., nr 221	<i>Tantz</i> ¹¹⁷	
95.	Tab. Oli., nr 222	<i>Tantz</i> ¹¹⁸	
96.	Tab. Oli., nr 223	<i>Tantz</i> ¹¹⁹	
97.	Tab. Oli., nr 224	<i>Tantz</i>	
98.	Tab. Oli., nr 225	<i>Tantz</i>	
99.	Tab. Oli., nr 226	<i>Tantz</i>	

111 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

112 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

113 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji. Zdradza pewne cechy stylu indywidualnego intabulatora.

114 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

115 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

116 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

117 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

118 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

119 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
100.	Tab. Oli., nr 228	<i>Tantz</i>	
101.	Tab. Oli., nr 229	<i>Tantz</i>	
102.	Tab. Oli., nr 230	<i>Tantz</i>	
103.	Tab. Oli., nr 231	<i>Tantz</i>	
104.	Tab. Oli., nr 232	<i>Tantz</i>	
105.	Tab. Oli., nr 233	<i>Tantz</i>	
106.	Tab. Oli., nr 234	<i>Tantz</i>	
107.	Tab. Oli., nr 235	<i>Saltarello</i>	
108.	Tab. Oli., nr 236	<i>Tantz</i> ¹²⁰	
109.	Tab. Oli., nr 237	<i>Tantz</i> ¹²¹	
110.	Tab. Oli., nr 238	<i>Tantz</i> ¹²²	
111.	Tab. Oli., nr 239	<i>Tantz</i> ¹²³	
112.	Tab. Oli., nr 242	<i>Tantz</i> ¹²⁴	
113.	Tab. Oli., nr 243	<i>Tantz</i> ¹²⁵	
114.	Tab. Oli., nr 245	<i>Chorea</i> ¹²⁶	
115.	Tab. Oli., nr 246	<i>Chorea</i> ¹²⁷	
116.	Tab. Oli., nr 247	<i>Chorea</i> ¹²⁸	
117.	Tab. Oli., nr 248	<i>Chorea</i> ¹²⁹	
118.	Tab. Oli., nr 249	<i>Chorea</i> ¹³⁰	

120 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

121 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

122 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

123 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

124 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

125 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

126 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

127 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

128 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

129 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
119.	Tab. Oli., nr 250	<i>Chorea</i> ¹³¹	
120.	Tab. Oli., nr 251	<i>Chorea</i> ¹³²	
121.	Tab. Oli., nr 252	<i>Chorea</i> ¹³³	
122.	Tab. Oli., nr 253	<i>Chorea</i> ¹³⁴	
123.	Tab. Oli., nr 254	<i>Chorea</i> ¹³⁵	
124.	Tab. Oli., nr 255	<i>Galliarda</i> ¹³⁶	
125.	Tab. Oli., nr 256	<i>Chorea</i> ¹³⁷	
126.	Tab. Oli., nr 257	<i>Chorea</i> ¹³⁸	
127.	Tab. Oli., nr 258	<i>Chorea</i> ¹³⁹	
128.	Tab. Oli., nr 259	<i>Chorea</i> ¹⁴⁰	
129.	Tab. Oli., nr 260	<i>Chorea</i> ¹⁴¹	
130.	Tab. Oli., nr 261	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴²	
131.	Tab. Oli., nr 263	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴³	
132.	Tab. Oli., nr 264	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴⁴	

130 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

131 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

132 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

133 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

134 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

135 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

136 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

137 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

138 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

139 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

140 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

141 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

142 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

143 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

144 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

L. p.	Źródło	Tytuł	Propozycja atrybucji
133.	Tab. Oli., nr 265	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴⁵	
134.	Tab. Oli., nr 266	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴⁶	
135.	Tab. Oli., nr 267	<i>Alia [chorea]</i> ¹⁴⁷	
136.	Tab. Oli., nr 268	<i>Surrexit Christus</i> ¹⁴⁸	
137.	Tab. Oli., nr 269	<i>Tantz</i>	
138.	Tab. Oli., nr 270	<i>Gloria sit superi</i> ¹⁴⁹	
139.	Tab. Oli., nr 277	<i>[Tantz]</i> ¹⁵⁰	
140.	Tab. Oli., nr 279	Bez tytułu <i>[Preambulum]</i> ¹⁵¹ / <i>[Fantasia]</i> ¹⁵²	Jacob Apfell?
141.	Tab. Oli., nr 280	<i>In Domino laudabitur anima mea</i>	
142.	Tab. Oli., nr 281	<i>Omnia sidereo</i> ¹⁵³	
143.	Tab. Oli., nr 299	<i>Parce mihi Domine</i> ¹⁵⁴	
144.	Tab. Oli., nr 310	<i>O dulcissime Jesu</i> ¹⁵⁵	
145.	Tab. Oli., nr 318	<i>Gaudete filiae Jerusalem</i> ¹⁵⁶	
146.	Tab. Oli., nr 319	<i>Vulnerasti cor meum</i> ¹⁵⁷	

145 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

146 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

147 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

148 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

149 Prosta harmonizacja melodii w czterogłosie lub zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

150 Redukcja istniejącej kompozycji do sopranu i basu lub harmonizacja istniejącej melodii na sopran i *basso continuo*.

151 Wg. Marcina Szelesta.

152 Wg. Macieja Babnisa.

153 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

154 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

155 Zapis typu *partitura ad organo* z podpisanym tekstem pod głosem basowym, podobnie jak ma to miejsce w ostatnich pozycjach w Tabulaturze Gdańskiej. Autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

156 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

157 Zapis typu *partitura ad organo*, autor oryginału niezidentyfikowany. Brak ustalonych konkordancji.

II. 1. 3. Utwory kompozytorów obcych oraz intabulacje utworów wokalnych twórców lokalnych, zachowane w źródłach gdańskich.

W tej części katalogu podane zostaną przekazy muzyki autorów obcych, zachowane w Tabulaturze Oliwskiej w postaci prostych intabulacji typu *partitura ad organo* oraz kilka utworów wokalnych autorów gdańskich zachowane w podobnej formie. Wszystkie pozycje w tej części katalogu pochodzą z Tabulatury Oliwskiej. Część utworów w tym źródle wymaga użycia dwóch klawesynów. Te pozycje nie zostały ujęte, ponieważ, w świetle przyjętych reguł klasyfikacji, nie są to solowe utwory klawesynowe.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
1.	4	Regnart, Jacob	<i>Maria Virgo assumpta est ad caelos</i>
2.	20	Vecchi, Orazio	<i>Son questi i crespi [crini]</i>
3.	21	Hassler, Hans Leo	<i>Mein Gemüth ist mir verwirret</i>
4.	22		<i>All Lust und Freud</i>
5.	23		<i>Tantzen und springen</i>
6.	24	Regnart, Jacob	<i>Hertzlich thut mich erfrewen</i>
7.	25	Hassler, Hans Leo	<i>Junckfraw [dein schöne Gstalt]</i>
8.	27	Handl, Jacobus	<i>Ecce quomodo moritur justus¹⁵⁹</i>
9.	28		<i>Sepulto Domino¹⁶⁰</i>
10.	41	Vecchi, Orazio	<i>Chi mira [gl'occhi tuoi]</i>
11.	42	Merulo, Claudio	<i>Fuga</i>
12.	43	Cato, Diomedes	<i>Fuga</i>
13.	45	Lasso, Orlando di [LV 721]	<i>O decum caeli moderator orbis</i>
14.	49	[LV 290]	<i>Magnificat quarti toni</i>
15.	50	[LV 287]	<i>Magnificat primi toni</i>
16.	51	[LV 288]	<i>Magnificat secundi toni</i>
17.	53	[LV 289]	<i>Magnificat tertii toni</i>
18.	54	[LV 291]	<i>Magnificat quinti toni</i>
19.	55	[LV 292]	<i>Magnificat sexti toni</i>

159 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Motet dwuczęściowy.

160 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Motet dwuczęściowy.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
20.	56	[LV 293]	<i>Magnificat septimi toni</i>
21.	57	[LV 294]	<i>Magnificat octavi toni</i>
22.	58	Morley, Thomas	<i>Paduana</i>
23.	62		<i>My bonny lasse [shee smyleth]</i>
24.	64	Handl, Jacobus	<i>Kyrie (Missa super Im Mayen)</i>
25.	66	Croce, Giovanni	<i>Ingredimini omnes</i>
26.	72	Hassler, Hans Leo	<i>Verbum caro factum est</i>
27.	77	Amon, Blasius	<i>Kyrie [eleison. In festo Paschae]</i>
28.	78	Hassler, Hans Leo	<i>Zu dir steht all mein Sinn¹⁶¹</i>
29.	79		<i>O pie Pelicane</i>
30.	84	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Omnes sitientes</i>
31.	87	Roy, Bartolomeo	<i>Gloria tibi Trinitas</i>
32.	90	Gastoldi, Giovanni Giacomo	<i>Missa super Quam suavis</i>
33.	91	Lasso, Orlando di [LV 734]	<i>Deus in adiutorium meum intende</i>
34.	92	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Cantabant sancti</i>
35.	93	Lasso, Orlando di [LV 303]	<i>Im Mayen¹⁶²</i>
36.	94	Agazzari, Agostino	<i>Veni Sancte spiritus</i>
37.	95	Viadana, Lodovico da	<i>Veni Sancte Spiritus</i>
38.	99	Hassler, Hans Leo	<i>Expurgate vetus fermentum</i>
39.	100	Viadana, Lodovico da	<i>Exultate justi in Domino</i>
40.	101	Praetorius, Hieronymus	<i>Laudate Dominum in sanctis eius</i>
41.	102	Varotto, Michele	<i>Laudate Dominum de caelis</i>
42.	104	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Veni dilecte mi¹⁶³</i>
43.	105	Hassler, Jacob	<i>Magnificat octavi toni</i>
44.	107	Ferretti, Giovanni	<i>O gloriae paternae summe splendor</i>
45.	110	Croce, Giovanni	<i>Benedictus es Domine Deus patrum [...]</i>
46.	111	Cato, Diomedes	<i>Canson</i>
47.	112	Lasso, Orlando di [LV 164]	<i>Fuyons tous d'amour [le jeu]</i>
48.	113	[LV 642]	<i>Si bene perpendi</i>

161 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Pieśń.

162 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Pieśń.

163 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Motet.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
49.	114	Byrd, William	<i>Laudibus in sanctis</i>
50.	115	Hassler, Hans Leo	<i>Canite tuba [in Sion]</i>
51.	118	Croce, Giovanni	<i>Cantate Domino canticum novum</i>
52.	119	Roy, Bartolomeo	<i>Annuntiaverunt caeli justitiam ejus</i>
53.	122	Speiser, Kaspar	<i>Veni in hortum meum</i>
54.	123	Hassler, Hans Leo	<i>Domine Dominus noster</i>
55.	124	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	<i>Corona aurea</i>
56.	125	Bianciardi, Francesco	<i>Exlutate Domino adjutori nostro</i>
57.	126	Hassler, Kaspar	<i>Canzon</i> ¹⁶⁴
58.	127	Gabrieli, Giovanni	<i>Fuga francese</i> ¹⁶⁵
59.	128	Aichinger, Gregor	<i>Gratias agimus tibi Domine</i>
60.	129	Hassler, Hans Leo	<i>Canzon</i> ¹⁶⁶
61.	130	Antegnati, Costanzo	<i>Canson</i>
62.	135	Hassler, Hans Leo	<i>Ridon di maggio</i>
63.	136		<i>Chiara e lucente stella</i> ¹⁶⁷
64.	137	Ferretti, Giovanni	<i>Donna crudel</i> ¹⁶⁸
65.	139	Croce, Giovanni	<i>Dic nobis Maria</i>
66.	140	Ferretti, Giovanni	<i>[Hor va canzona mia]</i>
67.	141	Vecchi, Orazio	<i>Crudele plaude turba</i>
68.	142	Handl, Jacobus	<i>Maria Magdalena et altera Maria</i> ¹⁶⁹
69.	145	Hassler, Hans Leo	<i>Ecce quam bonum et quam jucundum</i>
70.	149	Victoria, Thomas Luis de [?]	<i>Virgini laudes canimus Mariae</i>
71.	150	Handl, Jacobus	<i>Resurrectio tua</i>
72.	151	Asola, Giammateo	<i>In stadio dum longo</i>
73.	154	Ruffolo, Lucretio	<i>O Rex Emanuel</i>
74.	156	Zallamella, Pandolfo	<i>Ingrediente Domino</i>

164 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

165 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

166 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

167 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

168 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

169 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych i lokalnie środkowych. Motet dwuczęściowy w formie *da capo*.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
75.	158	Hermann, Johann	<i>Parvulus nobis nascitur</i>
76.	161	Mel, Rinaldo del	<i>Domine non sum dignus</i>
77.	162	Hassler, Hans Leo	<i>[A chi creder degg'io]</i>
78.	163		<i>[O Auffenthalt meins Leben]</i>
79.	166	Merulo, Claudio	<i>In Deo speravit</i>
80.	169	Formellis, Wilhelmus	<i>Cantate Domino canticum novum</i>
81.	170	Handl, Jacobus	<i>Isti sunt triumphatores</i> ¹⁷⁰
82.	171	Crequillon, Thomas	<i>Ung gay bergier</i>
83.	172	Bonhomme, Pierre	<i>Praecinite Domino in confessione</i>
84.	173	Merulo, Claudio	<i>Sancti et justi in Domino [gaudete]</i>
85.	174	Zindelin, Philipp	<i>Popule meus</i>
86.	175	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Veni sponsa Christi</i> ¹⁷¹
87.	186	Lasso, Orlando di [LV 416]	<i>Kyrie (Missa super Pylons pylons lorge)</i>
88.	190	Vecchi, Orazio	<i>Il cor che mi rubasti</i> ¹⁷²
89.	198	Gabrieli, Andrea	<i>Canson</i>
90.	200	Hassler, Hans Leo	<i>Nun fanget an ein guts Liedlein</i>
91.	201		<i>Feins Kieb du hast mich gfangen</i>
92.	202		<i>Das Hertz thut mir auffspringen</i>
93.	203	Regnart, Jacob	<i>Zu dir Herr Christe</i>
94.	207	Lange, Gregor	<i>O holdseliges Bild</i>
95.	208	Meinland, Jacob/A.N.Q.	<i>Wie schön blüt uns der Meye</i> ¹⁷³
96.	211	Lasso, Orlando di [LVanh 23]	<i>Ein Meidlein jung am Landen stund</i>
97.	214	Handl, Jacobus	<i>Jubilate Deo omnis terra</i>
98.	215	Wert, Giaches de	<i>O sacrum convivium</i>
99.	217	Aichinger, Gregor	<i>Maria virgo [regia]</i> ¹⁷⁴
100.	218	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Dilectus meus [loquitur] mihi</i> ¹⁷⁵
101.	271	Capilupi, Gemignano	<i>[Mein Hertze was liegt dir an für [...]]</i>

170 Lokalnie redukcja oryginału.

171 Częściowo redukcja oryginału.

172 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

173 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

174 Redukcja głosów w codzie.

175 Redukcja istniejącego oryginału do głosów skrajnych. Motet.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
102.	272		<i>[O Schönes Lieblein mein Rosen[...]]</i>
103.	273		<i>[Warumb wendst du dich denn von mir]</i>
104.	274	Vecchi, Orazio	<i>[Was hab. ich für ein Glantz]</i>
105.	275	Capilupi, Gemignano	<i>[O süsse Lieb wie hast du so umbgeben]</i>
106.	274	Lasso, Orlando di [LV 154] ¹⁵⁸	<i>[Monieur l'Abbe]¹⁷⁶</i>
107.	278	Cocciola, Giovanni Battista	<i>Gloriosus Deus</i>
108.	282	Lupi II, Didier	<i>Susanna se [videns rapi]</i>
109.	283	Zindelin, Philipp	<i>In illa die [stillabunt montes]</i>
110.	284		<i>Ne timeas [Maria]</i>
111.	297	Lasso, Orlando di	<i>Ne timeas [Maria]</i>
112.	298	Clavius, Christophorus	<i>Ego flos campi</i>
113.	300	Vecchi, Orfeo	<i>En dilectus meus loquitur mihi</i>
114.	301		<i>Repleatur os meum</i>
115.	302	Vinci, Pietro / Vecchi, Orfeo	<i>Ad Dominum cum tribularer</i>
116.	304	Giovannelli, Ruggiero	<i>Ego dormio et cor meum vigilat</i>
117.	305	Vecchi, Orfeo	<i>Ave Maria</i>
118.	306	Zucchini, Gregorio	<i>O Domine Jesu Christe</i>
119.	307		<i>O salutaris Hostia</i>
120.	308		<i>Multiplicati sunt</i>
121.	311		<i>Ave verum corpus</i>
122.	312		<i>Maligni declinate a me</i>
123.	313		<i>Sancte Nicolae</i>
124.	316	Hackenberger, Andreas	<i>Voce mea ad Dominum</i>
125.	317		<i>Ad te Dominum levavi</i>
126.	320	Porta, Costanzo	<i>Dilectus meus mihi</i>
127.	321	Speiser, Kaspar	<i>Veni in hortum meum</i>
128.	322	Meiland, Jacob	<i>Non auferetur sceptrum</i>
129.	323	Agazzari, Agostino	<i>Anima mea [liquefacta est]</i>
130.	324		<i>Ad Dominum [cum tribularer]</i>

158 Intabulacja identyczna jak w *Zwey Bücher. Einer neuen kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument* Bernharda Schmida starszego (1535 – 1592) z 1577 roku.

176 Zawiera elementy inwencji intabulatora.

L.p.	Tab. Oli., nr	Autor	Tytuł w Tab. Oli.
131.	326	Zangius, Nikolaus	<i>Tota pulchra es</i>

Twórców gdańskich reprezentuje tutaj dwoje kapelmistrzów: Nikolaus Zangius (1570 – 1619) i Andreas Hackenberger (1574 – 1627) oraz lutnista Diomedes Cato (1560/65 – 1627). Oryginalnie muzyka kapelmistrzów to motety, natomiast kompozycje lutnisty to utwory na konsort instrumentów.

Utwory z Tabulatury Gdańskiej i Tabulatury Oliwskiej, które nie znalazły się w powyższych trzech częściach katalogu wymagają towarzyszenia drugiego instrumentu, głosu lub pedału. Są to po prostu tabulaturowe przekazy typu *partitura ad organo*. Zapis tego typu mógł być wykorzystywany w różny sposób: jako partitura pomagająca organiście w tworzeniu akompaniamentu, zapis muzyki zespołowej (szczególnie polichóralne motety, w kontekście istnienia kilku instrumentów w kościele oliwskim, mogły stanowić źródło muzyki na dwoje organów), może też posłużyć do rekonstrukcji oryginalnego kształtu utworu wokalnego.

Marginalnie są obecne w Tabulaturze Oliwskiej przykłady do nauki transpozycji oraz notacje wyłącznie głosów basowych w typie *basso seguente*. Obecna jest też partytura wyłącznie pierwszego chóru z motetu *Tu gloria Hierusalem* Annibale Stabile (ok. 1535 – 1595) [Tab. Oli., nr 65]. Interesujące są intabulacje z podpisanym tekstem pod głosem basowym, interpretowane przez niektórych badaczy, jako adaptacje oryginałów na utwory z głosem solowym. W przekazach typu *partitura ad organo* zapis tekstu pod spodem każdego systemu jest jednak zupełnie normalny i powszechny, np. w Tabulaturze Pelplińskiej.

II. 2. Zachowane źródła i charakterystyka zawartego w nich repertuaru.

Szczęśliwie zachowały się do naszych czasów źródła muzyki klawesynowej, które powstały lub były używane w Gdańsku oraz takie, które przechowały muzykę gdańskich twórców. Są to dwie obszerne tabulatury klawiszowe i sześć manuskryptów. Poniżej zostały one omówione w kolejności chronologicznej.

II. 2. 1. Tabulatura Gdańska, 1591.

Najdawniejszym i najbardziej unikatowym źródłem muzyki klawesynowej z Gdańska jest Tabulatura Gdańska datowana na 1591 rok. Obecnie tabulatura przechowywana jest w Archiwum Państwowym w Gdańsku pod sygnaturą *APgd 300, R Vv, 123*¹⁷⁷. Wokół manuskryptu powstało wiele sprzecznych i kontrowersyjnych teorii. Wyjątkowości źródła dopatrywano się w jego świeckim charakterze¹⁷⁸ lub ten charakter negowano¹⁷⁹. Doszukiwano się analogii do muzyki Andrei Gabrielelego (1533 – 1585)¹⁸⁰, a następnie poddawano tę teorię krytyce¹⁸¹, aby ostatecznie spierać się o to, czy tabulatura jest dziełem profesjonalnego muzyka¹⁸² czy amatora¹⁸³. Te kontrowersje świadczą o absolutnej wyjątkowości tego źródła i zjawisk muzycznych, których jest poświadczeniem. Dodatkowo struktura manuskryptu, na który składają się m.in. spisy gdańskich rajców i burgrabiów, bezwzględnie sugeruje, iż źródło jest owocem kultury muzycznej Gdańska¹⁸⁴. Pikanterii sprawie dodaje jeszcze zastosowanie włoskiej

177 Danuta Szlagowska, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk 2005, s. 161.

178 Adam Sutkowski, *Gdańska tabulatura z końca XVI wieku – mało znany zabytek muzyki klawesynowej późnego renesansu*, „Ruch Muzyczny” 1964 (3), s. 5-6.

179 Joachim Gudel, *Uposażenie członków kapeli kościoła mariackiego w Gdańsku w pierwszej połowie XVII wieku*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988, s. 84-85.

180 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 2004, s. 202.

181 Jerzy Erdman, *Gdańska Tabulatura Organowa*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, Gdańsk 1992, s. 96.

182 Joachim Gudel, op. cit., s. 92-93.

183 Adam Sutkowski, op. cit., s. 5-6.

184 Franz Kessler, *Die Danziger Tabulatur von 1591*, [w:] *Organy i Muzyka Organowa VII*, (red.) Janusz Krassowski, Gdańsk 1988, s. 178-179.

notacji typu *intavolatura* na 30 lat przed jej pojawieniem się na północy, zgodnie z przyjętym konsensusem naukowym.

W sumie 42 utwory z Tabulatury Gdańskiej to, według przyjętych w tej pracy kryteriów, utwory klawesynowe. Aż 40 z nich przypisywanych jest, z dużym prawdopodobieństwem, Cajusowi Schmiedtleinowi (1555 – 1611). Ostatnie dwa utwory zanotowane zostały nowoniemiecką notacją tabulaturową przez innego skryptora, prawdopodobnie dziedzica zbioru już po śmierci C. Schmiedtleina. Być może był to skryba miejski Martinus Lange¹⁸⁵, autor wpisów notarialnych w dalszej części manuskryptu. Wyłącznie Jerzy Erdman wykazuje sceptycyzm co do autorstwa C. Schmiedtleina. Pozostali badacze, od Hermanna Rauschninga¹⁸⁶ po Dorotę Liss¹⁸⁷, dopuszczają tę atrybucję z dużym prawdopodobieństwem, a nawet przyjmują jako pewną¹⁸⁸.

Najcenniejszą częścią Tabulatury Gdańskiej jest 17 oryginalnych, swobodnych utworów umieszczonych na jej początku i określanych jako fantazje. Uporządkowane są one według kolejnych ośmiu *modi*¹⁸⁹. Dorota Liss pod względem faktury dzieli fantazje na homofoniczne (Tab. Gd., nr. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 11, 14 i 17) i polifoniczne (Tab. Gd., nr 4, 5, 9, 12, 13, 16)¹⁹⁰. Pod względem formalnym badaczka dostrzega elementy budowy okresowej¹⁹¹. Większość fantazji ma formę AA₁, choć zdarzają się też formy trzyczęściowe, o schemacie ABA (Tab. Gd., nr. 4 i 14) oraz wyjątkowo ABB₁ (Tab. Gd., nr 16)¹⁹². Melodyka oparta jest na dziewiętnastu motywach pojawiających się w różnych fantazjach, tworząc swoisty język muzyczny¹⁹³.

Opracowanie melodii chorału *Vater unser* również może być oryginalnym dziełem twórcy tabulatury. Przeczy temu jednak podobieństwo opracowania do motetu opartego na tym samym chorale, który był przechowywany przed II wojną światową w Gdańsku. Dziś znane są już tylko incipity głosów

185 Joachim Gudel, op. cit., s. 92.

186 Hermann Rauschning, op. cit., s. 52-53.

187 Dorota Liss, *Repertuar Gdańskiej Tabulatury Organowej z 1591 roku zachowanej w Archiwum Państwowym w Gdańsku w rękopisie sygnowanym 300R/Vv123*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 1997, s. 20-22.

188 Klaus Beckmann, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, vol. 1, Mainz 2001, s. 108.

189 Dorota Liss, op. cit., s. 27.

190 Ibidem, s. 117.

191 Ibid.

192 Ibid.

193 Ibid., s. 118-119.

tego dzieła. Pozostałą zawartość tabulatury stanowią intabulacje utworów wokalnych autorstwa Clemensa non Papa, Thomasa Crequillona, Jeana de Latre, Baldassara Donato, Domenica Ferrabosco, Jachesa de Wert, Jacheta de Berchem, Orlanda di Lasso, Jacoba Meilanda, Benedetta Pallavicina, Pierre'a de Sermisy, Alexandra Utendala i Johanna Walthera¹⁹⁴. Są to motety, pieśni polifoniczne, *chansonnnes* i jedna pawana¹⁹⁵. Wszystkie intabulacje wykazują dużo elementów indywidualizacji. Brak jest prostych, nieozdobionych wpisów. Język muzyczny intabulacji koloryzowanych wykazuje wiele podobieństw do języka muzycznego siedemnastu fantazji. Można więc w dziełach z Tabulatury Gdańskiej uchwycić cechy indywidualnego stylu autora. Szeroko stosowana jest również technika *Freistimmigkeit*, bardzo wygodna w systemie zapisu jakim jest *intavolatura*. Liczba głosów kompozycji oscyluje między czterema, a w niektórych fragmentach ośmioma.

Dwa ostatnie wpisy zostały dokonane innym charakterem pisma, za pomocą standardowego, nowoniemieckiego zapisu tabulaturowego. Są to zapewne wpisy innego skryby manuskryptu, być może jego dziedzica po śmierci C. Schmiedtleina. Część utworów zaopatrzonych jest w dodatkową partię basu, pod którą podpisany jest tekst słowny. Możliwe, że jest to świadectwo wykorzystania partytury w praktyce kameralnej. Wówczas gdańskiemu manuskryptowi dodałoby to jeszcze większej wyjątkowości. Byłoby to unikatowe podobieństwo z odnalezionym niedawno *Manuscript Carlo G*, który zrewolucjonizował współczesne pojęcie o wykonawstwie muzyki wokalne przy akompaniamencie organów¹⁹⁶.

Tabulatura Gdańska doczekała się następujących edycji źródłowo-krytycznych¹⁹⁷:

194 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 163-164.

195 Ibidem.

196 Pierre Devillers, Doron Schleifer, Ori Harmelin, Elam Rotem, Pamela Nikitassova, Jörg-Andreas Böttischer, *THE CARLO G MANUSCRIPT Virtuoso liturgical music from early 17th century*, GLOSSA, 2017, Elam Rotem (komentarz wydawniczy), *The Carlo G Manuscript*, s. 6-8.

197 *Phanthasia primi toni* (Tab. Gd., nr 1) została po raz pierwszy wydana w 1931 roku w transkrypcji Hermann a Rauschninga. Por.: Hermann Rauschning, op. cit., s. 54.

Jerzy Gołos, Adam Sutkowski (ed.), *Keyboard Music from Polish Manuscripts*, tom III: *Fantasias from Ms 300. R. Vv. 123*, *Archiwum Wojewódzkie, Gdańsk*, „Corpus of Early Keyboard Music” 10, Rzym 1967. (17 fantazji, Tab. Gd., nr. 1-17)

Franz Kessler (ed.), *Danziger Orgel Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Carus Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1988. (Tab. Gd., nr. 1-40)

Jerzy Erdman (ed.), *Gdańska Tabulatura Organowa 1591*, Polski Instytut Muzyczny, Łódź 1993.

(Tab. Gd., nr. 1-41. Pominięty utwór bez tytułu [*Preambulum?*] Tab. Gd., nr 42 został wydany w dodruku¹⁹⁸.)

II. 2. 2. Tabulatura Oliwska, ok. 1619.

Tabulatura Oliwska, znana również jako Tabulatura Braniewska (Braunsberg Tabulature), to najobszerniejsze zachowane źródło muzyki klawiszowej bezpośrednio związane z Gdańskiem. Tabulatura powstawała w latach 1610-1619 w dwóch ośrodkach muzycznych – w collegium jezuickim w Braniewie i opactwie cysterskim w Oliwie nieopodal Gdańska. Jej pierwszym skrytorem i jak się wydaje autorem koncepcji oraz nadzorcą powstawania był Jacob Apfell (zm. 1653)¹⁹⁹. Rozpoczął on proces spisywania dzieła jeszcze jako student Collegium Marianum w Braniewie. W dalszych etapach jego powstawania uczestniczył już jako mnich oliwski. W Oliwie pojawiają się pierwsze wpisy czynione ręką innego autora, być może ucznia J. Apfella. W dwóch częściach tabulatury, określanych jako T1 (326 pozycji) i zachowanym fragmentarycznie T2 (8 pozycji, z czego 6 jest czytelnych), zawarte są w sumie 334 pozycje reprezentujące różne gatunki i formy typowe dla tego typu źródeł. Przekazy utworów zachowane w nowoniemieckim zapisie tabulaturowym,

¹⁹⁸ Jerzy Erdman, op. cit., s. 117.

¹⁹⁹ Jan Janca, *Oliwskie Tabulatury Organowe (ok. 1619 r.). Nowe Źródła do Historii Muzyki w Gdańsku i na Warmii*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś II*, Gdańsk 1992, s. 64-65.

reprezentują różny stopień oryginalności opracowania i wierności z oryginałami intabulowanych kompozycji. Liczący 171 kart manuskrypt T1 ma format stojący o wymiarach około 32 x 21 cm. T2 ma podobny rozmiar i jest zaledwie dwunastostronicowym dekompletem. Na początku brakuje czterech stron oraz zapewne dalszych kart rękopisu. Obydwa manuskrypty T1 i T2 są przechowywane w Bibliotece Wróblewskich w Wilnie pod sygnaturami *F15-284* i *F15-286*²⁰⁰.

Omawiając repertuar zachowany w Tabulaturze Oliwskiej, należy zacząć od utworów instrumentalnych o swobodnym charakterze. Są to cztery preludia (nr. 13-16), w tym dwa autorstwa Piotra Drusińskiego (ok. 1560 – 1611), pięć canzon (nr. 111, 126, 129, 130 i 198), sześć fug (nr. 42, 43, 63, 127, 131 i 187), trzy *clausulae* (nr. 7, 19, 191), trzy utwory bez tytułu (nr. 73, 106, 279) oraz *Lemma* (nr 1), *Musa* (nr 86), *Macula* (nr 109) i *Melos* (nr 165). Cechą charakterystyczną tych utworów jest naprzemiennosc ustępów swobodnych w stylu toccaty weneckiej oraz imitacyjnych fragmentów o charakterze canzonowym. Podobne cechy formalne posiada kilka utworów, których tytuły sugerują wokalne pochodzenie. Wzorów nie udało się dotąd ustalić. Wewnątrz zawierają one obszerne ustępy w stylu toccaty, jednak nie różnią się znacznie od ozdobnych wersji intabulowanych utworów wokalnych. Kilka kompozycji z tytułem w postaci incipitu tekstowego może być oryginalnymi opracowaniami melodii pieśni lub chorału. Pewien stopień oryginalności reprezentuje też 68 od dwu- do sześciogłosowych tańców. Część z nich pochodzi bezpośrednio lub za pośrednictwem druków Valentina Haussmanna (1560/1670 – 1613/ok.1614) z lokalnej tradycji ludowej. Dużą grupę stanowią utwory wokalne zanotowane na sposób *partitura ad organo*. Część z nich jest niemożliwa do wykonania na klawesynie solo, a nawet na organach z klawiaturą pedałową. Kolejną grupę stanowią redukcje utworów wokalnych, najczęściej do głosów skrajnych, pojedyncze przykłady *basso seguente* oraz ćwiczenia do nauki transpozycji.

Tabulatura Oliwska doczekała się w ostatnim czasie pełnej transkrypcji i obszernej, trzytomowej edycji źródłowo-krytycznej. Początkowo gdańskiemu

200 Marcin Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Część 1, Fontes Musicae in Polonia C/XXV.1, Warszawa 2021, s. 8, 11.

środowisku tabulatura znana była jedynie fragmentarycznie. Wynikało to z faktu, że zamiast zamówionego egzemplarza mikrofilmu, z Wilna przysłano zdjęcia zaledwie kilku stron manuskryptu. Pełną zawartość T1 przytoczył jedynie Jan Janca dopiero w 1992 roku²⁰¹. Obecnie funkcjonują trzy edycje źródłowo-krytyczne Tabulatury Oliwskiej²⁰²:

Jan Janca (ed.), *Utwory z Oliwskiej Tabulatury Organowej*, część I, Wydawnictwo ORGANON, Gdańsk 1992. (Tab. Oli., nr. 1, 3, 10, 13-15, 70, 111, 131, 165, 187 i 279)

Jan Janca (ed.), *Utwory z Oliwskiej Tabulatury Organowej*, część II, Wydawnictwo ORGANON, Gdańsk 1997. (Tab. Oli., nr 16, 21, 37, 42, 63, 126, 127, 129, 130, 189, 222, 236, 237, 245, 247-249, 257 i 259)

Marcin Szelest (ed.), *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Część 1-3, Fontes Musicae in Polonia C/XXV.1-3, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2021. (Część 1: Wstęp, Zasady Edycji, Inwentarz; Część 2: Transkrypcja T1 i T2; Część 3: Wersje wokalne utworów intabulowanych)

II. 2. 3. Źródła muzyki Paula Sieferta (1586 – 1666).

Muzyka klawiszowa Paula Sieferta (1586 – 1666) jest rozproszona w pięciu źródłach przechowywanych w różnych częściach Europy. Warto tu odnotować, że żadne z nich nie zachowało się pośród muzykaliów gdańskich. Oto manuskrypty zawierające muzykę klawiszową P. Sieferta:

I. *Sign. II 2,51* przechowywany w Staatsbibliothek w Lipsku (13 Fantazji),

II. *Ms. 8* z Wiener Minoritenkonvent (*Fantasia a 3 Paul Sivert* oraz kolorowana intabulacja motetu *Benedicam Dominum* Orlando di Lasso),

²⁰¹ Jan Janca, op. cit., s. 80-89.

²⁰² Wcześniej publikowane były tylko pojedyncze transkrypcje w literaturze muzykologicznej. Patrz: Jan Janca, op. cit., s. 69-71, 74; Idem, *Zarys historii muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224 – 1831*, Gdańsk 1991, s. 26-27, 30-31.

III. Tabulatura *Ms. Lynar B1* przechowywana w Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (zawiera wariacje *Puer natus / im Bethlehem / a / Paulus Sivert* oraz przypisywane mu wariacje *Nun kom / der Häy / den: / 3 Vari / atio:*),

IV. *GUSTAV DUEBENS Clavierbuch* przechowywany w Kolekcji Dübenów w Bibliotece Uniwersytetu w Uppsali (*Paduana a. Paul Sibern.* - intawolacja z wariacjami pawany *La Mia Barbara* Johna Dowlanda).

Pierwszy z omawianych manuskryptów zawiera 13 anonimowych Fantazji trzygłosowych. Atrybucję tych utworów zaproponował Max Seiffert w 1891 roku²⁰³. Podstawą była identyczność *Fantasia prima* z manuskryptu z *Fantasia a 3 Paul Sivert* z kodeksu wiedeńskiego *Ms. 8*. Muzykolog był przekonany o wysokim poziomie artystycznym tych utworów²⁰⁴. Nie zgodził się z nim Willi Apel²⁰⁵, nie uznając konkordancji za dostateczny dowód. Dodatkowo badacz nie podzielał zdania M. Seifferta o wysokim poziomie artystycznym i warsztatowym owych utworów²⁰⁶.

Zawarte w manuskrypcie 13 Fantazji wielotematycznych zanalizował dokładnie Jerzy Erdmann²⁰⁷. W wyniku tych analiz autor stwierdza zaskakujący brak wyraźnych nawiązań formalnych do fantazji polifonicznych Jana Pieterszoona Sweelincka (1562 – 1621), mistrza P. Sieferta²⁰⁸. Wspólną cechą dzieł mistrza i ucznia jest wyeksponowanie jednego tematu bardziej od pozostałych²⁰⁹. Autorowi udało się ustalić pewne analogie tematów poszczególnych fantazji z utworami innych autorów. Temat *Fantasia secunda* mógł zostać zaczerpnięty z canzony *La spiritata* z *Il Transilvano* Girolamo Diruty (1554 – 1610)²¹⁰. Canzonę zawiera również Tabulatura Pelplińska, co może

203 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*. [w:] *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 7 Jahr, Lipsk 1891, s. 239.

204 Ibidem.

205 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 2004, s. 364-65.

206 Ibidem.

207 Jerzy Erdman, *Fantazje Organowe Paula Sieferta* [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988, s. 73-81.

208 Ibidem, s. 77.

209 Ibid., s. 78.

210 Ibid., s. 78-79.

wskazywać na ogólną znajomość traktatu G. Diruty w Gdańsku. Z tego faktu można wyciągnąć kolejne wnioski o sposobie gry i formach muzyki klawiszowej znanej w Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku.

Analiza formalna również przyniosła ciekawe wnioski. Wprowadzanie tematów wraz z tematami towarzyszącymi przypomina, zdaniem J. Erdmana, ricercary Marc' Antonio Cavazzoniego (1490 – 1569)²¹¹. Oszczędność środków kontrapunktycznych wiąże fantazje P. Sieferta ze znanymi w Polsce utworami Carolusa Luythona (1557 – 1620)²¹². Ciekawym zabiegiem jest, zastosowana w ostatnim odcinku *Fantasia quarta*, inwersja nie tylko tematu głównego, ale również tematu jemu towarzyszącego²¹³. Na koniec J. Erdman stwierdza oryginalność formalną fantazji P. Sieferta²¹⁴.

Warto zwrócić uwagę na różnorodność tematów fantazji od typowo ricercarowych (*Fantasia prima*, *Fantasia quinta*, *Fantasia nona*, *Fantasia undecima*, *Fantasia duodecima*), canzonowych (*Fantasia secunda*, *Fantasia tertia*, *Fantasia sexta*), tanecznych (*Fantasia octava*, *Fantasia decima*, *Fantasia tredecima*) i ozdobnych o rozdrobnionych wartościach (*Fantasia tertia* oraz kolejne tematy w *Fantasia quarta*) po takie, które sugerują zastosowanie *obligi* (tematy *Fantasia quarta* i *Fantasia septima* są wyraźnie oparte na heksachordzie, bardzo popularnym temacie opracowań kontrapunktycznych w Gdańsku²¹⁵). Warto odnotować niezwykle rozmach drugiego tematu *Fantasia decima*. Zdaniem autora może to być przykład malarstwa muzycznego. Przeplatanie się falujących, wyraźnie horyzontalnych, delikatnie wznoszących się opadających linii, dla każdego, kto chłonał krajobrazy okolic Gdańska, jest rozpoznawalną analogią. Miejsce dorastania i pracy P. Sieferta z pewnością wywarło na niego wpływ. Być może *Fantasia decima* to świadectwo tych wpływów.

W manuskrypcie *Ms. 8* z klasztoru minorytów w Wiedniu znajduje się *Fantasia prima* zapisana identycznie jak w źródle omówionym powyżej,

211 Ibid., s. 79.

212 Ibid., s. 79-80.

213 Ibid.

214 Ibid.

215 Opracowania heksachordu pozostawili po sobie Diomedes Cato, Martin Gremboszewski i Balthasar Erben.

jednak pod innym tytułem zawierającym nazwisko autora *Fantasia a 3 Paul Sivert*. Oprócz tego zawiera również koloryzację 5-głosowego motetu O. di Lasso *Benedicamus Dominum*. Intabulację P. Sieferta wnikliwej analizie porównawczej poddał Ernst Kubitschek²¹⁶, porównując ją z intabulacją motetu O. di Lasso dokonaną przez Heinricha Scheidemanna (ok. 1595 – 1663). Kolejny badacz, Matthias Schneider²¹⁷, skupił się na analizie stylu autora intabulacji.

Dyminucyjne ozdabianie motetów *a vista*, redukcja w celu wykonania z solistą, transpozycja oraz wykonywanie wybranych głosów należały do podstawowych umiejętności, które musiał posiadać organista zasiadający przy wielkich organach kościoła mariackiego²¹⁸. Długo nie wymagano od głównego organisty umiejętności realizacji *basso continuo*. Ta umiejętność była wymagana od organistów chórowych.

Pięciogłosowy, dwuczęściowy motet *Benedicam Dominum* O. di Lasso przez wiele lat był wzorem do popisowych opracowań organistów²¹⁹. Motet ten intabulował Bernard Schmid starszy (1535 – 1592) już w 1577 roku²²⁰. Był on również bardzo popularny w środowisku organistów północnoniemieckich, czego wynikiem jest intabulacja Heinricha Scheidemanna (1595 – 1663)²²¹. Realizację P. Sieferta również można uznać za popisowe świadectwo tego typu umiejętności jej autora. Dla niniejszej pracy szczególne znaczenie ma fakt, że intabulacja P. Sieferta może być wykonywana *manualiter*²²². W związku z tym bogactwo jej dyminucji można w pełni zrealizować na klawesynie.

Zdaniem autora niniejszej pracy styl intabulacji P. Sieferta jest bardzo bliski stylowi H. Scheidemanna, który był określany jako słodki. Rzeczywiście w muzyce tej odczuwalna jest wyjątkowa wrażliwość, a wręcz czułość w opracowaniu oryginału dobrze dobranymi, fantazyjnymi diminucjami.

216 Ernst Kubitschek, *Die Motette von Orlando di Lasso „Benedicam Dominum” und ihre Inrabulierung durch Schmied AE., Scheidemann und Siefert*, [w:] *Musica Baltica. Danzig und Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 121-129.

217 Matthias Schneider, *Lasso Motette „Benedicam Dominum” – koloriert von Siefert? Zu Paul Siferts Musik für Tasteninstrumente*, [w:] *Musica Baltica. Danzig und Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 130-144.

218 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 121.

219 Ernst Kubitschek, op. cit., s. 129.

220 Ibidem., s. 122.

221 Ibid.

222 Matthias Schneider, op. cit., s. 135.

Oryginał wyraźnie stanowi wehikuł dla improwizatorskiej fantazji P. Sieferta. Widoczna jest, typowa w tego typu utworach, gradacja zagęszczenia ruchu, po której następuje powrót do długich nut pierwowzoru. Forma budowana jest raczej ewolucyjnie, z unikaniem radykalnych kontrastów. Charakterologicznie, przyjazne piękno tego utworu ciężko związać z negatywnym usposobieniem P. Sieferta, tak często przekazywanym w źródłach.

Tabulatura *Lynar BI*, pochodząca z Lüneburga, zawiera dwa cykle wariacyjne, z których jeden jest podpisany nazwiskiem autora, drugi zaś jest mu jedynie przypisywany. Z pewnością dziełem P. Sieferta jest wariacyjne opracowanie melodii chorału *Puer natus in Bethlehem*. Już pokaz tematu jest określany jako *Prima Variatio, a 4, Choral in Cantu*. Jest to prosta, czterogłosowa harmonizacja z melodią umieszczoną w sopranie. W następnej wariacji 2. *Variatio, [a 3], Choral in Basso*, P. Siefert redukuje liczbę głosów do trzech, i umieszcza melodię w głosie basowym. Ponad tym głosem realizowany jest prosty duet przypominający typowe koncertowanie skrzypiec w fakturze *Kirchentrio*. Użycie równoległych sekst zdradza wpływy wirginalistów angielskich. W 3. *Variatio, [a 3], Choral in Tenor[e] et Cantu* melodia, umieszczona na sposób renesansowy w głosie tenorowym, ukryta jest pomiędzy, imitującymi się swobodnie i wymieniającymi ruchem, głosami sopranowym i basowym. W głosie sopranowym pojawiają się ósemkowe dyminucje o szerokiej skali. W ostatniej frazie wersu, na słowach *Alleluja, alleluja*, melodię przejmuje głos sopranowy. Liczba głosów wraca do ilości wyjściowej w 4. *Variatio, [a 4], Choral in Cantu*. Melodia ukazana jest w głosie najwyższym, a priorytetem kompozytorskim staje się dokładne prowadzenie głosów, z wykorzystaniem lokalnych imitacji. Dominantą cyklu jest 5. *Variatio, [a 4; Choral in Cantu]*, po której następuje rozprężenie w 6. *Variatio, [a 4], Choral in Basso*. W 5. *Variatio* czterogłosową fakturę ożywia ósemkowy ruch, w głosie sopranowym i basowym. Kolejna 6. *Variatio* jest triem realizowanym ponad melodią chorału w basie. Dyminucje występują jedynie lokalnie, co skutkuje uspokojeniem ruchu i wyeksponowaniem aspektu imitacyjnego. W 7. *Variatio, [a 4], Choral in Cantu* wymiennosc ruchu ósemkowego i ćwierćnutowego sprawia wrażenie nawiązania do techniki koncertującej.

Finałowa 8. *Variatio*, [a 4, *Choral in Cantu*] zbudowana jest na przemian z faktury triowej z szybkim ruchem ósemkowym (być może organista użyłby tu pedału) oraz cztero-, a lokalnie również pięciogłosowej faktury. Finałowa kadencja rozszerzona jest o progresję zawierającą dysonans. Wyraźne wzmocnienie kadencji następuje poprzez zastosowanie figury retorycznej *circulatio*.

Wariacje *Nun komm den Heiden Heiland* zawarte w *Lynar B1* są jedynie przypisywane P. Siefertowi. Szeroka odległość tenoru od basu w pierwszej i ostatniej wariacji wykazuje wyraźne zapotrzebowanie użycia pedału, a próba wykonania tych wariacji *manualiter* wymusza zastosowanie pewnych zmian w ruchu głosu basowego. Z tego względu utwór trudno zakwalifikować jako klawesynowy. Jednak wykonanie go na klawesynie, biorąc pod uwagę kryterium przyjęte w niniejszej pracy, jest możliwe. Warto zwrócić uwagę na trzy wewnętrzne wariacje skomponowane w formie *bicinium*. Szczególnie dwie ostatnie są warte uwagi, ze względu na zastosowanie w nich kunsztownego kontrapunktu podwójnego, z zamianą głosów i uwzględnieniem *Vorimitation*. Tego typu kontrapunktyczna alchemia wskazuje na dobrą znajomość zasad stosowania kontrapunktu przez autora kompozycji. Może to być dodatkowym argumentem za uznaniem P. Sieferta za autora wariacji. *Lynar B1* zawiera w sumie trzy cykle wariacyjne. Gdyby uznano, że P. Siefert jest autorem pozostałych dwóch z nich, można by uznać, że jest twórcą całego zbioru.

Ostatnie ze źródeł, *GUSTAV DUEBENS Clavierbuch*, przechowywane w Uppsali, nie doczekało się dotąd profesjonalnej edycji źródłowo-krytycznej. Zawiera trzyczęściową pawanę *La Mia Barbara* Johnna Dowlanda (1562/3 – 1626). Każda z części została opatrzona przez P. Sieferta wariacjami następującymi bezpośrednio po przedstawionym temacie. Taka forma opracowania wariacyjnego była szeroko stosowana przez wirginalistów angielskich. Wariacje P. Sieferta w dużej części polegają na rozdrobnieniu wartości. Ciekawsze jest jednak poszerzanie skali wzoru, częste stosowanie imitacji, które nie występują we wzorze oraz opracowywanie wzoru z użyciem przekształceń polifonicznych. Motyw, który wypełnia całą przestrzeń taktu 61, w takcie 78 opracowania wariacyjnego, poddaje P. Siefert diminucji

i przeprowadza, na przestrzeni kolejnych dwóch taktów, w swobodnej imitacji. Zgrabnie wplecione w fakturę wariacji zostaje również tirata. Ma ona postać imitowanego przez 3 głosy tetrachordu opadającego (przełom taktów 80 i 81). Typowy dla twórców angielskich jest element wariacyjny w postaci wprowadzenia pochodów równoległych tercji i sekst. Stosowany jest jednak oszczędnie przez P. Sieferta.

Paduana a. Paul Sibern. doczekała się licznych wykonń na organach, regale, klawesynie i klawikordzie. Jest to zdecydowanie najpopularniejszy i najczęściej wykonywany utwór P. Sieferta. Jego spokojne, harmonijne piękno oraz słodczy i otwartość opracowań wariacyjnych zachwyca niezmiennie klawesynistów, którzy poznają to dzieło. Wykonawcy otwarci na improwizację znajdują w *Paduanie* pole do działania oraz inspirację (długie akordy kończące części wariacyjne). Wykonania bardziej purystyczne, pogłębione emocjonalnie i skupione na pięknej jakości dźwięku, odznaczają się niejednokrotnie jeszcze większą siłą przekazu. Kolejny raz łatwiej w kompozycji P. Sieferta dostrzec analogię ze stylem i wrażliwością H. Scheidemanna, niż J. P. Sweelincka, mimo że elementy warsztatu kontrapunktycznego mistrza z Amsterdamu oraz niderlandzka skłonność do gromadzenia pięknych przedmiotów (w tym wypadku ozdobników i kunsztownych pomysłów wariacyjnych) jest w niej również obecna.

Dzieła klawiszowe P. Sieferta zawarte w wyżej wymienionych źródłach zostały wydane w następujących edycjach nutowych (kolejność chronologiczna):

Seifert, Max (ed.), *Paul Siefert, 13 Fantasien a 3*, Kister & Siegel, Lipsk 1930. (Źródło I. i część II.)

Guilmant, Alexandre (ed.), *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*, A. Durand & Fils, Paryż 1910, s. 99-102²²³. (Motet ze źródła II.)

223 Edycja *Prima Pars* koloryzacji motetu O. di Lasso P. Sieferta jako *Fantasia*. Wersja znacznie różni się od tej z edycji Klausa Beckmanna.

Moser, Hans Joachim (ed.), *Choralbearbeitung und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule*, Bärenreiter Vlg., Kassel 1954, s. 40-46. (Źródło III.)

Gerdes, Gisela (ed.), *46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seine deutschen Schülern*, Schott Vlg, Mainz 1957, s. 243-48. (Wariacje *Puer Natus* ze źródła III. z zachowaniem oryginalnego rytmu.)

Silbiger, Alexander (ed.), *17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque* – [Vol.] 24. Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Ms. XIV.714. Introduction by Robert Hill, Garland, Londyn 1988. (Edycja faksymilowa źródła II.)

Beckmann, Klaus (ed.), *Paul Siefert (1586 – 1666) – Samtliche Orgelwerke*, Schott, Mainz 2009. (Zawiera edycję wszystkich źródeł z wyjątkiem IV.)

Gouin, Pierre (ed.), *Paduana (Paduana a. Paul. Sibern.)*, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2017. (Jedyna dostępna edycja źródła IV.)

II. 2. 4. Ms. Hintze, po 1653.

Rękopis zwany *Hintze Manuscript* jest przechowywany w Music Library of Yale University w New Haven, Connecticut pod sygnaturą *Ma. 21. H 59*. Jest dziełem jednego skryby, którego Bruce Gustafson²²⁴ i Alexander Silbiger²²⁵ utożsamiają z Matthiasem Weckmannem (ok. 1619 – 1674), organistą hamburskim i bliskim przyjacielem J. J. Frobergera. Odnaleziony został on w Dreźnie, w pliku dokumentów z około połowy XVII wieku. Inskrypcja *Geo: Bohm* wskazuje, że jednym z posiadaczy manuskryptu mógł być Georg Böhm (1661 – 1733).

224 Bruce Gustafson, *French Harpsichord Musik of the 17th Century*, I-III, Michigan 1977-9, vol. 1, s. 39.

225 Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann: a Reevaluation*, [w:] *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV*, (red.) Ørbeak Jensen i Ole Kongsted, Kopenhaga 1989, s. 117.

Na zawartość manuskryptu składają się w większości utwory klawesynowe w stylu francuskim oraz kilka utworów w stylu włoskich toccat. W wielu miejscach zapisane są ozdobniki sygnowane *Pohlmann*. Ich autor pozostaje nieznany. Inskrypcje *Pohlmann*a są o tyle ważne, że stanowią jedyne niemieckie źródło z tego czasu, zawierające instrukcje profesjonalnego muzyka dotyczące klawesynowej muzyki w stylu francuskim.

Pod numerami 6, 12 i 13 figurują jedyne zachowane utwory klawesynowe Balthasara Erbeny (1626 – 1686), kaplemistrza i organisty gdańskiego, ucznia Johanna Jakoba Frobergera (1616 – 1667). Są to dwie części suity (*Courante. B. Erben.* i *Sarabande D'Erben.*, pod numerami 12 i 13) oraz fragment passacaglii wzorowanej na *Cento partite sopra passacaglia* Girolamo Frescobaldiego. Tetrachord opadający c B A G, który stanowi ostinato *Passagaglia. Balth: Erben.*, jest obecny również w wielkiej *Passacaille* C-dur Louisa Couperina (1626 – 1661). B. Erben mógł poznać obu wielkich mistrzów podczas swojej podróży po Europie, podczas której odwiedził zarówno Rzym jak i Paryż. Dzieła gdańszczanina figurują w manuskrypcie obok dzieł takich mistrzów jak Johann Caspar Kerll (1627 – 1693), Pierre de la Barre (ok. 1634 – 1710), Jacques Champion de Chambonnières (1601/2 – 1672) i J. J. Froberger.

Imponujący jest wyraźnie osobisty i niezwykle dojrzały styl utworów B. Erbeny. Jego wersja stylu łamanego jest najbardziej wyrazista w całym manuskrypcie i silnie odrębna. Różni się zarówno od stylu J. Champion de Chambonnières'a jak i J. J. Frobergera. Prawdopodobnie ze stylem francuskim B. Erben zetknął się już w Gdańsku. Wyczuwalne są podobieństwa utworów z *Ms. Hintze* z dziełami lutniowymi z Tabulatury Lutniowej Virginii Renaty von Gehema *Ms. 40264* (autorstwo przypisywane Ieremiasowi Erbenowi). Być może to on był pierwszym nauczycielem stylu francuskiego młodego Balthasara.

Ms. Hintze doczekał się dotąd tylko jednej edycji źródłowo-krytycznej w dodatku do dzieł klawesynowych M. Weckmanna:

Rampe, Siegbert (ed.), *M. Weckmann, Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, Bärenreiter, Kassel 1991, Anhang II *Das Hintze-Manuskript*, s. 66-90.

II. 3. Źródła niezachowane potwierdzone w przekazach.

W literaturze podmiotu możemy natrafić na kilka wzmianek, potwierdzających istnienie niezachowanych źródeł muzyki klawiszowej. Z pewnością dotyczy to również repertuaru klawesynowego. Bezpośrednie wzmianki na ten temat można znaleźć w pracy Hermanna Rauschninga.

Dzięki zacytowanej przez badacza suplice matki Jakoba Schmiedta, organisty kościoła św. Jana w latach 1602 – 1610, dowiadujemy się, o powiększającej się z dnia na dzień tabulaturze niewidomego mistrza. Został on następcą, Jacoba Tetza, który uczył go bezpłatnie przez 10 lat. Prawdopodobnie ukoronowaniem tej nauki była wspomniana tabulatura²²⁶.

W 1691 roku miał miejsce konkurs na stanowisko organisty kościoła św. Jana. Ówczesny kapelmistrz, Johann Valentin Meder (1649 – 1719), wysłał radzie miasta *Subjectum Canzone a 4 ad organum Tractandum* ²²⁷. Jest to trzytaktowy temat w metrum 12/8, o charakterze gigue, zawierający zachęcającą do improwizacyjnego rozwinięcia progresję. Temat ten, do czasu konkursu, miał być trzymany w tajemnicy. Zdaniem J. V. Medera, który kształcił się w Lubece u samego Dietericha Buxtehudego (1637 – 1707), dobry organista powinien posiadać umiejętność improwizacji *ex tempore* czyli bez przygotowania. Podany temat należało wykonać w formie czterogłosowej canzony²²⁸. Podczas konkursu, temat ten musiał stać się podstawą co najmniej kilku, niezanotowanych nigdy, utworów. Najlepszym okazał się Johann Konrad Elend, który posadę organisty świętojańskiego pełnił do swojej śmierci w 1730 roku²²⁹.

Północnoniemieckie *Variationscanzone* z tego okresu, to utwory wieloczęściowe, poprzeplatane wirtuozowskimi kadencjami w *stylus phantasticus*. W każdej kolejnej części temat poddawany był przekształceniom wariacyjnym, zmianom ulegało również metrum. Ze względu na ruchliwość tematu, były to częściej utwory *manualiter*, raczej marginalnie wykorzystujące pedał do wzmocnienia kadencji. W przypadku omawianego tematu możemy więc

226 Hermann Rauschning, op. cit., s. 56-57.

227 Ibidem, s. 242-43.

228 Ibid.

229 Ibid.

przypuszczać, że utwory powstałe na jego podstawie mogłyby być wykonywane również na klawesynie bez pedału.

Chociaż bezpośrednie przekazy dotyczące istnienia źródeł muzyki klawesynowej są skąpe, należy przypuszczać, że ich powszechność była równie duża jak powszechność samych instrumentów. Biorąc pod uwagę, że każdy absolwent szkoły parafialnej posiadał podstawowe umiejętności w zakresie wykonywania wokalnych utworów polifonicznych oraz gry na instrumentach, zapewne powszechne były również uczniowskie notatki sporządzone podczas lekcji.

Normalne było również kolekcjonowanie dzieł muzycznych w postaci wpisów w księdze domowej. Taką księgę posiadała każda kamienica. Wpisywano tam nie tylko ważne wydarzenia rodzinne, ale także utwory muzyczne, które towarzyszyły życiu domowników. Niestety nie przetrwały one do naszych czasów.

Każdy organista, który posiadał uczniów, musiał dysponować całym zestawem utworów dydaktycznych oraz bardziej ambitnymi własnymi kompozycjami. Jest to już niestety domena domysłów i wyobrażeń, wykraczająca poza pole tej pracy. Konieczne jest jednak zasygnalizowanie tego typu zjawisk kulturowych, aby móc w pełni przedstawić potencjał twórczy opisywanego środowiska.



Ilustracja 3: Anonim (XVI-XVII wiek) - *Tajna Kancelaria* (między 1600 a 1610), olej na desce.

II. 4. Źródła uzupełniające.

Na podstawie powyższego katalogu i charakterystyki zachowanego repertuaru, wiedzy o bogactwie życia muzycznego Gdańska oraz nieprzerwanej działalności kolejnych wybitnych organistów, można zauważyć poniższe luki w zachowanych przekazach źródłowych:

1. Brak dzieł na instrumenty klawiszowe sprzed 1591 roku, w kontekście bogactwa źródeł potwierdzających istnienie takich instrumentów i instrumentalistów od co najmniej połowy XV wieku.
2. Brak utworów w formie toccaty włoskiej z XVII wieku, mimo źródeł potwierdzających improwizowanie takich form przez organistów oraz silne lobby *stile moderno* wśród gdańskich muzyków. Szybki napływ nowego repertuaru za pośrednictwem muzyków warszawskich oraz królewskiego księgarza Kaspara Förstera Starszego (1574 – 1652).
3. Brak zachowanych utworów w niemieckim *stylus phantasticus*, mimo posiadania informacji o edukacji gdańskich muzyków u wielkich mistrzów tego stylu, takich jak Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621), Johann Jacob Froberger (1616 – 1667) czy Dieterich Buxtehude (1637 – 1707).

Poza tym, dzięki zlokalizowanym konkordancjom między utworami klawesynowymi, a ich wzorami wokalnymi lub instrumentalnymi, możliwe jest ustalenie *modus operandi* gdańskiego klawesynisty, który pozyskiwał repertuar (w formie prostej, zredukowanej, lub poddanej intawolacji w formie dyminucji) z dostępnych mu źródeł. Omówiony zostanie również transfer repertuaru pomiędzy lutnistami a klawesynistami oraz szeroko rozumiana praktyka *basso continuo* jako sposobu na pozyskanie utworów solowych.

Jakie informacje można wyciągnąć z poniższego repertuaru w kontekście muzyki klawesynowej? W kwestii idiomu niewielkie. Ważniejsze są natomiast te, które wyznaczają „drogi”, którymi „chadzała” wyobraźnia gdańskich muzyków

w dziedzinie muzyki instrumentalnej. Przejście tych „dróg”, otwiera nową perspektywę dla zrozumienia i interpretacji muzyki klawesynowej oraz mówi wiele o potencjale twórczym omawianego środowiska. Poniższy podrozdział nie jest pełnym opracowaniem źródeł. Ma on na celu jedynie wskazanie klawesynistom tropów do własnych poszukiwań.

II. 4. 1. Dzieła polifoniczne sprzed 1591 roku.

Najwcześniejszym zachowanym źródłem muzyki klawesynowej związanym z Gdańskiem jest Tabulatura Gdańska ukończona około 1591 roku. Koliduje to wyraźnie z potwierdzoną w źródłach wcześniejszą obecnością instrumentów i instrumentalistów w samym Gdańsku oraz całym regionie.

Pierwsze europejskie źródła muzyki klawiszowej, pochodzące z XIV i XV wieku ukazują duży związek repertuaru muzyki klawiszowej z chorałem gregoriańskim i polifoniczną muzyką wokalną. Chorał gregoriański w długich wartościach był tenorem, ponad którym organista improwizował partię prawej ręki, używając różnych form kontrapunktu. Zasady tego typu twórczości określone zostały w *Fundamentum Organisandi* Conrada Paumanna (ok. 1410 – 1473)²³⁰. Jedna z rękopiśmiennych kopii tego dzieła jest do dziś przechowywana w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu pod sygnaturą *I Qu 42*²³¹. W XV wieku kontakty artystyczne Gdańska ze Śląskiem były bardzo bliskie, zapewne więc szkoła C. Paumanna była znana w Gdańsku.

Dokomponowywanie kontrapunktów do istniejących melodii chorału gregoriańskiego wymagało dużej inwencji intabulatora, ponieważ stanowi ona przynajmniej połowę materiału muzycznego takiego utworu. Trudno więc potraktować źródła monodii religijnej z Gdańska jako wiarygodne dla rekonstrukcji muzyki klawesynowej. Inaczej sprawa ma się z intabulacjami muzyki wielogłosowej. Pierwsze przykłady tego typu praktyki znajdujemy już w *Codex Faenza*²³². Również u C. Paumanna możemy odnaleźć wskazówki przekształcania polifonii wokalne w muzykę klawiszową.

230 Willi Apel, op. cit., s. 45-51.

231 Klaus Beckmann, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, vol. 1, Mainz 2001, s. 101.

232 Willi Apel, op. cit., s. 25-26.

W tego typu przekształceniu udział inwencji intabulatora jest mniejszy. Można pokusić się o próbę wykonania takiej intabulacji na podstawie zachowanych źródeł polifonii wokalne z Gdańska. Szczęśliwie w ostatnim czasie przybyło źródeł tego typu związanych z Gdańskiem. Warto krótko je opisać w tym miejscu, jako potencjalnie przydatne dla przyszłych transkrypcji klawesynowych.

Najwcześniejszym z nich jest *Ms. 2153a* przechowywany w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk, pochodzący z biblioteki klasztoru oliwskiego. Manuskrypt ten datowany jest na lata 1425-1450. Nie jest pewne czy jest on dziełem skryptorium oliwskiego czy pochodzi z regionu Śląska²³³. Zawiera siedem pozycji, z których sześć jest dekompletami. Jako czwarty, w manuskrypcie został zanotowany trzygłosowy kanon w formie rotulum do tekstu *Ex Trinitatis culmine*²³⁴. Jest to, jak dotąd, najwcześniejsze źródło polifonii z omawianego regionu, powstałe jeszcze za panowania krzyżackiego. Utwór posiada duży potencjał do opracowań klawiszowych. Doczekał się już rejestracji z udziałem instrumentów klawiszowych na płycie zespołu *La Morra*²³⁵. Dwie ostatnie, zapisane w manuskrypcie, linie melodyczne są dwoma głosami motetu *Salve regina / Recordare virgo / Alma redemptoris*²³⁶. Motet w całości zachował się w innych źródłach środkowoeuropejskich.

W odpisie, niezachowanego do dziś, *Ms. 2315* z tej samej księżnicy gdańskiej, znajdują się dwa trzygłosowe utwory polifoniczne. Pierwszym z nich jest motet *Deo gratias papales / Deo gratias fidelis / Deo gratias salvator* zachowany również w Norymberdze²³⁷, drugi to *Gloria* w stylu Zacary da Teramo (ok. 1350/60 – 1416)²³⁸. W przeciwieństwie do typowo środkowoeuropejskiego repertuaru z *Ms. 2153a*, dzieła z *Ms. 2315* wyrażają ogólnoeuropejskie tendencje

233 Paweł Gancarczyk, *Polyphonic Music in Fragments: A New Perspective for Polish Musicology?*, „Musicology Today” 2013, nr 10, s. 14.

234 Elżbieta Zwolińska, *Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster in Oliva*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 57-60.

235 La Morra, Corina Marti & Michał Gondko, *Petrus Wilhelmi de Graudencz „Fifteenth-century music from Central Europe”*, Glossa, 2016.

236 Paweł Gancarczyk, *Gdański przekaz wielogłosowej pieśni „IHESUS CHRISTUS NOSTRA SALUS” z XV wieku i jego środkowoeuropejskie koneksje*, „Muzyka” 2020, nr 2, s. 179.

237 Michael Scott Cuthbert, *The Nuremberg and Melk Fragments and the International Ars Nova*, „Studi musicali” 2010 (1), nr 1, s. 10–12.

238 Ibidem.

*Ars nova*²³⁹. Już to świadczy o różnorodności repertuaru polifonicznego w Gdańsku w drugiej ćwierci XV wieku.

Następnym źródłem polifonii wokalne z Gdańska jest *Ms. 1965* również przechowywany w Bibliotece Gdańskiej PAN²⁴⁰. Autorem przekazu muzycznego jest Johannes Rasoris, prawdopodobnie nauczyciel w szkole parafialnej przy kościele św. Piotra i Pawła w Gdańsku²⁴¹. Terminus post quem jest dzień 1 sierpnia 1473 roku²⁴². Po tej dacie zostały zanotowane dwie trzygłosowe kompozycje. Pierwsza z nich to *Tenorlied* o tematyce miłosnej *Eyn frevlyn feyn*, znana również ze źródeł norymberskich²⁴³. Druga kompozycja, *O illustrator condium*, jest unicum²⁴⁴. Utwór jest krótki, utrzymany w trzygłosowym kontrapunkcie typu nota contra notam. Zapis jest nieprecyzyjny i nie wolny od błędów. Szczególnym problemem utrudniającym transkrypcję dzieła jest dobór właściwych *chiavett*. Do tej pory nie udało się dokonać w pełni satysfakcjonującego odczytania utworu²⁴⁵, niemniej jednak warto podjąć kolejne próby. Głosy kompozycji są zapisane na kartach 49v-51r jeden pod drugim²⁴⁶. Takie umiejscowienie z pewnością ułatwiałoby wykonanie kompozycji na instrumencie klawiszowym. Nie jest to co prawda zapis partyturowy, ale wszystkie głosy znajdują się jednocześnie przed oczami wykonawcy.

Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk przechowuje jeszcze jedno źródło późnośredniowiecznej muzyki polifonicznej. Jest to *Ms. 2013*, na którego folio 191v zanotowano pieśń *Ihesus Christus nostra salus*²⁴⁷ wraz z głosem kontrapunktującym, wykorzystującym liczne konsonansy niedoskonałe²⁴⁸. Pieśń została zanotowana pośpiesznie i niedbale, co sugeruje, że jest to jedynie prywatna notka²⁴⁹. Również w tym przypadku oba głosy

239 Paweł Gancarczyk, *Gdański przekaz wielogłosowej pieśni „IHESUS CHRISTUS NOSTRA SALUS” z XV wieku i jego środkowoeuropejskie koneksje*, „Muzyka” 2020, nr 2, s. 180.

240 Paweł Gancarczyk, *Rękopis 1965 z Biblioteki Gdańskiej PAN jako źródło polifonii w Polsce II połowy XV wieku*, „Muzyka” 2001, nr 4, s. 65.

241 Ibidem, s. 66.

242 Ibid.

243 Ibid., s. 67.

244 Ibid.

245 Ibid.

246 Ibid., s. 68-69.

247 Paweł Gancarczyk, *Gdański przekaz wielogłosowej pieśni „IHESUS CHRISTUS NOSTRA SALUS” z XV wieku i jego środkowoeuropejskie koneksje*, „Muzyka” 2020, nr 2, s. 180.

248 Ibidem, s. 184.

249 Ibid.

zapisane są pod sobą na jednej stronie, co ułatwiałoby wykonanie na instrumencie klawiszowym. W kontrapunkcie występują błędy, ale więcej problemów sprawia odczytanie rytmiki utworu²⁵⁰. Oryginał pieśni, związanej z husytyzmem²⁵¹, został zachowany w całości, głos kontrapunktujący nie występuje w takim kształcie w żadnym innym przekazie²⁵². Być może wskazuje to na gdańskie pochodzenie tego oryginalnego opracowania. Ms. 2013 jest obecnie datowany na drugą ćwierć XV wieku.

Cztery opisane powyżej źródła mogą stanowić podstawę dla klawesynisty pragnącego odtworzyć po części kształt piętnastowiecznej muzyki klawesynowej Gdańska. Opracowania dziejów muzyki gdańskiej wspominają o kontaktach księcia pruskiego z Ludwigiem Senflem (ok. 1486 – 1543)²⁵³. Korespondencja z wybitnym organistą ma być dowodem łączącym omawiany region z południowoniemiecką szkołą Paula Hoffheimera (1459 – 1537), która wydała takich mistrzów jak Arnolt Schlick (ok. 1460 – 1521), Sebastian Virdung (1465 – 1511), czy urodzony w Świdnicy²⁵⁴ Thomas Stoltzer (ok. 1480/85 – 1526). Najważniejszym przedstawicielem szkoły P. Hoffheimera, z pedagogicznego punktu widzenia, był Hans Buchner (1483 – 1538). W swoim *Fundamentum* – szkole organowej, wzorowanej na dziele C. Paumanna, zawarł uwagi, na których wychowało się kolejne pokolenie organistów²⁵⁵.

Praktyka intabulacji w Niemczech w XV wieku została w dużym stopniu zbadana. Sam proces tworzenia poddał analizie Marc Lewon²⁵⁶. Jon Banks dzieli instrumentalne intabulacje, w zależności od stopnia pokrewieństwa z oryginałem, a udziałem inwencji twórczej intabulatora²⁵⁷, na trzy kategorie. Sam H. Buchner określił tę umiejętność intabulacji jako *Ratio transferendi compositas cantiones in forma organistarum, quam tabidaturam vocant* i plasuje ją na drugim miejscu najważniejszych umiejętności organisty, zaraz po technice

250 Ibid.

251 Ibid., s. 183.

252 Ibid., s. 184.

253 Hermann Rauschning, op. cit., s. 25.

254 Klaus Beckmann, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, vol. 1, Mainz 2001, s. 103.

255 Willi Apel, op. cit., s. 87-90.

256 Marc Lewon, *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*, praca doktorska, St. Hugh's College in Oxford University, Oxford 2017, s. 53-102.

257 Ibidem, s. 54.

klawiszowej²⁵⁸. S. Virdung jako *tabidatura* rozumie już samo przeniesienie głosów kompozycji wokalne na instrument klawiszowy²⁵⁹. Odmienne zdania był A. Schlick, który spierał się z S. Virdungiem w tym temacie. Zdaniem A. Schlicka intabulacja to sztuka, którą potrafią docenić tylko profesjonalni wykonawcy²⁶⁰, którzy znają oryginalną kompozycję i rozumieją inwencję intabulatora w prowadzeniu gry ze wzorem. Odpowiednio doświadczony klawesynista, zaznajomiony z muzyką klawiszową XV wieku, może pokusić się na podążanie za myślą A. Schlicka. Mniej doświadczony klawesynista, mógłby, po rozwiązaniu problemów z odczytaniem źródeł gdańskich, zadowolić się koncepcją A. Virdunga. Ta druga, mimo że krytykowana, była obecna w myśli muzycznej, a co ważniejsze, w codziennej praktyce organistów w XV wieku.

258 Johannes Ring, *Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit*, „Anuario Musical” 2003, nr 7, s. 63.

259 Marc Lewon, op. cit., s. 56.

260 Ibidem.



Ilustracja 4: Heinrich Hätzel? (XV-XVI wiek) - Fasada Domu Schlieffów przy ulicy Chlebnickiej 14.

Zakres zachowanych źródeł muzyki polifonicznej z XVI wieku jest w Gdańsku znacznie większy. Przekazy z tego okresu przetrwały wyłącznie w postaci ksiąg głosowych, co znacznie utrudniało muzykom potrafiącym czytać tabulatury szybki dostęp do pełnego brzmienia dzieła. *Ms. 4012* pochodzący z kościoła św. Bartłomieja, przechowywany obecnie w Bibliotece Gdańskiej PAN, jest rodzajem *basso seguente*²⁶¹. Był on pomocny w wypadku akompaniowania zespołowi. Jednak, aby organista mógł wykonywać poszczególne głosy kompozycji polifonicznej z solistami²⁶² lub ozdabiać motet dyminucjami *ex tempore*²⁶³, konieczne było sporządzenie partytury nutowej lub tabulaturowej *partitura ad organo*.

Szesnastowieczne źródła zawierają cały szereg kompozycji autorów obcych²⁶⁴. W niniejszej pracy należy skupić się na przekazach kompozycji lokalnych twórców. O ile ozdobną intabulację kompozycji autora obcego dokonaną przez lokalnego muzyka można uznać za wykwit środowiska lokalnego, o tyle proste wykonanie tego samego utworu jest już czymś bardziej ogólnym. Z tego samego względu autor dysertacji nie bierze w tym miejscu pod uwagę druków muzycznych, które w postaci ksiąg głosowych zawierają wyłącznie muzykę obcych autorów, głównie włoskich i flamandzkich²⁶⁵. Wszystkie opisane poniżej manuskrypty pochodzą z Biblioteki Gdańskiej PAN.

Ms. 4003 pojawił się w Gdańsku wraz z przybyciem do miasta jego pierwszego kapelmistrza Franciscusa de Rivulo (zm. 1564)²⁶⁶. Jego przyjazd związany był z zainstalowaniem w roku 1560 na wierzy ratusza Głównego Miasta automatu zegarowego z carillionem²⁶⁷. Szybko stał się on najbardziej prominentną postacią w życiu muzycznym Gdańska. Warto więc przytoczyć w tym miejscu całą jego spuściznę muzyczną. W sumie zachowały się 23 polifoniczne utwory wokalne F. de Rivulo. Znajdują się one w gdańskich manuskryptach *Ms. 4003* i *Ms. 4005* oraz w druku *Thesaurus Musicus* wydany w 1564 roku

261 Danuta Szlagowska, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk 2005, s. 80-81.

262 Hermann Rauschning, op. cit., s. 120-21.

263 Ibidem.

264 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 204.

265 Paweł Gancarczyk, *Georf Knoff's Collection in Gdańsk. Remarks on collecting and disseminating printed music*, „De musica disserenda” XI 2015, nr 1-2, s. 24.

266 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 175.

267 Ibidem.

w Norymberdze²⁶⁸. Na twórczość kapelmistrza składają się pieśni niemieckie, z których dwie przekazują charakterystyczne okrzyki i odgłosy sonosfery Gdańska²⁶⁹, poza tym dwa opracowania chorału luterańskiego w typie L. Senfla²⁷⁰, *chansonnes*²⁷¹ oraz motety²⁷². Liczba głosów oscyluje od trzech do ośmiu²⁷³. Trzy ośmiogłosowe motety raczej nie są przydatne jako wzory do intabulacji na klawesyn solo, chyba że założymy zastosowanie redukcji. Niemniej jednak trzy- i czterogłosowe mogłyby posłużyć jako źródło takiej intabulacji. Nawet sześciogłosowy motet doczekał się lutniowej intabulacji w *Ms. 257* przechowywanym w British Museum w Londynie. *Ms. 4003* był prywatną własnością F. de Rivulo. Jego zawartość mówi nam wiele o gęście muzycznym kapelmistrza. Poza jego własną twórczością zawiera ponad sto francuskich *chansonnes* dwu-, trzy- i czterogłosowych²⁷⁴. Zestaw twórców jest dość standardowy i składa się z nazwisk francuskich i flamandzkich kompozytorów²⁷⁵. Zaskakujący jest jednak całkowity brak muzyki O. di Lasso, bardzo powszechnej w podobnych źródłach z tego okresu²⁷⁶. Dwa utwory F. de Rivulo zostały wydane w transkrypcji dostosowanej do instrumentu klawiszowego i zostaną one omówione w podrozdziale II. 4. 6. Wszystkie pozostałe przekazy pozostały w formie ksiąg głosowych. Dotychczas jedynie nieliczne utwory doczekały się ogólnodostępnych edycji źródłowo-krytycznych ogólnodostępnych.

Ms. 4005 zawiera, oprócz muzyki F. de Rivulo, utwory Nikolausa Zangiusa (1570 – 1619) oraz Henricusa Lampadiusa (zm. 1594). O ile N. Zangius przybył do Gdańska w 1599 roku²⁷⁷, a więc już po roku 1591, o tyle H. Lampadius był związany z Gdańskiem co najmniej od 1570 roku²⁷⁸.

268 Romuald Szyszko, *Twórczość Franciszka de Rivulo zachowana w XVI-wiecznych rękopisach gdańskich*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988, s. 29.

269 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 176.

270 Romuald Szyszko, op. cit., s. 30.

271 Jadwiga Kadłubowska, *Repertuar rękopisu 4003 z Biblioteki PAN w Gdańsku i jego znaczenie historyczne*, „Muzyka” 1961 (22), nr 3, s. 75-76.

272 Romuald Szyszko, op. cit., s. 30-33.

273 Ibidem.

274 Jadwiga Kadłubowska, op. cit., s. 77-80.

275 Ibidem, s. 75-76.

276 Ibid.

277 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 178.

278 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 422.

Wszystkie jego dzieła zachowały się w *Ms. 4005* i *Ms. 4006*. Są to głównie motety, z których tylko dwa, *Agnus redemit oves H. L. L. a 6.* i *Grates nunc omnes reddamus A 6. H. L.*, z całą pewnością są kompletne. Również *Ms. 4012* - głos *basso seguente* - zawiera partię motetu kompozytora²⁷⁹. H. Lampadius przybył do Gdańska z Lüneburga. Okresowo pracował jako organista kościoła św. Bartłomieja²⁸⁰, aby ostatecznie objąć posadę kantora kościoła św. Jana²⁸¹. Jako organista zapewne grał swoje kompozycje na organach. Wszystkie utwory kantora zachowały się w księgach głosowych. Aby móc z nich skorzystać, konieczne jest wykonanie partytury.

Wracając jeszcze do N. Zangiusa, jego utwór jest obecny w postaci prostej intabulacji typu *partitura ad organo* w Tabulaturze Oliwskiej pod numerem 326. Monumentalny motet zamyka pierwszą, główną część tabulatury. Muzyka M. Zangiusa zachowała się również w tabulaturze *Mus. 264*²⁸² przechowywanej w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium. Jest to wyraźne świadectwo potwierdzające wykonywanie muzyki kapelmistrza na organach i może być potraktowane jako argument za czynieniem kolejnych intabulacji. To samo dotyczy muzyki kapelmistrza Andreasa Hackenbergera (1574 – 1627). Wykracza to jednak poza przyjęte w tym podrozdziale założenie uzupełnienia jedynie luki w repertuarze w sposób zgodny z praktyką epoki.

Na koniec należy wspomnieć o kapelmistrzu Johannesie Wanningu (1537 – 1603), następcy F. de Rivulo²⁸³. Słynął on z trudnego charakteru, skłonności do przemocy i nadużywania alkoholu²⁸⁴. Jego stopniowe pogarszanie się zdrowia było powodem zatrudnienia N. Zangiusa, jako jego dozorczego pomocnika²⁸⁵. W manuskryptach gdańskich muzyka J. Wanninga zachowała się niestety jedynie w formie zdekompletowanej. Jednak europejska sława kapelmistrza zaowocowała kilkoma wydaniem zbiorów jego muzyki²⁸⁶. Trzy kolekcje

279 Ibid., s. 92.

280 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 199.

281 Ibidem.

282 Klaus Beckmann, op. cit., s. 120.

283 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 176-177.

284 Hermann Rauchning, op. cit., s. 47.

285 Ibidem, s. 33.

286 Agnieszka Leszczyńska, „*Sequentiae insigniores ex evangeliis dominicalibus excerptae*” (1584) by Johannes Wanning, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 114.

pojawiły się kolejno w latach 1580 w Norymberdze, 1584 w Dreźnie oraz 1590 w Wenecji. W tym samym roku i tej samej oficynie ukazał się reprint kolekcji drezdeńskiej²⁸⁷. W sumie w drukach znalazło się ponad sto motetów pięcio-, sześć- i siedmiogłosowych. Najważniejszą i najbardziej monumentalną publikacją kapelmistrza były *Sequentiae insigniores ex evangeliis dominicalibus excerptae* wydane w Dreźnie i dwukrotnie w Wenecji. Kompozytor zawarł w niej 52 motety, po jednym na każdą niedzielę roku liturgicznego²⁸⁸. Tego typu publikacje przerodziły się z czasem w roczniki kantat, z których najpopularniejsze jest dziś pięć roczników Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750). J. Wanning był też autorem kilku epitalamiów. Jego kompozycje stały się wzorem intabulacji lutniowych Benedictusa de Drusina (ok. 1520/25 – 1578/82), ojca lub krewnego gdańskiego organisty Piotra Drusińskiego (ok. 1560 – 1611). Danuta Szlagowska wspomina obecność utworów J. Wanninga we wspomnianej tabulaturze *Ms. 264* z Monachium²⁸⁹. Klaus Beckmann natomiast, zamiast kompozycji J. Wanninga, wymienia utwory N. Zangiusa²⁹⁰.

Zapewne udałoby się w tym podrozdziale wskazać jeszcze kilka tropów do poszukiwań, jednak wymienione powyżej wydają się być najbardziej obiecujące oraz poparte dowodami w postaci przekształcania tych utworów w przeszłości. Wymienione źródła mogą okazać się pomocne dla klawesynistów poszukujących wiedzy niezbędnej do rekonstrukcji repertuaru z Gdańska sprzed 1591 roku.

287 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 177.

288 Ibidem.

289 Ibid., s. 178.

290 Klaus Beckmann, op. cit., s. 120.

II. 4. 2. Tabulatury lutniowe.

Repertuar lutniowy Gdańska stanowi najdawniejszy zachowany przykład muzyki klawiszowej z tego regionu. Biorąc pod uwagę, że wiele dzieł muzyki lutniowej ma długą historię wykonywania na klawesynie oraz że najwcześniejsi autorzy muzyki klawiszowej byli również niejednokrotnie lutnistami, można pokusić się o włączenie również tego repertuaru do kategorii źródeł uzupełniających repertuar klawesynowy Gdańska do 1700 roku.

Warto rozpatrzyć gdański repertuar lutniowy w kontekście renesansowej muzyki lutniowej oraz lutniowej muzyki francuskiej XVII wieku. W okresie renesansu praktykę wykonywania utworów lutniowych na klawesynie potwierdzają same źródła. Muzyka lutniowa tego czasu niemal nie różniła się w swoim efekcie dźwiękowym od muzyki klawesynowej. Na lutni i klawesynie była możliwa realizacja pełnej polifonii, z dbałością o prowadzenie głosów kompozycji. Konsekwencją tej analogii był transfer repertuaru między tymi instrumentami. Można stwierdzić, że klawesyn jest dokładnie w połowie drogi między organami a lutnią, więc i repertuar lutniowy może być wykonywany na klawesynowych strunach szarpanych przez plektron. Oczywiście są pewne ograniczenia i różnice. Podstawową stanowi sposób notacji. Tabulatura lutniowa jest bardzo idiomatycznym sposobem notacji. Odczytywanie jej jednak nie stanowiło problemu dla klawesynisty w czasach historycznych. Kolejne ograniczenia wynikają z oczywistych różnic między samymi instrumentami. Od momentu gdy gitara wyparła lutnię, zaczęto szeroko używać zapisu nutowego dla muzyki lutniowej, który niejednokrotnie niczym nie różnił się od notacji klawiszowej. Warto w tym miejscu wspomnieć np. o wydaniu dzieł J. Dowlanda Petera Warlocka z 1927 roku²⁹¹. Dzieła J. Dowlanda były zresztą często adaptowane przez klawiszowców, w tym P. Sieferta w Gdańsku. Również w edycjach lutniowej muzyki gdańskiej można trafić na tego typu transkrypcje.

Historyczna praktyka transferu repertuaru między lutnią i klawesynem została najpełniej zbadana na polu muzyki francuskiej XVII wieku.

²⁹¹ Peter Warlock, *The Lute Music of John Dowland Literally transcribed from original tabulature, and edited for Piano or Harpsichord*, CURVEN EDITION, Filadelfia 1927, s. iv.

O ile w okresie renesansu dzieła lutniowe przenoszono niemal literalnie na klawesyn i okraszano wariacjami, o tyle w siedemnastowiecznej Francji idiomy tych dwóch instrumentów były na tyle zróżnicowane, że możliwe stało się zbadanie dokładnych zmian, które dokonywane były w trakcie tego transferu. Co ciekawe wiele materiału badawczego pochodzi właśnie z terenu wpływów muzyki północnoniemieckiej, z takich ośrodków jak Lüneburg, Kopenhaga czy Sztokholm²⁹². Również opisany powyżej *Ms. Hintze* zawiera utwory zapożyczone z francuskiej muzyki lutniowej²⁹³. Wersje klawesynowe francuskich utworów lutniowych różnią się przede wszystkim ciągłym prowadzeniem głosu basowego. Nie bez znaczenia jest też fakt, że w zapisie nutowym długość wytrzymywania poszczególnych dźwięków jest precyzyjnie notowana, w przeciwieństwie do lutniowego zapisu tabulaturowego. Niemniej jednak do XVII wieku różnice między lutnią, a klawesynem musiały być oczywiste dla instrumentalistów. Zresztą pierwsze *clavicymbala* w ogóle nie posiadały tłumików²⁹⁴, a technika *Überlegato* była jedną z podstawowych technik profesjonalnego klawesynisty. Służyła ona wzmocnieniu i wydłużeniu brzmienia instrumentu. Jedyne pewny koniec dźwięku wyznacza, w lutniowym zapisie tabulaturowym, ponowne użycie brzęczącej struny z jednoczesną zmianą jej długości. Klawesynista, doświadczony w wykonywaniu preludów niemenzurowanych, nie będzie miał problemów z łączeniem dźwięków w odpowiednie kompleksy harmoniczne nawet bez pomocy łuków kompleksowych. Wartości rytmiczne i charakter tańców oraz poprawne prowadzenie głosów polifonicznych skutecznie sugerują właściwe wykonanie na klawesynie. Bliskość repertuaru lutniowego i klawesynowego była, w pewnym momencie, we Francji tak duża, że wydawca Perrine (zm. ok. 1689) podjął próbę ujednolicenia zapisu w taki sposób, aby był on użyteczny zarówno dla lutnistów jak i klawesynistów²⁹⁵. Idea ta nie odniosła jednak sukcesu.

292 David John Ledbetter, *Harpsichord and Lute Music in seventeenth-Century France: An Assessment of the Influence of Lute on Keyboard Repertoire*, (praca doktorska), Queen's Collage, Oxford 1984, s. 139-141.

293 Ibidem.

294 David Catalunya, Paul Poletti, *Late Medieval Strung Keyboard Instruments: New Reflections and Attempts at Reconstruction*, „Journal of the Alamire Foundation” 2012 (4), nr 1, s. 141-142.

295 Perrine, *Pieces de Luth en Musique avec des Regels pour toucher parfaitement sur le Luth, et sur le Clavessin*, Paryż 1680, s. 6-8.

Lutniowe źródła gdańskie można podzielić na dwie kategorie. Pierwszą kategorię stanowią dzieła gdańskich lutnistów lub intabulacje utworów kompozytorów gdańskich w renesansowych tabulaturach lutniowych. Drugą są zachowane gdańskie tabulatury lutniowe z XVII wieku, przechowywane obecnie w Staatsbibliothek w Berlinie.

Na pierwszą kategorię składają się dzieła Diomedesa Cato (1555 – 1628) i Jana Dzikiego (przed 1525 – 1592) oraz pojedyncze intabulacje utworów gdańskich kapelmistrzów. Dzieła te są rozproszone w różnych źródłach w Europie. Dzieło J. Dzikiego zostało odkryte w *Tabulatura continens praestantissimas et selectissimas quasque cantiones [...]* Benedictusa de Drusina (ok. 1620/25 – 1578/82)²⁹⁶, który był krewnym gdańskiego organisty. Intabulacja nieznanego z innych źródeł czterogłosowego motetu *Domine, Miserere* została wydana pod niemiecką wersją nazwiska lutnisty *Hans Wilde*, która jest bezpośrednim jego tłumaczeniem²⁹⁷. Utwór jest najwcześniejszym zachowanym dziełem instrumentalnym twórcy gdańskiego. Opublikowana przez Piotra Późniaka²⁹⁸ transkrypcja niczym nie różni się od zapisu używanego współcześnie dla kompozycji na instrumenty klawiszowe.

Wybitny lutnista D. Cato przebywał i pracował okresowo w Gdańsku. Tutaj też zmarł w wieku 73 lat i został pochowany w kościele św. Mikołaja w 1628 roku²⁹⁹. Dzieła D. Cato zostały zebrane i wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w formie faksymile i transkrypcji w dwóch kolekcjach (rok 1970³⁰⁰ i 1973³⁰¹). Na wydaną twórczość lutniową artysty składa się 6 preludiów (w tym jedno w trzech wariantach), 18 fantazji polifonicznych cechujących się niezwykle postępowym stylem kontrapunktycznym, 10 galiard,

296 Benedictus de Drusina, *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasdam fantasias: cantiones Germanicas, Italicas, ac Gallicas: Passemezzo, Choreas, et Mutetas* [Tabulatur mit ausgewählten Phantasien: deutschen, italienischen und französischen Liedern], Jam primum in lucem aeditas, Frankfurt nad Odrą 1552, s. 37-40.

297 Piotr Późniak, *Jan Dzikie, lutnista gdański*, [w:] Muzykolog Wobec Dzieła Muzycznego, Musica Iagiellonica, Kraków 1999, s. 40.

298 Ibidem, s. 45-47.

299 Danuta Popinigis, *Zur Biographie von Diomedes Cato*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 178.

300 Piotr Późniak (ed.), *Diomedes Cato (XVI/XVII w.) Preludia, fantazje, tańce i madrygały I*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 24, PWM, Warszawa 1970.

301 Piotr Późniak (ed.), *Diomedes Cato (XVI/XVII w.) Preludia, fantazje, tańce i madrygały II*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 64, PWM, Warszawa 1973.



Ilustracja 5: Matthäus Deisch (1724 - 1789) - Widok na Motławę z Mostu Krowiego (1765), miedzioryt.

8 tańców polskich, 5 innych utworów tanecznych oraz 3 intabulacje włoskich madrygałów. Wszystkie utwory brzmią bardzo zadowalająco na klawesynie. Utrudnienie stanowi nieraz szeroki ambitus między głosami skrajnymi kompozycji oraz notacja gitarowa na jednej pięciolinii w kluczu wiolinowym brzmiącym oktawę niżej. Wyjątkiem są *Fantazja IV*, *Fantazja VI* oraz *Madrygał – Donna Crudel* zapisane na dwóch pięcioliniach ³⁰². Muzyka D. Cato stanowi przykład najwyższego poziomu kompozytorskiego. Transfer jego muzyki na instrumenty klawiszowe ma w Gdańsku długą tradycję. Dwie canzony na consort instrumentów znajdują się w Tabulaturze Oliwskiej (Tab. Oli., nr). Można więc rozszerzyć klawesynowy repertuar Gdańska o wybitne utwory D. Cato nie czyniąc żadnego nadużycia wobec praktyki historycznej.

O kompozycjach kapelmistrzów gdańskich zachowanych w renesansowych tabulaturach lutniowych wspomniano już w poprzednim podrozdziale. Wciąż ciężko ustalić pełną listę tych kompozycji. Temat ten wymaga dalszych badań. Warto też zgłębić temat przebywania

³⁰² Piotr Późniak (ed.), *Diomedes Cato (XVI/XVII w.) Preludia, fantazje, tańce i madrygały I*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 24, PWM, Warszawa 1970, s. 34, 35, 38-42, 74, 75.



Ilustracja 6: Isaack van den Blocke (1575 - 1626) - Gdańszczanki i szlachcice (1608), akwarela i gwasz na papierze.

w Gdańsku Krzysztofa Klabona (ok. 1550 – 1616). W Archiwum Państwowym w Gdańsku zachowała się suplika, w której lutnista upomina się o należne mu opłaty, które czerpał z „cła palowego”. Wspomina, że wyjątkowo nie może odebrać ich osobiście w Gdańsku, przyśle więc z Krakowa posłańca. „Cło palowe” było opłatą pobieraną od statków cumujących przy długim pobrzeżu, na odcinku między Żurawiem, a Zielonym Mostem. Czy możemy mistrza z Królewca zaliczyć w poczet gdańskich lutnistów?

Do drugiej kategorii należą tabulatury lutniowe, które powstały w Gdańsku w XVII wieku. Dziś przechowywane są one w Berlinie. Dwie z trzech zachowanych tabulatur są kompletne. Tabulatura *Ms. 4230* zawierała utwory na dwie lutnie, z których zachował się głos tylko jednej. Pozostałe dwie tabulatury, *Ms. 4022* i *Ms. 40264*, są kompletne i zawierają utwory na lutnię solo.

Ms. 4022 doczekał się wydania faksymilowego z obszernym komentarzem i opracowaniem autorstwa Magdaleny Tomsieńskiej³⁰³. Zawiera opublikowane transkrypcje wybranych utworów³⁰⁴. Tabulatura jest datowana na lata 20. XVII wieku. Repertuar przekazywany przez źródło jest niezwykle

303 Magdalena Tomsieńska (ed.), *The Danzig Lutebook D-B Danzig 4022 Staatsbibliothek zu Berlin PK, TREE EDITION*, Sharnbrook 2013, (poślowie) Eadem, *Gdańsk Lute Tabulature D-B Danzig 4022*.

304 Zofia Stęszewska (ed.), *Tańce Polskie z Tabulatury gdańskiej*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 30, PWM, Kraków 1965.

kosmopolityczny. W sumie 222 utwory reprezentują wpływy kultury francuskiej, angielskiej, niemieckiej, niderlandzkiej, włoskiej, węgierskiej, hiszpańskiej i ruskiej³⁰⁵. Największą grupę stanowi jednak zbiór tańców polskich (41). Każdy z nich kończy się uproszczoną wersją, która może być schematem, na którym były konstruowane dalsze improwizacyjne wariacje³⁰⁶. Tańce zostały wydane przez Zofię Stęszewską w formie dostosowanej do wykonywania na instrumentach klawiszowych³⁰⁷. Interesujące, oprócz międzynarodowego repertuaru, jest również funkcjonowanie obok siebie anachronicznych (dyminucje) i postępowych (styl łamany) stylów gry³⁰⁸. Wyraźnie widoczne są też wpływy polskiej kultury ludowej.

Datowana na ok. 1640 rok³⁰⁹ Tabulatura Virginii Renaty von Gehema Ms. 40264 zawiera już wyłącznie bardziej subtelny i wyrafinowany repertuar francuski. Większość zawartego w tabulaturze repertuaru stanowią francuskie tańce typowe dla wyklarowanego już cyklu suitowego *allemande-courante-sarabande*, z pominięciem *gigue*. Tańce te występują również pojedynczo, obok takich utworów jak *preludia*, *Rosamunda*, *Bergamasco*, *Fantasia*, *Sinfonia ad Fuga ex G*, *Taniec Rusky*, *Tańce Polskye*, *Chorea Polonia*, *Aria*, *Chacona* i *Variation*, psalmy oraz pieśni niemieckie i polskie. Francuskimi autorami reprezentowanymi w źródle są Francois Dudault (1604- 1672), Ennemond Gaultier *le Vieux* (ok. 1575 – 1651), Denis Gaultier (1603? - 1672), Nicolas de Merville (1600 – 1644) i Germain Pinel (ok. 1600 – 1661) oraz twórcy lokalni Ieremias Erben (XVII wiek) i być może Balthasar Erben (1626 – 1686) jako monogramista *B. E*³¹⁰. Wśród utworów w stylu francuskich można znaleźć jedyną zachowaną w pełni suitę kompozytora gdańskiego. Jest to suita o układzie *allemande-courante-sarabande* sygnowana nazwiskiem i inicjałami I. Erbena. Częsty brak *gigue* w cyklach suitowych może być spowodowany praktyką lutnistów francuskich, polegającą na powtarzaniu na końcu suity *allemande*

305 Magdalena Tomsńska, op. cit., s. 7-8

306 Ibidem, s. 14.

307 Zofia Stęszewska, op. cit., s. 3-4.

308 Magdalena Tomsńska, op. cit., s. 20.

309 Danuta Szlagowska, *Seventeenth-century Gdańsk instrumental music sources*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11, s. 137-138.

310 Zofia Stęszewska (ed.), *Tańce Polskie z tabulatur lutniowych II*, „Źródła Do Historii Muzyki Polskiej” Zeszyt IX, Warszawa 1966, (komentarz wydawniczy) Eadem, *Objaśnienia*, s. 38.

zagranej w charakterze gigue, tzw. *Allemande giguee*. Warto też wspomnieć o zachowanych anonimowo preludiach niemenzurowanych i częściowo menzurowanych, których w tabulaturze zachowało się pięć. Tabulatura Ms. 40264 może w znaczący sposób wzbogacić gdański repertuar klawesynowy z II połowy XVII wieku. Do tej pory edycji źródłowo-krytycznej oraz transkrypcji doczekały się jedynie tańce polskie.

Należy dodać, że współcześni klawesyniści obficie korzystają z repertuaru lutniowego włączając go w programy swoich recitali i nagrań³¹¹. W niemieckim kręgu kulturowym zainteresowanie klawesynistów repertuarem lutniowym wpłynęło na konstruktorów instrumentów. Zaczęli oni produkować klawesyny lutniowe zwane *Lautenwerck*³¹².

311 Por. klawesynowe nagrania muzyki na vihuelę, lutnię i gitarę: Catalina Vicens, *Il Cembalo di Partenope A Renaissance harpsichord tale*, Carpe Diem Records CD-16312, 2017 (Vincenzo Capirola: *La villanella*, Joan Ambrosio Dalza: *Calata ala spagnola*, *Pavana alla ferrarese*, Fabrizio Dentice: *Volta de spagna*); Paola Erdas, *Antonio Valente Intavolatura de Cimbalo Napoli 1576*, Hitasura HSP 005, 2020 (Luis Venegas de Henestrosa: *Cinco diferencias sobre Conde Claros*, Alonso Mudarra: *Conde Claros en doza manera*); Andreas E. Beurmann, *Historisches Spinett & Cembalo*, Die Klassikserie vol. 35 74321 29052 2 PC 208 (Hans Neusiedler: *Zigeunentantz*, Alonso Mudarra: *Tiento*, Joan Ambrosio Dalza: *Pavana Alla Venetiana*, Tilman Susato: *Rondo e Saltarello*); Wanda Landowska, *Testament*, BMG Music SBT 1380, 2005 (Jakub Polak: *Gagliardi*, Diomedes Cato: *Chorea Polonica*); Urszula Bartkiewicz, *Polska muzyka klawesynowa*, DUX 0243, 1995 (Bartłomiej Pękiel: *Fantasia*); Marie Nishiyama, *Taner Fantasia*, Enchiriadis EN 2007, 2003 (Luis de Milan: *Fantasia X de premier y segundo tono*, *Fantasia XXVII de tercero tono*, *Fantasia XV de quinto y sexto tono*); Władysław Kłosiewicz, *Muscia Polonica*, edycja limitowana, KMM Wien 1996, Fundacja Pro Academia Napolense, 2018 (Jakub Polak: *Coutante*); Pierre Gallon, *Blancrocher – L'Offrande*, L'Encelade ECL 1901, 2019 (Francois Dufaut: *Tombeau de M^r Blanrocher-Courante-Sarabande&Double-Gigue-Gavotte*, Denis Goultier: *Lais larmes de Goultier ou Le Tombeau de Blanrocher*, *Prelude-Sarabande-Fantaisies-Gigue*); Zuzanna Ruzickova, *Czech Baroque Harpsichord Music*, Supraphon 1111 33330, 1986 (Jan Antonin Losy: *Suita G Dur*, *Suita C Dur*); Joseph Gascho, *Joseph Gascho Harpsichord*, 2012 (Santiago de Murcia: *Marizapalos*, *Sonata: Allegro-Grave- Allegro*, *Menuet amoroso*); Olga Martynova, *The Great Transcriptions*, Caro Mitis CM 0072004, 2005 (Silvius Leopold Weiss: *Prelude-Allegro-Allemande-Courante-Gavotte-Sarabande-Bourree-Gigue*); Wolfgang Rübsam, *Weiss Sonatas*, Brilliant Classics 95509, 2019 (Silvius Leopold Weiss: *Sonatas: WeissSV.61*, *WeissSV.97*, *WeissSV.93*, *WeissSV.95*, *WeissSV.96*); Skip Sempe, *BACH Tradition & Transcription*, Paradizo PA0018, 2021 (Silvius Leopold Weiss: *Allemande*).

312 Edward L. Kottick, op. cit., s. 303.

II. 4. 3. Utwory kontrapunktyczne o nieokreślonej obsadzie.

W twórczości gdańskich kompozytorów można znaleźć dwa przykłady twórczości abstrakcyjnej. Są to utwory kontrapunktyczne, przeznaczone na aparat wykonawczy o nieokreślonym składzie. Należą do nich cztery bicinia kapelmistrza Kaspara Förstera seniora (ok. 1574 – 1652) oraz trzygłosowy kontrapunkt z heksachordalnym *cantus firmus* w sopranie Martina Gremboszewskiego (ok. 1600 – 1655). Być może w tym miejscu powinna się znaleźć wspomniana wcześniej *Fuga. 2. anti & retro* z *Ms. Joh. 456-457*. Bardzo prawdopodobne, że określenia *retro*, czyli „wstecz” oraz nie tak jednoznaczne *anti*, są wskazówkami mającymi pomóc rozwiązać „kontrapunktyczną łamigłówkę”. Nie została ona jednak rozwiązana. Na marginesie tego podrozdziału warto wspomnieć o przykładach³¹³ autorstwa Christopa Bernharda (1628 – 1692) zamieszczonych w jego *Tractatus Compositionis Augmentatus* z ok. 1660 roku. Są to w większości kilkutaktowe bicinia ilustrujące różne gatunki kontrapunktu oraz trzy- i czterogłosowe kanony.

Bicinia K. Förstera sen. to jedyne utwory kapelmistrza poświadczające jego umiejętności kompozytorskie. Muzyk był królewskim księgarzem, zaopatrującym dwór warszawski w druki muzyczne. Sprowadzał je z różnych oficyn wydawniczych Europy. Dzięki temu nie był zmuszony do komponowania, aby dostarczać nowego repertuaru kapeli miasta, co należało do obowiązków kapelmistrza. Cztery bicinia zostały wydane drukiem w Lipsku w zbiorze Sethusa Calvisiusa (1556 – 1615) *Biciniorum / Libri duo* [...] z 1607 roku³¹⁴ w postaci dwóch ksiąg głosowych. Są to *[Bicinium] XLVII. Casparus Försterus. Ad Dorium*, *[Bicinium] LXXX. Casparus Försterus. Ad Mixolydium*, *[Bicinium] LXXXIII. Casparus Försterus. Ad Hypoaeolium* i *[Bicinium] LXXXIV. Casparus Försterus. Ad Dorium. Variato fine*. Wszystkie bicinia są utworami imitacyjnymi,

313 Christoph Bernhard, *Tractatus Compositionis Augmentatus*, (opracowanie i przekład) Magdalena Walter Mazur, PRACTICA MUSICA tom VI, (red.) Zygmunt Szwejkowski, Kraków 2004, s. 64, 72, 75, 76, 81-84, 126-135, 147-151, 153-155, 157-163, 165-167, 169-171, 173, 175-177.

314 Sethus Calvisius, *Biciniorum / Libri duo: / quorum prior septuaginta / numero continet ad Sententias / Evangeliorum anniversariorum / à / Setho Calvisio musico / decantata. / Posterior verò Nonaginta, tàm cum textu quàm sine te- / xtu, à praestantißimis Musicis concinnata. / Omnia ad usum Studiosorum sese in hac arte exercentium & oble- / ctantium accomodata & edita. Studio & opera ejusdem Autoris*, Lipsk 1607.

reprezentującymi różne style kontrapunktu reprezentatywne dla wybranych przez kompozytora *modi*. Pierwsze z nich ma charakter canzony wariacyjnej z typowym, repetytywnym motywem w temacie i zmianą metrum na *perfectus* w finale kompozycji. Kolejne jest bardziej śpiewne, wyraźnie nawiązuje do ricercaru imitacyjnego w poważnym charakterze. Ostatnie bicinium C. Förstera sen. ożywia szybka wymiana krótkich motywów między głosami. Bicinia miały charakter dydaktyczny i stanowiły jeden ze wstępnych etapów kształcenia profesjonalnych muzyków w okresie dominacji muzyki polifonicznej³¹⁵.

Następnym krokiem kształcenia młodego muzyka w owym okresie była nauka tworzenia kontrapunktów do *cantus firmus*. Naturalnie z czasem zwiększano ilość głosów. Popisem tego typu umiejętności jest trzygłosowe *Contrapunctum super ut, re, mi, fa, sol, la* M. Gremboszewskiego³¹⁶. Utwór liczy 25 taktów, podczas których dwa dolne głosy wykonują spokojne, ale bogato rytmizowane kontrapunkty, skutecznie unikające znamion imitacji, co było charakterystyczne dla najdawniejszych przykładów kontrapunktu instrumentalnego. Mimo częstego krzyżowania głosów utwór na klawesynie brzmi bardzo interesująco i przejrzysto.

Kontrapunktyczne źródła poświadczają bardzo ważny aspekt twórczości muzycznej Gdańska – aspekt naukowo-badawczy. Te uczone miniatury mogą przynieść dużo radości wykonawcy, a przy okazji rozwinąć zmysł kontrapunktyczny i wyobraźnię muzyczną w zakresie polifonii i imitacji oraz umiejętność realizacji ich na instrumencie. Sztuka kontrapunktu była traktowana jako swego rodzaju wiedza hermetyczna, określana wręcz jako muzyczna alchemia³¹⁷. Wiązana była bezpośrednio z matematyką, astronomią, numerologią i teologią. Znając znaczenie Gdańska jako ośrodka rozwoju nauki, ciężko się dziwić zainteresowaniu taką twórczością, tym bardziej że posiadała ona dodatkowo aspekt dydaktyczny. Dostęp do muzyki zawartej w tych źródłach ułatwia umiejętność czytania partytur, a bicinia wymagają opanowania tej sztuki.

315 Reliktem tego sposobu kształcenia są *Inwencje* Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750).

316 Archiwum Państwowe w Gdańsku Sygn. 300, 36/58.

317 Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, (przekład) Marcin Szelest, Kraków 2009, s. 155.

II. 4. 4. Utwory na instrument solowy i *basso continuo*.

O ile praktyczna realizacja *basso continuo* w pierwszej ćwierci XVII wieku była powodem do wyniosłego sposobu bycia muzyków gdańskich posiadających tę umiejętność³¹⁸, o tyle w połowie tego samego wieku była to już umiejętność zupełnie powszechna³¹⁹. Świadczą o tym nie tylko licznie wydawane druki pieśni solowych, czy zachowane śpiewniki chorałowe, ale przede wszystkim, typowa dla epoki wszechobecność *basso continuo*. Sposób zapisu muzyki na instrument solowy i *basso continuo* był bardzo przyjazny dla realizatora. Wystarczy bowiem uzupełnić brakujące głosy, by przekształcić taki utwór w utwór klawesynowy³²⁰. Świadectwem takiej praktyki są źródła włoskie z XVIII wieku. Liczne utwory Arcangela Corellego (1653 – 1713), Antonia Vivaldiego (1678 – 1741) i Francesca Manciniego (1672 – 1737) zawarte są w kolekcjach włoskich w formie niezmiennionej³²¹.

Różne formy *partimento*, stosowane w edukacji muzyków włoskich, przyjmowały niejednokrotnie formę fugi na głos solowy i bas cyfrowany, podczas gdy uzupełnienie głosów środkowych leżało w gestii wykonawcy³²². Piętnaście takich *Fughe a Due* pozostawił po sobie Alessandro Scarlatti (1660 – 1725)³²³. Harfiści grający na instrumentach historycznych ogromną część swojego repertuaru pozyskują z siedemnasto- i osiemnastowiecznej włoskiej literatury skrzypcowej. Jest ona w tym wypadku dla harfy dużo bardziej idiomatyczna niż muzyka klawesynowa, która wymaga redukcji³²⁴. Była to więc praktyka powszechna na południu.

W muzyce niemieckiej z kręgu protestanckiego realizacja chorału zapisanego w postaci melodii i *basso continuo* była umiejętnością powszechną,

318 Wacław Kmicic-Mieleszyński, *Charakterystyka twórczości Marcina Gremboszewskiego, kompozytora gdańskiego, na tle muzyki, w pierwszej połowie wieku XVII*, [w:] *Zeszyty Naukowe XI*, Gdańsk 1972, s. 34.

319 Gottfried Döring, *Zur Geschichte der Musik in Preussen*, Elbląg 1852, s. 164-165.

320 Francesca Lanfranco, *Geminiani Pieces de clavecin (1743)*, Newton Classics B. V., 2012, Andrew Woolley (komentarz wydawniczy), s. 2.

321 Ibidem.

322 Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600-1800*, Laaber 2018, s. 93.

323 Francesco Tasini, *Alessandro Scarlatti Opere omnia per tastiera vol. II*, TACTUS, 2021, Ibidem (komentarz wydawniczy), s. 9-12.

324 Flora Papadopoulos, *UNWRITTEN Bach Bieber Corelli Marini from violin to harp*, ARCANA, 2014, Eadem (komentarz wydawniczy), s. 4-5.

przynajmniej wśród organistów, klawesynistów i lutnistów³²⁵. O znajomości praktyki tego typu w Gdańsku świadczy szereg źródeł pochodzących z XVII-XIX wieku. Są to tzw. śpiewniki organowe. Najstarszy zachowany z nich należał do B. Erberna. Jest to *Ms. 40186*, który jest przechowywany w Staatsbibliothek w Berlinie pod numerem PPN 766137619. Zawiera w sumie 150 chorałów z *basso continuo* i tekstem literackim. Od realizacji tego typu chorału, do wykonania wirtuozowskiej sonaty na instrument solowy i *basso continuo* jest bardzo niedaleko.

W wypadku Gdańska, włączenie do repertuaru tego typu utworów uzupełnia luki repertuarowe II. połowy XVII wieku. Jest też poparte, powszechną w owym czasie, umiejętnością wykonywania takich dzieł³²⁶. Najlepszym przykładem wykonywania popisowych utworów zapisanych w postaci głosu solowego i *basso continuo* na klawesynie jest *Sonata IV. a Cimbalo solo* Op. 4 Sybrandusa von Noordta (1659 – 1705), wydana w Amsterdamie na przełomie wieków³²⁷. Ta praktyka daje klawesyniście poszukującemu repertuaru zupełnie nowe możliwości. Konieczna jest oczywiście ostrożność i dobry smak. Pewne elementy charakterystyczne dla idiomu skrzypcowego wymagają od prawej ręki klawesynisty zbyt wiele. Jednak w źródłach gdańskich problem ten nie występuje, choć część utworów jest rzeczywiście dość trudna do wykonania. Realizacja faktury triowej sprawdza się zdecydowanie lepiej, gdy jest wykonywana na dwóch klawesynach. Większość zachowanych siedemnastowiecznych źródeł muzyki instrumentalnej Gdańska to tria³²⁸. W niniejszym podrozdziale zostaną omówione utwory na instrument solo i *basso continuo*, które mają związek z Gdańskiem lub gdańskimi muzykami.

Najwcześniejsze tego typu utwory związane z Gdańskiem zostały wydane w Dreźnie w latach 1626-28 przez Carla Farinę (ok. 1600 – ok. 1640),

325 Derek Remes, *Tharoughbass, Chorale, and Fuge: Teaching the Craft of Composition in J. S. Bach's Circle*, praca doktorska, Hochschule für Musik, Fryburg Bryzgowijski 2020, s. 53.

326 Joanna Solecka, *Partimento – praktyka czy sztuka?*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 (2), nr 41, s. 25-26.

327 Henric Anders (wydawca), *Sonate per il Cimbalo appropriate al Flauto & Violino Composta dal Sig^r. Sibrando van Noordt. Opera Prima*, Amsterdam ok. 1700, s. 15-21.

328 Danuta Szlagowska, *Seventeenth-century Gdańsk instrumental music sources*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11, s. 125-128.

na krótko przed jego przyjazdem do miasta³²⁹. W Gdańsku C. Farina przebywał przez dwa lata jako następca skrzypka miejskiego Valentina Floode'a (przed 1616 – 1636)³³⁰. Muzyk mieszkał w pobliżu portu, być może w samym Żurawiu. Położenie to oraz narastające spory między muzykami skłoniły go do opuszczenia Gdańska. Repertuar klawesynowy mogą wzbogacić następujące jego kompozycje: *Sonata Quarta detta la Franzosina a 2*, *Sonata Quinta detta la Farina a 2* i *Canzon detta la Marina a 2* z *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brandi [...]*, *Sonata detta la fiamma a 2*, *Canzon detta la Bolognesa a 2*, *Sonata seconda detta la disperata a 2* z *Quarto [...]* i *Quinto Libro delle Pavane [...]*. W sumie 4 sonaty i dwie canzony na skrzypce i *basso continuo*. Sonaty, dzięki prowadzonemu w długich wartościach głosowi basowemu i wirtuozowskim figuracjom skrzypiec, dają się realizować w formie zbliżonej do toccaty weneckiej. Canzony wymagają częściowo bardziej polifonicznego potraktowania. Utwory te mogą z powodzeniem posłużyć klawesyniście, który chciałby urozmaicić program recitalu o utwór przypominający toccatę.

Podobną funkcję mogą spełniać kompozycje Heinricha Döbela (1651 – 1693), odnalezione niedawno w Kolekcji Muzykaliów Księcia-Biskupa Carla Lichtensteina-Castelcornia w Kromierzu pod sygnaturą *A 637*³³¹. H. Döbel, urodzony jako wnuk P. Sieferta, po licznych wояażach powrócił do Gdańska, aby objąć stanowisko organisty mariackiego po dziadku. Na jego muzykę skrzypcową składa się 5 sonat, 3 *Gzygi* oraz *Couranto* i *Sarabande*. Utwory te w dużym stopniu wykorzystują grę akordową, co mocno ułatwia konstruowanie faktury klawesyniście, który je wykonuje, ale jest też swego rodzaju pułapką. Często bowiem skrzypce dwoją w najniższym głosie linię basu. Wykonując te utwory solo, należy te momenty kunsztownie zamaskować. Na muzykę H. Döbela największy wpływ wywarli kompozytorzy Pierwszej Szkoły Wiedeńskiej oraz wirtuozi włoscy³³². Sonaty mają formę ABC, z ostinatową częścią środkową

329 Agnieszka Wolińska, *The Violin Idiom In Carlo Farina's Music*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen in Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996, s. 475.

330 Ewan West, *England and the Baltic Region: Musical Connections in the 17th and 18th Centuries and the Case of Valentin Flood*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen in Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996, s. 458.

331 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 125.

332 Danuta Popinigis, *From Gdańsk to Kromieriz or: the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin*, „Musicology Today” 2006, nr 3, s. 10-14.

i są wzorowane na utworach Giovanniego Antonia Pandolfiego (1630 – 1670). Najbardziej interesujące są *Gzygi*, które nie wymagają nawet uzupełniania środkowych głosów, ze względu na gęstą, polifoniczną fakturę skrzypcową. Wyczuwalna jest w *Gzygach* znajomość partit J. J. Frobergera. Wyraża się ona w przeprowadzaniu imitacji na początku drugich części *Gzygi* 2 i 3. Również specyficzna artykulacja w *Gzydze* 2 zanotowana przez H. Döbela, która dzieli ćwierćnutę z kropką na 2 (ósemka z kropką i trzy szesnastki pod łukiem) lub na 3 części (trzy ósemki), przywołuje na myśl sposób wykonywania gigów J. J. Frobergera, oscylujący między podziałem *perfectus* i *imperfectus*³³³. Dwa pozostałe tańce to proste, oparte na akordach utwory binarne, o jednakowym postępie harmonicznym i melicznym, co pozwala myśleć o nich jak o częściach partity.

Warto wspomnieć jeszcze trzy utwory: *Canzonetta voce sola* Martina Gremboszewskiego (ok. 1600 – 1655), *Suite D-dur na skrzypce i violę da gamba* Christopa Bernharda (1628 – 1692) oraz *Sonatę Violino Solo* Nathanaela Schnittelbacha (1633 – 1667). *Canzonetta* to wieloczęściowy utwór na cynk i *basso continuo*, typowy dla włoskiej muzyki instrumentalnej pierwszych dekad XVII wieku. Zostanie ona szerzej omówiona w Rozdziale III. 2. *Suita* Chr. Bernharda powstała w Hamburgu, chociaż sam autor, podobnie jak N. Schnittelbach, urodził się w Gdańsku. Utwór Chr. Bernhardta wymaga jedynie uzupełnienia środkowych głosów, aby był w pełni satysfakcjonująca na klawesynie. Ma formę suity o układzie części allemande-courante-sarabande, z których każda wzbogacona jest o figuracyjne *double*. *Sonata* N. Schnittelbacha powstała prawdopodobnie w Lubece. Ma formę passacalli opartej na opadającym tetrachordzie w basie. Oba utwory zachowały się w *PartiturBuch Ludwig* z 1662 roku skopiowanej przez Jacoba Ludwiga (1623 – 1698), a dedykowanej księciu Augustowi II von Braunschweig-Wolfenbüttel z okazji jego 83 urodzin.

Utwory na instrument solowy i *basso continuo* związane z gdańskim środowiskiem doskonale sprawdzają się jako utwory solowe na klawesynie. Wymagają oczywiście pewnych zdolności, doświadczenia i wyobraźni w dziedzinie realizacji *basso continuo*, kompozycji, kontrapunktu,

333 David Ledbetter, *Froberger and the Lute*, [w:] *Rethinking Froberger »Avec discretion«*, (red.) Andreas Vejvar, Markus Grassl, Wiedeń 2018, s. 255.

akompaniamentu i interpretacji. Są to jednak przymioty, do których każdy klawesynista powinien dążyć, a które były niegdyś normą wśród profesjonalnych muzyków. Sonaty, canzony i tańce doskonale wypełniają luki repertuarowe, szczególnie dotkliwie odczuwane w wypadku źródeł gdańskiej muzyki klawesynowej z II połowy XVII wieku.

II. 4. 5. Preludia z manuskryptu APG 959/294.

Joachim Gudel w Archiwum Państwowym w Gdańsku, w bloku dokumentów pochodzących z kościoła św. Jerzego w Malborku, odnalazł nieznaną dotąd manuskrypt z muzyką klawiszową³³⁴. Odkrycie to ogłosił w publikacji z 1998 roku. Od tej pory manuskrypt doczekał się własnej sygnatury i kilku opracowań naukowych³³⁵ oraz nieopublikowanej transkrypcji w pracy magisterskiej Pawła Bogusza³³⁶.

Anonimowy zeszyt zawiera 29 utworów³³⁷, zanotowanych kolejno przez trzech skrybtorów³³⁸. Manuskrypt zapisany jest niedbale i obfituje w błędy. Sprawia wrażenie prywatnego notatnika, być może ucznia organisty. Autorzy byli zapewne amatorami, o czym świadczą liczne błędy kompozytorskie. Niemniej jednak repertuar nosi cechy wirtuozerii. Rękopis powstał zapewne ok. połowy XVIII wieku³³⁹, na co wskazuje analiza stylistyczna oraz zasób repertuaru typowy dla tego właśnie okresu.

W związku z problemem braku zachowanych utworów w *stylus phantasticus* w źródłach gdańskich, warto zwrócić uwagę na ten zabytek. Zawiera on 9 preludiów, które mimo że powstały w XVIII wieku na gdańskiej prowincji, mogą rzucić pewne światło na historię tego stylu w regionie.

334 Joachim Gudel, *Nieznany rękopis utworów klawesynowych z Archiwum Państwowego w Gdańsku*, [w:] *Muzyka fortepianowa XI*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, prace specjalne 56, Gdańsk 1998, s. 471-75.

335 Paweł Bogusz, *Muzyka na instrumenty strunowo-klawiszowe w XVIII-wiecznych rękopisach muzycznych proveniencji gdańskiej*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2017, s. 92.

336 Ibidem, suplement.

337 Joachim Gudel, op. cit., s. 474-75.

338 Ibidem.

339 Paweł Bogusz, op. cit., s. 96.

Dwa z zachowanych preludiów są szczególnie istotne ze względu na pewną archaiczność stylistyczną.

Praludium. C. ze stron 10-11 *Ms. 959/274* wykazuje pewne cechy stylu północnoniemieckich organistów. Rozpoczyna się od charakterystycznej apostrofy. Ostatni akord preludium zastąpiony jest motywem opisującym jego dźwięki składowe i nawiązującym do początku. Wewnętrzna część utworu jest toccatą-*perpetuum mobile*, typową dla włoskich kompozytorów drugiej połowy XVII wieku poprzecinaną licznymi tiratami. Najwyraźniej wyeksponowanym elementem, typowym dla XVIII wieku, jest fragment wykorzystujący *murcky bass* reprezentowany szeroko w omawianym manuskrypcie.

Na stronach 14-15 wpisane zostało *Praludium a moll.* Formalnie jest ono bardzo podobne do wyżej opisanego. Rozpoczyna się od apostrofy, rozwijane jest jako toccata-*perpetuum mobile*, a kończy je kadencja na nucie pedałowej i finałowy pełen akord a-moll.

Oba utwory zanotował pierwszy skryba. Oparte są one na standardowych zwrotach harmoniczych, progresjach i jednostajnym ruchu. Cechą szczególną preludiów jest ich wyraźnie wirtuozowski charakter (*Preludium. C.* najłatwiej wykonać używając techniki *glissando*) i archaiczne, jak na XVIII wiek, elementy formalne nawiązujące do szkoły północnoniemieckiej. Skłania to do wyciągnięcia wniosku o niezwykle żywotności elementów północnoniemieckich w formach improwizacyjnych w Malborku, a więc w regionie Gdańska. Należy tu dodać, że Malbork był wówczas miastem prowincjonalnym, a kościół św. Jerzego, jako świątynia luterańska, znajdował się poza murami miasta. Biorąc pod uwagę miejsce powstania oraz prawdopodobnie brak profesjonalnego wykształcenia autora trzeba przyznać, że daje to pewne informacje o poziomie poprzednich pokoleń organistów, którzy taką tradycję w regionie zaszczepili.

Na koniec trzeba dodać, że preludia z *Ms. 959/274* są pod wieloma względami bardzo bliskie *Preludium* Jana Podbielskiego. Biorąc pod uwagę wirtuozowski charakter preludiów z Malborka oraz cały kontekst ich powstania, należy obalić kilka argumentów, wytaczanych przez sceptyków,

wobec autentyczności utworu J. Podbielskiego³⁴⁰. W preludiach malborskich również nie występuje żadna część imitacyjna, a zastosowane środki wirtuozowskie znacznie przekraczają te zastosowane przez J. Podbielskiego. Niniejszy fakt powinien być wzięty pod uwagę w polemice ze sceptykami. Z pewnością rzuciłby on nowe światło na ten utwór, choć nie byłoby to tak medialne, jak próby pomniejszania jego wartości.

Opisane utwory w pewnym stopniu rozwiązują problem klawesynisty, który zmagą się z brakiem przekazów źródłowych gdańskiej muzyki w *stylus phantasticus* z omawianego okresu.

II. 4. 6. Transkrypcje utworów zespołowych opublikowane w XX-wiecznej literaturze podmiotu.

Na materiały przydatne do rozszerzenia gdańskiego repertuaru klawesynowego można również natrafić w literaturze przedmiotu. Jak dotąd istnieje tylko jedno syntetyczne ujęcie dziejów muzyki w Gdańsku. Jest to monografia Hermanna Rauschninga z 1931 roku, wielokrotnie w tej pracy cytowana. W literaturze muzykologicznej przełomu XIX i XX wieku normą było umieszczanie przykładów omawianej muzyki w formie możliwej i łatwej do samodzielnego wykonania na fortepianie. Ze względu na to, że przykłady te muszą oddawać wiernie opisywane dzieło muzyczne, ograniczają się one jedynie do stworzenia urtextowego wyciągu fortepianowego.

Na tego typu muzyczne ilustracje autor natrafił wyłącznie w monografii H. Rauschninga. W większości są to fragmenty utworów, zdarzają się też jednak większe całości oraz pojedyncze całe utwory. W pracy wyliczone zostaną przykłady, które odzwierciedlają pełny kształt dzieła lub pewną jego zamkniętą część. Są to transkrypcje dzieł wokalnych i wokально-instrumentalnych. Wyjątek stanowi przytoczona w całości pierwsza fantazja z Tabulatury Gdańskiej H. Rauschninga, którą pominę z powodu opisanie jej w rozdziale poświęconym temu źródłu.

³⁴⁰ Rostisław Wygranienko, *Jan Podbielski. Kolejna mistyfikacja?*, „Muzyka24” 2008 (7-8), nr 96-97, s. 57-58.

Na stronach 29-30³⁴¹ zamieszczone zostały dwie transkrypcje utworów F. de Rivulo. Są to wspomniane już dwa utwory, uważane za najwcześniejsze przykłady twórczości związanej z protestantyzmem w Gdańsku. Prosta czterogłosowa harmonizacja chorału *Allein Gott in der Höh sei Ehr* pochodzi z *Ms. 4003*, zaś pięciogłosowy motet *Jubilate Deo* zachował się w *Ms. 4005*. Obydwie transkrypcje doskonale nadają się do wykonania na klawesynie.

Pieśń *Ein Musikus wolllt frölich sein* A. Hackenbergera została przytoczona na stronach 108-109 monografii H. Rauschninga³⁴². To pięciogłosowa pieśń towarzyska z niemieckim tekstem, rozpoczynająca się od *fuga realis* o typowo canzonowym, repetytywnym temacie. W późniejszych fazach utworu zastosowane zostały środki typowe dla weneckiego stylu koncertującego. W finałowej części krzyżujące się głosy oparte są na opadającym basie. Co ciekawe, w każdym kolejnym takcie wybrzmiewa akord bez przewrotu, którego podstawą jest nuta basowa. Sprawia to wrażenie złamania reguł kontrapunktu i prawdopodobnie jest aluzją do pijanego muzyka, podmiotu lirycznego tekstu pieśni.

Na stronach 162-163 oraz 168-169 H. Rauschning przytacza dwa psalmy P. Sieferta, po jednym z pierwszej i drugiej części *Psalmen Davidis*. Wydane one zostały w Gdańsku dla gminy kalwińskiej, kolejno w 1640 i 1650 roku³⁴³. W utworach tych P. Siefert poszukuje nowych środków wyrazowych w *stile antico*, czym naraził się na krytykę i wieloletni spór z M. Scacchim. Obydwie transkrypcje są ciekawymi utworami polifonicznymi, w których zastosowane zostały liczne środki malarstwa dźwiękowego oraz wiele figur retorycznych.

Opis muzyczno-poetyckich kręgów Gdańska w XVII wieku opatrzone zostały na stronach 182 oraz 184-187 przykładami krótkich pieśni stroficznych³⁴⁴. Trzy z nich są utrzymane w czterogłosie i formie binarnej, trzy kolejne skomponowane zostały na głos solowy i *basso continuo*. Tylko jedna reprezentuje typ pieśni przekomponowanej. Dwie pieśni wyszły spod pióra Christopha

341 Hermann Rauschning, op. cit., s. 29-30.

342 Ibidem, s. 108-109.

343 Ibid., s. 162-163; 168-169.

344 Ibid., s. 182-187

Wenera (ok. 1618 – 1650), dwie są autorstwa Crato Büthnera (1616 – 1679) oraz dwie Thomasa Strutiusa (1621 – 1678).

Wers z kantaty chorałowej *Sey Getreu* Balthasara Erbana (1626 – 1686), ze względu na krzyżowanie się figuracyjnych głosów i koncertującą sześciogłosową formę, jest trudny do wykonania. Został on przytoczony w całości na stronach 233-244 monografii³⁴⁵. Przydatny jest za to cytat krótkiego ritornellu C. Büthnera ze strony 248³⁴⁶. Triowa faktura utworu, którą można uzupełnić o realizację *basso continuo* zabrzmiałaby wtedy jak krótka toccata typu *durezze e ligature* i w takiej formie można kompozycję wykorzystać jako preludium do utworu w tonacji a-moll.

W kontekście opisu współpracy Th. Strutiusa z rektorem Gimnazjum Akademickiego zacytowane jest sześć krótkich pieśni wydanych w latach 1656-1658³⁴⁷. Cztery z nich są opracowaniami cztero- i pięciogłosowymi, a dwie ograniczają się do głosu i *basso continuo*. Co ciekawe jedna z pieśni została wydana przez Th. Strutiusa w obu formach.

Pozostałe przykłady są fragmentaryczne, niemożliwe do wykonania solo lub dotyczą muzyki XVIII i XIX wieku. Przytoczone powyżej utwory mogą jednak znacząco urozmaicić repertuar recitalu klawesynowego z muzyką gdańską opisywanego okresu.

345 Ibid., s. 233-234.

346 Ibid., s. 248.

347 Ibid., s. 255-256; 258.

Rozdział III. Sylwetki twórców.

W rozdziale tym zostaną przedstawione sylwetki najwybitniejszych twórców muzyki klawesynowej, których dzieła dotrwały do naszych czasów. Zostaną również wymienieni pozostali związani z Gdańskiem twórcy, których działalność jako organistów i klawesynistów jest potwierdzona w źródłach. Zasugerowane będą także tropy do dalszych poszukiwań, kwerend i badań, które mogą w przyszłości przynieść nowe informacje na temat klawesynistów i muzyki klawesynowej w Gdańsku do 1700 roku.

III. 1. Cajus Schmiedtlein (1555 – 1611).

Przybycie C. Schmiedtleina do Gdańska jest ściśle związane z wybudowaniem nowych wielkich organów w kościele mariackim przez Juliusa Antoniego Friese (aktywny 1583-85) w 1585 roku.

C. Schmiedtlein urodził się w Husum w 1555 roku.³⁴⁸ Pierwszą jego posadą była funkcja organisty kościoła w Helsingør³⁴⁹. Przed 1585 rokiem był cenionym organistą w Hamburgu, gdzie prawdopodobnie poznał organmistrza J. A. Friese³⁵⁰. Prawdopodobnie dzięki tej znajomości został zaproszony do Gdańska, aby dokonać słynnej w całej Europie *Orgelprobe*. Miało to miejsce 18 października 1585 roku.

Władze Gdańska dołożyły starań, żeby zatrzymać muzyka na miejscu. W Gdańsku otrzymał mieszkanie oraz wysoką pensję. Oficjalnie powołany na organistę kościoła mariackiego został w 1589 roku³⁵¹. W akcie powołania określono obowiązki organisty wielkich organów. Należała do nich nie tylko gra solowa, ale również akompaniowanie solistom w czasie wielkich świąt³⁵². Co ciekawe, C. Schmiedtlein nie musiał akompaniować śpiewowi gminy,

348 Konrad Kuester, *Caj Schmedeke: ein Dithmarscher Organist des 16. Jahrhunderts zwischen Husum, Helsingør und Danzig*, „Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte” 2010, nr 12, s. 30.

349 Ibidem, s. 27. Później w kościele tym był aktywny młody Dieterich Buxtehude (1637 – 1707).

350 Ibid., s. 31.

351 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 51-52.

352 Ibidem.

a jedynie przeplatać jego śpiew figuralnymi wersami³⁵³. Musiał jednak pozostawać, pod groźbą kary, w dobrych stosunkach z kapelą i kapelmistrzem³⁵⁴.

Wraz z przybyciem do Gdańska w interesujący sposób zmienia się forma pisowni jego nazwiska. Początkowe *Caj/Kay Schmedeke(s)* transformuje w *Cajus Schmiedtlein*. Szczególne znaczenie takiej zamiany można właściwie pojąć porównując ją z sytuacją, która miała miejsce gdy organista z Deventer *Johann Adam Reinecke* (1621/43 – 1722) po objęciu posady w Hamburgu po Heinrichu Scheidemannie (1595 – 1663) przyjął formę nazwiska *Reincken*. Idąc tym tropem naturalne było przekształcenie *Schmedeke* w *Schmedecken*, *Schmedke* czy w popularne w regionie gdańskim do dziś *Schmidke* (*Szmidke*). Tymczasem nazwisko muzyka poddano zmiękczeniu, które w języku dolnoniemieckim polega na połączeniu nazwiska ze słowem *-klein*. W ten sposób powstała forma *Schmiedtlein*, która zdaje się być oznaką wręcz czułości, z jaką podchodzono do tego artysty w Gdańsku. Przypomina to sytuację artystów włoskich, którzy stawali się znani pod pseudonimami, które ich w jakiś sposób określały. Miało to miejsce w wypadku takich muzyków jak m.in. Baldassare Galuppi (1706 - 1785) zwany *Il Buranello*³⁵⁵ oraz całej plejady wybitnych śpiewaków włoskich w XVIII wieku z *Farinellim* (1705 – 1782), *Senesino* (1686 - 1658) i *Cafarellim* (1710 – 1783) na czele.

Wielkie organy J. A. Friesena w kościele mariackim sływały z bardzo ciężkiej traktury, wybitnie forsującej ciało organisty. Tradycyjnie jednym z elementów egzaminu na urząd organisty mariackiego była próba siły fizycznej w grze na *organo pleno*, niejednokrotnie z dodatkowym obciążeniem klawiszy ołowiem³⁵⁶. Warunki te spowodowały, że już w latach 1590-91 C. Schmiedtlein udaje się na urlop do Hamburga i Baden-Baden³⁵⁷. Ten okres wiąże się z ukończeniem przypisywanej organiście Tabulatury Gdańskiej.

353 Ibid., s. 52.

354 Ibid.

355 Kapelmistrz w Wenecji i Petersburgu. Urodził się w Burano, dzielnicy Wenecji. Przejeżdżał przez Gdańsk w 1765 roku występując i prezentując swoje opery (por.: Jerzy Marian Michalak, *Od Förstera do Frilinga. Przyczynki do dziejów życia muzycznego i teatralnego dawnego Gdańska*, Gdańsk 2009, s. 154-155).

356 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 121.

357 Ibidem, s. 55.

W 1596 roku C. Schmiedtlein został zaproszony do Gröningen, by wraz z pięćdziesięcioma dwoma najwybitniejszymi organistami swoich czasów wypróbować nowo wybudowane organy kościoła zamkowego. Był to bardzo ważny moment, ponieważ w jednym miejscu zgromadzili się tak wybitni artyści jak Caspar Hassler (1562 – 1618) z Norymbergii, Johannes Steffens (1560 – 1616) z Lüneburga, Hieronymus Praetorius (1560 – 1629) z Hamburga, Michael Praetorius (1571 – 1621) z Wolfenbüttel czy Hans Leo Hassler (1564 – 1612) z Augsburga. Gdański organista był z nich najstarszy. Być może wówczas nawiązano kontakty, które poskutkowały recepcją muzyki M. Praetoriusa i H. L. Hasslera na gruncie gdańskim.

Ponownie w roku 1598 C. Schmiedtlein prosi o czteromiesięczny urlop, aby udać się na kąpiele do Baden-Baden. Wspomina o pobycie w szpitalu i bezradności gdańskich medyków w przypadku jego dolegliwości. Przy okazji chce odwiedzić grób niedawno zmarłej matki. Od 1601 roku asystuje mu w pracy młody Paul Siefert (1586 – 1666), w niektórych źródłach określany jako jego wnuk. C. Schmiedtlein nie był dobrego zdania o P. Siefertcie i przestrzegał rajców, aby jako jego sukcesora wybrali innego organistę. Jako argument przytacza trudny charakter młodego muzyka.

C. Schmiedtlein umiera w 1611 roku i zostaje pochowany w kościele mariackim, w którym pracował.



Ilustracja 7: David Beck (ok. 1540 - ok. 1606), Prospekt organów w kościele zamkowym w Gröningen (1592-1596), rekonstrukcja Raymond Faure i Jean-Charles Ablitzer (2012), grafika komputerowa.

III. 2. Piotr Drusiński (ok. 1560 – 1611).

Piotr Drusiński urodził się w latach sześćdziesiątych XVI wieku jako syn lub krewny pruskiego lutnisty polskiego pochodzenia Benedykta de Drusina³⁵⁸ (ok. 1520/25 – między 1578/1582), autora kilku tabulatur lutniowych. Nazwisko rodowe wskazuje na pochodzenie z okolic jeziora Drużno w pobliżu Elbląga. Prawdopodobnie był uczniem Antonio Scandellego³⁵⁹ (1517 – 1580) w Dreźnie.

W latach 1586 – 1592 był organistą gdańskiego kościoła św. Barbary. Następnie przeniósł się do Elbląga, gdzie objął stanowisko organisty kościoła mariackiego³⁶⁰.

Pięć jego utworów zachowało się w Tabulaturze Oliwskiej³⁶¹ pod anagramem *A. P. D.* rozszyfrowywanym jako *Authore Petrus Drusinsky* oraz *P. D. D. - Petrus de Drusina*. Są to dwa *Preambula*, z których jedno oparte jest na incipicie *Magnificat* jako *cantus firmus* oraz trzy intabulacje motetów polifonicznych. Interesująca w jego muzyce jest skłonność do umieszczania dyminucji w głosie basowym. Jest to cecha generalna utworów klawiszowych z Tabulatury Oliwskiej.

Prawdopodobnie P. Drusiński był jednym z pierwszych krzewicieli muzyki O. di. Lasso w regionie³⁶². Był również zdolnym kompozytorem utworów wokalnych³⁶³.

358 Paweł Podejko, op. cit., s. 15.

359 Ibidem.

360 Agnieszka Leszczyńska, *Vocal Repertoire in Late Renaissance Gdańsk and Elbląg*, [w:] *Musica Baltica. Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015, s. 124-25.

361 Marcin Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses, Część I*, Warszawa 2021 s. 43.

362 Agnieszka Leszczyńska, op. cit., s. 130.

363 Ibidem.

III. 3. Paul Siefert (1586 – 1666).

Paul Siefert był niezwykle wyrazistą postacią i bezwzględnie najważniejszym organistą Gdańska swoich czasów. Nazwisko Siefert w różnych formach bardzo często pojawia się w źródłach archiwalnych. Ważne funkcje muzyczne w mieście pełnili: Erazm Siefert, śpiewak kapeli rady miasta w latach 1649 – 1656, mistrz cechu muzyków w 1679 roku Daniel Siefert, oraz Erazm Sewer (Siefert?), organista przy małych organach kościoła mariackiego od 1677 roku. Koligacje rodzinne z P. Siefertem nie są jednak pewne³⁶⁴.

P. Siefert urodził się, jako syn prokuratora Paula Sieferta starszego i jego drugiej żony Susanny. Ochrzczony został w kościele mariackim 23 maja 1586 roku. W 1607 roku, dzięki stypendium rady miasta, został wysłany na studia u Jana Pieterszooona Sweelincka (1562 – 1621) do Amsterdamu. Tam jego towarzyszami byli Samuel Scheidt (1587 – 1654) i Heinrich Scheidemann (1595 – 1663) – późniejsi wybitni organiści północnoniemieccy. Do Gdańska wrócił w 1611 roku, by ubiegać się o stanowisko organisty kościoła mariackiego po C. Schmiedtleinie. Stanowiska nie udało mu się objąć. Jeszcze przed śmiercią C. Schmiedtlein przestrzegał przed nominacją P. Sieferta ze względu na jego trudny charakter. Podobno również nowoczesny styl gry, który organista przywiózł ze sobą z Amsterdamu, nie przypadł do gustu gdańskiemu środowisku³⁶⁵. P. Siefert wyjechał więc do Królewca, gdzie objął stanowisko organisty staromiejskiego kościoła. Tam pozostał do 1616 roku. W roku 1613 poślubił Marię Schwiris. Ze związku urodziło się według różnych źródeł pięcioro lub siedmioro dzieci, prawdopodobnie same córki.

Kolejną posadą P. Sieferta było stanowisko organisty na dworze królewskim w Warszawie. Jego pobyt tam przypadł na okres urzędowania dwojga kapelmistrzów, Asprilla Pacellego (1589 – 1623), a następnie Marca Scacchiego (ok. 1600 – 1662). Już za czasów A. Pacellego ujawnił się trudny charakter P. Sieferta. Organista był niezadowolony ze sposobu wykonywania swoich

364 Danuta Popinigis, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988, s. 57-58.

365 Ibidem, s. 60.

utworów przez kapelę pod kierownictwem A. Pacellego, posuwając się ostatecznie do nazwania kapelmistrza *katzgrauen Schelm*³⁶⁶. Uczniem P. Sieferta w owym czasie był Andreas Neunhaber (1603 – 1663) z Gdańska.

Do Gdańska organista powraca z chęcią objęcia stanowiska organisty kościoła mariackiego po Michaelu Weydzie (1581 – ok. 1651), który opuścił Gdańsk w 1623 roku³⁶⁷. Był protegowany przez członków rady miasta, jednak rada kościoła mariackiego promowała S. Scheidta. Ten drugi nie stawiał się do konkursu, przysyłając swojego brata. Konkurs ostatecznie wygrał P. Siefert, i od tej pory stanowisko to dzierżył do swojej śmierci. Stawał również do konkursu o objęcie stanowiska kapelmistrza po śmierci Andreasa Hackenbergera (1574 – 1627). Jego konkurentem był królewski księgarz Kaspar Förster starszy (1574 – 1652), dla którego konkurs zakończył się sukcesem³⁶⁸. Porażka była przyczyną wieloletnich sporów P. Sieferta z nowym kapelmistrzem. Spór rozrósł się do ogromnych rozmiarów, w momencie, gdy wpisał się w kwestię teorii muzyki i dotyczył sporu o wyższość *prima* nad *seconda practica*. P. Siefert reprezentował w tym sporze stronę konserwatywną, przez co jego muzyka stała się podmiotem surowej krytyki M. Scacchiego³⁶⁹. Warszawski kapelmistrz określił *Psalmy Dawidowe* P. Sieferta jako przykład nieznajomości kontrapunktu przez ich autora. U podłoża tej opinii leży jednak pewne nieporozumienie, a być może nawet celowa ignorancja M. Scacchiego. *Psalmy Dawidowe* miały być bowiem przykładem polifonii postępowej, w której autor świadomie rezygnuje z pewnych zasad kontrapunktu, w celu znalezienia nowych środków, które pozwoliłyby muzyce *prima practica* nabrać mocy wyrazowej nowej muzyki włoskiej. Przez takie postępowanie M. Scacchiego w spór zaangażowali się najważniejsi muzycy ówczesnych czasów, stając po stronie muzyki nowej i uznając niesprawiedliwie P. Sieferta za niekompetentnego nawet w stylu muzyki przez siebie preferowanym. Po stronie gdańskiego organisty stanął jedynie

366 Ibid., s. 63.

367 Izabela Bogdan, *Michael Weyda (1581- ca. 1651), the rebellious protestant – organist from Gdańsk and Königsberg in the context of the religious conflicts in the first half of the seventeenth century*, „Muzyka” 2007 (4), nr 52, s. 59-73.

368 Danuta Popinigis, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988, s. 63.

369 Ibidem, s. 64-67.

Carlo Farina (ok. 1600 – ok. 1640)³⁷⁰, którego nie można przecież, pod żadnym chyba względem, uznać za konserwatystę.

Po osiemdziesięciu latach burzliwego życia P. Siefert zmarł w 1666 roku i został pochowany w kościele mariackim 10 maja³⁷¹. Wykształcił wielu istotnych dla europejskiej kultury muzycznej artystów, takich jak A. Neunhaber, Christoph Bernhard (1628 – 1692) czy Heinrich Döbel (1651 – 1693)³⁷². Bardzo prawdopodobne, że jego uczennicą była słynna Constantia Czirenberg (1605 – 1653). Niezwykle barwna i wyrazista postać organisty mariackiego na trwałe wpisała się w historię muzyki dawnego Gdańska. Część kompozycji P. Sieferta, w tym również muzyki organowej, szczęśliwie przetrwała do naszych czasów, stanowiąc ciekawe źródło badań, w którym podkreślane przez biografów cechy charakteru mistrza, zdają się być nieobecne. Rzuca to dodatkowe światło na złożoność osobowości artysty.

370 Ibid.

371 Ibid., s. 69.

372 Ibid.



Ilustracja 8: Monogramista W. H. (Wilhelm Hondius?), Portret Paul Siefert z kanonem "Vivat Rex Casimirus - Canon per arsin et thesin a 4" (1649), miedzioryt.

III. 4. Balthasar Erben (1626 – 1686).

Balthasar Erben był synem Dawida Erbeny, posiadacza lenna na węgiel i kamień ładunkowy. Urodził się w 1626 roku w Gdańsku³⁷³. W 1653 roku rada miejska przyznała mu stypendium na naukę za granicą, w uznaniu jego muzycznych talentów. Promował go do tego kapelmistrz Kaspar Förster młodszy (1616 – 1673)³⁷⁴.

Ze swojej *grand tour* B. Erben przysyłał radzie gdańskiej listowne potwierdzenia zdobywanych doświadczeń i umiejętności. Kolejne listy wysyłane z Ratyzbony i Paryża informują, iż opieką objął go Johann Jakob Froberger (1616 – 1667). U jego boku B. Erben podróżował przez Norymbergę, Würzburg, Heydelberg, Frankfurt, Bonn, Cölln, Düsseldorf, Zelandię, Flandrię, Anglię, Francję aż do Italii³⁷⁵. W Paryżu poznał środowisko lutnistów i klawesynistów, m.in. Denisa Gaultiera (1603 – 1672) i Jacquesa Champion de Chambonnières (1601/2 – 1672). Muzyka lutnistów francuskich była w Gdańsku znana, czego potwierdzeniem jest repertuar tabulatur lutniowych *Ms. 4022* i *Ms. 4230*, oraz Tabulatury lutniowej Virginii Renaty von Gehema *Ms. 40264* z Danziger-Bestand w Berlinie. Zdaje się, że Ieremias Erben, autor francuskich tańców lutniowych, był blisko spokrewniony z B. Erbenem³⁷⁶. Może to I. Erben był pierwszym nauczycielem stylu *brisé* młodego Balthasara, co tłumaczyłoby zaawansowanie muzyka w kompozycji w tym stylu. Być może B. Erben towarzyszył J. J. Frobergerowi podczas jego pojedynku z Matthiasem Weckmannem (ok. 1619 – 1674) w Dreźnie³⁷⁷. To tłumaczyłoby obecność jego trzech zachowanych utworów klawesynowych w *Ms. Hintze*. Był to prywatny manuskrypt M. Weckmanna, w którym notował swoje utwory klawesynowe oraz utwory innych mistrzów przekazywane mu na znak przyjaźni przez

373 Małgorzata Sobieraj, *Balthasar Johann Erben (1626 – 1686) twórczość kompozytorska na tle muzyki II połowy siedemnastowiecznego Gdańska*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2014, s. 13.

374 Ibidem.

375 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 228.

376 Danuta Szlagowska, op. cit., s. 286.

377 Małgorzata Sobieraj, op. cit., s. 17.

J. J. Frobergera³⁷⁸. *Courante*, *Sarabande* i *Passacalia* B. Erbena mogły trafić do M. Weckmanna właśnie drogą listowną. Niemniej jednak ich obecność w relacji dwojga mistrzów świadczy o wartości, którą obaj przywiązywali do twórczości gdańszczanina.

W Rzymie kompozytor zetknął się z Giacomo Carissimim (1605 – 1674), krocząc szlakiem przetartym już wcześniej przez kapelmistrza K. Förstera młodszego. Tam zastała B. Erbena wiadomość o rezygnacji wspomnianego kapelmistrza ze swojego stanowiska w 1657 roku. Rada miasta oczekiwała na powrót muzyka, by w 1658 roku objął kapelmistrzostwo rodzinnego Gdańska. Urząd ten pełnił aż do śmierci w 1686 roku³⁷⁹. Okresowo pracował również jako organista zarówno wielkich jak i małych organów kościoła mariackiego³⁸⁰. Duży wpływ na niego, jako organistę musiał wywrzeć J. J. Froberger, który był mistrzem muzyki na instrumenty klawiszowe.

Katalog zachowanych kompozycji B. Erbena zawiera 27 pozycji³⁸¹. Są to głównie koncerty kościelne na różne składy i jedna sonata triowa oparta na heksachordalnym *ostinato* w partii basowej. Być może, nieumieszczony w katalogu, *Taniec Pols.:[ky] B. E.* ze stron 87-77 Tabulatury Lutniowej Virginii Renaty von Gehema Ms. 40264 również jest jego dziełem³⁸². W muzyce wokально-instrumentalnej kompozytora szczególnie wyrazisty jest szeroki wachlarz wykorzystywanych figur retorycznych oraz koncertowanie poszczególnych sekcji zespołu³⁸³. Najbardziej interesujące w kontekście tematu niniejszej pracy są wyżej wymienione trzy utwory klawesynowe w stylu francuskim.

378 Bo Ortiges, *Ze 1-An Autograph by Matthias Weckmann?*, [w:] *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Hans Davidsson (red.); Sverker Jullander (red.), Göteborg 1995, s. 159.

379 Małgorzata Sobieraj, op. cit., s. 14.

380 Katarzyna Gugnowska, *Johann Valentin Meder (1649 – 1719) – muzyk wędrujący*, „Ars inter Culturas” 2014, nr 3, s. 19.

381 Małgorzata Sobieraj, op. cit., s. 16-21.

382 Zofia Stężewska (opr.), *Tańce Polskie z tabulatur lutniowych II*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1966 (objaśnienia), s. 38.

383 Ibidem, s. 91-92.

III. 5. Pozostali twórcy.

Liczne źródła historyczne utrwaliły nazwiska twórców, których dzieła nie zachowały się do naszych czasów. Źródła te relacjonują również wydarzenia, w których wybitni muzycy miejscy występowali jako klawesyniści. Źródeł gdańskich dotyczy problem sygnalizowany przez wielu badaczy polskiej kultury muzycznej, mianowicie dysproporcja między ilością informacji o muzyce klawiszowej i muzykach ją tworzących, a niewielką liczbą zachowanych źródeł muzycznych.

Najważniejszymi posadami obejmowanymi przez muzyków grających na instrumentach klawiszowych były stanowiska organistów w głównych kościołach miasta. Mniejsze kościoły również posiadały nieraz kilkoro organów. Dwór Artusa³⁸⁴ i sień domu Speymanna³⁸⁵ (popularnie zwanego złotą kamienicą) posiadały na stałym wyposażeniu pozytyw. Przy tych instrumentach zasiadali organiści, wśród których możemy doszukiwać się również zdolnych klawesynistów. Niestety po ich twórczości nieszczęśliwie nic się nie zachowało.

Pierwszym i najważniejszym organistą gdańskim był organista zasiadający przy wielkich organach kościoła mariackiego³⁸⁶. Poniżej autor przytacza za H. Rauschningiem³⁸⁷ listę organistów wielkich organów mariackich, z pominięciem wspomnianego w rozdziale I. *magister organista*³⁸⁸. Byli to kolejno:

1459 – 1468 **Paul Schuldte**

1468 – 1477 **Herr Georg?**³⁸⁹

od 1508 **Meister Anthonius von Lübeck**

1514 – 1523 **Urlich Burger**

1524 **Hans Gast**

1532 **Andreas Zoband**

384 Hermann Rauschning, op. cit., s. 212.

385 Andrzej Januszajtis, op. cit., s. 41.

386 Paweł Podejko, op. cit., s. 19.

387 Hermann Rauschning, op. cit., s. 420-21.

388 Werner Renkwitz, Jan Janca, op. cit., s. 3.

389 Paweł Podejko wiąże go z organistą kościoła św. Mikołaja. Patrz: Paweł Podejko, op. cit., s. 46.

1542 **Martin Rüdiger**
1545 **Heinrich Rabe**
1545 – 1569 **Georg Maus** i jego syn **Balthasar**
1571 – 1585 **Gregorius Linde**
1586 **Cajus Schmiedtlein**
1611 **Christoph Vater**
1613 **Michael Weyda**
1623 **Paul Siefert**
1666 **Ewald Hintz**
1668 **Thomas Strutius**
1679 **Heinrich Döbel**
1693 **Christian Spahn**

Gregorius Linde starszy był jednym z najważniejszych muzyków w mieście. Początkowo pracował jako organista w kościele św. Piotra i Pawła³⁹⁰. W 1571 roku objął on funkcję organisty w kościele mariackim i to na jego kadencję przypadła budowa nowych wielkich organów. Był to wówczas trzeci co do wielkości instrument w Europie, zaraz po organach w Strasburgu i w Ulm³⁹¹. Brał on również udział w wielkiej uczcie dla członków rady połączonej z próbą nowych wielkich organów w kościele mariackim, która miała miejsce 18 października 1585 roku³⁹². Wydarzenie to odbiło się wielkim echem w całej Europie. W kościele mariackim, dla uczcujących rajców grał wówczas obok Georga i Balthasara Mause z Gdańska, Cajus Schmiedtlein z Hamburga³⁹³. Funkcję organisty przy wielkich organach otrzymał ostatecznie C. Schmiedtlein³⁹⁴.

Christoph Vater został organistą mariackim bezpośrednio po C. Schmiedtleinie. Pochodził z Lubeki. Z listu polecającego, który ze sobą przywiózł dowiadujemy się, że Ch. Vater to pełen kunsztu organista, który ma dobrą rękę do komponowania. Sprawdzał się też bardzo dobrze na posadzie

390 Herman Rauschning, op. cit., s. 50-51.

391 Paweł Podejko, op. cit., s. 47-48.

392 Hermann Rauschning, op. cit., s. 51.

393 Ibidem, s. 50.

394 Ibid., s. 51.

organisty w okolicy Lubeki³⁹⁵. Zarządcy kościoła mariackiego byli jednak przeciwni przyjęciu go na to stanowisko i atakowali go w listach do rady miasta³⁹⁶. Ich protegowanym był Michael Weyda. Jednak funkcja organisty mariackiego była wyjęta spod jurysdykcji władz kościelnych i była urzędem reprezentacyjnym wagi państwowej. Ataki zarządców kościoła dotyczyły niekompetencji w zakresie dbania o instrument i nieznamości kontrapunktu. Ch. Vater był zmuszony do obrony, skomponował w tym celu motet przesłany rajcom w 1613 roku³⁹⁷. W wyniku tych konfliktów na organistę mariackiego powołano M. Weydę, zaś Ch. Vaterowi zaproponowano posadę w kościele św. Jana.

Wspomniany powyżej **Michael Weyda** urodził się w gdańskiej rodzinie muzyków. Wielu jej członków dochodziło do wysokich stanowisk muzycznych w mieście i szczyliło się dużym szacunkiem lokalnych odbiorców i sponsorów muzyki. Można sądzić, że rodzina Weydów posiadała również znaczne wpływy. Nazwisko M. Weydy, jako kompozytora, wymieniane jest jednym tchem z Johannesem Eccardem i Johannesem Ströbausem – znaczącymi twórcami regionu w owym czasie³⁹⁸. Zanim został organistą mariackim w 1613 roku, ubiegał się bezskutecznie o stanowisko organisty w kościele św. Jana³⁹⁹. W 1623 roku opuścił Gdańsk i podjął pracę w katedrze w Królewcu⁴⁰⁰. Wszedł tam w zatarg z miejscowym pastorem. Zmarł około 1651 roku⁴⁰¹.

Ewald Hintz był postacią wybitną. Pochodził z wielopokoleniowej muzycznej rodziny gdańskiej. Pozostał po nim niestety tylko jeden utwór – organowa czterogłosowa fantazja chorałowa *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* na trzy manualy i pedał⁴⁰². Utwór zachował się w dodatku do Tabulatury Pelplińskiej obok największych północnoniemieckich mistrzów gatunku. E. Hintz był uczniem J. J. Frobergera⁴⁰³. Studia umożliwiło E. Hinzowi stypendium

395 Ibid., s. 120.

396 Ibid., s. 124-25.

397 Ibid., s. 125-26.

398 Ibid., s. 120.

399 Ibid., 126

400 Izabela Bogdan, op. cit.

401 Ibidem.

402 Andreas Neunhaber, Ewald Hinz, i inni w: Klaus Beckmann (ed.), *20 Choral Settings of the Nord German Organ School*, ED 21677, Shott Edition, Mainz 2013.

403 Hermann Rauschning, op. cit., s. 176.

przyznane przez radę miejską. Po powrocie objął on stanowisko przy nowych organach w kościele św. Jana, co odbyło się kosztem degradacji Jeremiasa Neunhabera na drugiego organistę⁴⁰⁴. Być może był autorem Pasji napisanej w 1666 roku, która nie zachowała się⁴⁰⁵. Występował również w innych kościołach miasta, np. w 1661 roku wraz z Thomasem Strutiussem koncertował w kościele św. Bartłomieja testując nowy instrument chórowy⁴⁰⁶. Jego występy z Kasparem Försterem młodszym, były wspominane w poetyckiej elegii po śmierci kapelmistrza w 1673 roku⁴⁰⁷. Miało to miejsce 5 lat po śmierci organisty. E. Hintz, jako uczeń J. J. Frobergera, wprowadził nowy styl do gdańskiego środowiska muzycznego. Dotychczas gdańscy organiści udawali się na studia głównie do Amsterdamu do J. P. Sweelincka. Od czasu E. Hintza i B. Erbena w muzyce instrumentalnej pojawił się nowy styl, bliższy temu, który na polu muzyki wokально-instrumentalnej wprowadzili K. Förster młodszy, Cato Büthner i Georg Werner.

Thomas Strutius był muzykiem bardzo wszechstronnym i postępowym. Początkowo pełnił funkcję organisty w kościele św. Trójcy. Nawiązał wówczas owocną współpracę z rektorem przylegającego do kościoła Gimnazjum Akademickiego, Johannem Maukischem⁴⁰⁸. Owocem ich kooperacji było wydanie w latach 1655-56 w Gdańsku czterech zbiorów pieśni. Autorem tekstu był rektor J. Maukisch, muzykę komponował T. Strutius. Forma muzyczna pieśni jest bardzo zróżnicowana. W zbiorach znajdujemy zarówno pieśni zwrotkowe, przekomponowane jak i dialogowane. Ich cechą jest prostota, a obsada oscyluje od jednego głosu i *basso continuo* do polifonii czterogłosowej⁴⁰⁹. Oprócz pieśni T. Strutius skomponował liczne oratoria i koncerty wokально-instrumentalne w *stile moderno*⁴¹⁰.

404 Ibidem, s. 240-41.

405 Ibid.

406 Ibid., s. 253.

407 Ibid., s. 207.

408 Danuta Szlagowska, *Repertuar z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk 2005, s. 193-95.

409 Danuta Popinigis, *Gimnazjum gdańskie i muzyka [w:] Gdańskie Gimnazjum Akademickie, Tom IV, W progach muz i Minerwy*, Gdańsk 2008, s. 278-286.

410 Danuta Szlagowska, *Repertuar z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk 2005, s. 193-95.

Mimo że do naszych czasów nie dotrwało żadne dzieło klawiszowe T. Strutiusa, warto przyjrzeć się pieśni *Gott ist dein Behüter* reprodukowanej przez H. Rauschninga w dwóch wersjach⁴¹¹. Dwie wersje pieśni różnią się od siebie obsadą: pierwsza jest jednogłosowa z *basso continuo*, druga czterogłosowa opracowana polifonicznie. Być może warto potraktować to dzieło, jako pomocne w badaniu historycznej praktyki realizacji *basso continuo*. Pieśni te mogłyby również służyć jako źródło dla potrafiącego czytać partytury lub realizować *basso continuo* klawesynisty, w celu urozmaicenia programu koncertowego. Zachowały się również cztery *Braut Tänze* wydane w Gdańsku w dwóch drukach kolejno w 1655 i 1695 roku⁴¹². Ich triowa faktura czyni je jednak nieprzydatnymi do wykorzystania jako utwory solowe. Opublikowany został też wokalny *Canon a tre in epidiapente et unisono post tactum* do słów J. Maukisch⁴¹³, który daje się, w opinii autora niniejszej pracy, z powodzeniem, pomimo krzyżowania się głosów, grać *manualiter*. H. Rauschning wspomina jeszcze o *Sinfonii* na dwoje skrzypiec i *basso ostinato* w kanonie powtórzonym 17 razy oraz trzech dziełach kontrapunktycznych opartych na melodiach chorałowych⁴¹⁴.

Heinrich Döbel urodził się w Gdańsku. Był wnukiem P. Siefert⁴¹⁵. Pierwsze lekcje muzyki odebrał od swojego dziadka, już w wieku 14 lat zastępując go przy organach, gdy ten niedomagał⁴¹⁶. Z jego supliki o stanowisko organisty kościoła mariackiego, skierowanej do rady miasta w 1679 roku, poznać możemy dalsze informacje o jego wykształceniu. Początkowo był na służbie u króla Jana Kazimierza. Po jego śmierci podróżował do Włoch, a następnie do Europy północnej, gdzie uczył się i koncertował. Po 12 latach powrócił

411 Hermann Rauschning, op. cit., s. 255, 258.

412 Danuta Szlagowska, *Seventeenth-century Gdańsk instrumental music sources*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11, s. 128.

413 Piotr Kociumbas, *Hymnologische Quellen als Wissenschaft zur Musizierkunst im Danzig des 17. Jahrhunderts* [w:] *Musica Baltica, Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015, s. 120-122.

414 Hermann Rauschning, op. cit., s. 269.

415 Danuta Popinigis, *From Gdańsk to Kromeriz or: the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin*, „Musicology Today” 2006, nr 3, s. 5-21.

416 Andrzej Januszajtis, *Suplika Henryka Döbeliusa*, [w:] *Gdański Król Żurawi*, Gdańsk 2010, s. 85-86.

do Gdańska i objął stanowisko organisty mariackiego, na które aplikował. Zmarł przedwcześnie w wieku zaledwie 42 lat⁴¹⁷.

W bibliotece biskupiej w Kromieryżu w Czechach szczęśliwie zachowało się 10 kompozycji na skrzypce i *basso continuo*. Kompozycje te zostały już omówione w Rozdziale II. 4. d. niniejszej pracy.

Również przy organach chórowych kościoła mariackiego zasiadali wybitni muzycy. Ich zadaniem było głównie akompaniowanie kapeli i muzykom, a więc realizacja *basso continuo*. Oto lista mariackich organistów chórowych za H. Rauschningiem⁴¹⁸:

1620 **Christoph Vater**

1626 **David**⁴¹⁹ **Cracovita**

1635 **Andreas Neunhaber**

1637 **Daniel Jacobi**

1677 **Erasmus Sewer**

David Cracovita był zdecydowanie jedną z najwybitniejszych postaci, związanych z muzyką klawiszową w Gdańsku. Około 1620 roku pracował jako organista w kościele Wszystkich Bożych Aniołów w Aniołkach, między Gdańskiem, a Wrzeszczem. Było to do XIX wieku, ze względu na warunki przyrodnicze i krajoznawcze, ulubione miejsce wypadów gdańszczan. Piękny widok na zakole Wisły, Wisłoujście Zatokę Gdańską z jednej stony, zaś zalesione wzgórza wysoczyzny gdańskiej z drugiej strony. D. Cracovita przybył do Gdańska z Torunia. W okresie sporu Siefert-Scacchi opowiadał się za wyższością nowego stylu w muzyce. W 1634 roku udał się na urlop

417 Ibidem.

418 Hermann Rauschning, op. cit., s. 420.

419 H. Rauschning omyłkowo podaje „Michael”, patrz: Hermann Rauschning, op. cit., s. 420, por.: Ibidem, s. 141.

do Danii⁴²⁰, gdzie pełnił funkcję nadwornego klawesynisty króla duńskiego⁴²¹. Z urlopu już nie powrócił. Zmarł 1657 roku⁴²².

Andreas Neunhaber jest autorem zachowanej fantazji chorałowej *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ*⁴²³. Utwór posiada zapisaną partię pedału oraz wykorzystuje dialog między sekcjami organowymi, dlatego nie został zakwalifikowany do utworów klawesynowych. Niemniej jednak A. Neunhaber był ceniony jako realizator *basso continuo*, zapewne więc grywał na klawesynach. Kształcił się u P. Sieferta⁴²⁴ oraz Tarquionia Meruli (1590/95 – 1665) w Warszawie⁴²⁵. W roku 1640 objął funkcję pierwszego organisty kościoła św. Katarzyny w Gdańsku⁴²⁶.

Daniel Jacobi urodził się na Śląsku w 1605 roku⁴²⁷. Od 1637 roku aż do śmierci w 1676 roku był organistą organów chórowych kościoła mariackiego⁴²⁸. Jest autorem trzech zachowanych koncertów wokально-instrumentalnych oraz muzycznego opracowania pełnego cyklu mszalnego⁴²⁹. Jego twórczość wpisuje się w nurt *stile moderno*, niestety była niezauważona z powodu dużej konkurencji⁴³⁰. Jako organista chórowy kościoła mariackiego musiał odznaczać się dużą biegłością w realizacji *basso continuo*.

W drugim kościele parafialnym Głównego Miasta – w kościele św. Jana w XVII wieku również funkcjonowało dwoje organów. Przy wielkim instrumencie zasiadali następujący organiści⁴³¹:

1554 Dominik Hartmann

1563 Johannes Retzmann

420 Herman Rauschning, op. cit., s. 192.

421 Ibidem, s. 141.

422 Ole Kongsted, *Polnisch-Dänische Musikbeziehungen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 100-101.

423 Andreas Neunhaber, Ewald Hinz, (i inni), *20 Choral Settings of the Nord German Organ School*, Klaus Beckmann (ed.), ED 21677, Shott Edition, Mainz 2013.

424 Hermann Rauschning, op. cit., s. 141.

425 Ibidem, s. 244-45.

426 Ibid., s. 421.

427 Danuta Popinigis, *Twórczość Daniela Jacobiego*, [w:] *Complexum Effectuum Musicologiae Studia Mirosława Perza Spetuaenarario Dedicata*, Kraków 2003, s. 107.

428 Ibidem.

429 Ibid., s. 108-113.

430 Ibid., s. 111.

431 Hermann Rauschning, op. cit., s. 420-21.

1568 **Lux Schultze**

1586 **Jakobus Tetzius**

1602 **Jacob Schmidt**

1610 **Franz Tetz**

1613 **Christoph Vater**

1615 **Jeremias Neunhaber**

1643 **Ewald Hintz**

1666 **Salomon Klapper**

1691 **Johann Konrad Elend**

Jakobus Tetzius, zanim został organistą kościoła św. Jana w 1586 roku, był związany z kościołem św. Barbary⁴³². Narzekał na warunki mieszkaniowe (mieszkał z żoną i dziećmi w jednym pokoju w budynku szkoły parafialnej św. Jana)⁴³³. Zmarł w 1602 roku⁴³⁴.

Następcą J. Tetziusa został **Jakobus Schmidt**. Od urodzenia był niewidomy. Wiadomo, iż był autorem niezachowanej tabulatury⁴³⁵.

Przy małych organach kościoła świętojańskiego zasiadali⁴³⁶:

1643 **Jeremias Neunhaber**

1651 **Johann Vogt**

1693 **Michael Eichhorst**

Kościółem parafialnym Starego Miasta był kościół św. Katarzyny. W wieku XVII był on centrum uprawiania muzyki w *stile moderno* w Gdańsku. Organistami byli tam⁴³⁷:

ok. 1560 **Georg Linde starszy**

⁴³² Ibid., s. 56-57.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid., s. 421.

⁴³⁷ Ibid., s. 421-22.

od 1571 **Balthasar Maus**
do 1578 **Michael Colrepus**
1578 – 1591 **Daniel Zickermann**
1597 – 1640 **Michael Zwedorf**
1640 – 1663 **Andreas Neunhaber**
1663 – 1682 **Dietrich Unstädt** – po nim lista się urywa, a kolejne nazwiska pochodzą już z XVIII wieku.

Z rodziny **Maus** pochodzi wielu aktywnych w Gdańsku organistów i muzyków.

Kościół św. Bartłomieja był kościołem parafialnym. Zdegradowano go po zrzuconiu jarzma krzyżackiego, Młodego Miasta. Przy organach kościoła św. Bartłomieja zasiadali ⁴³⁸:

1570 **Lampertus** – utożsamiany z Henricusem Lampadiussem (zm. 1594), autorem kilku utworów polifonicznych zachowanych w *Ms 4005*, *4006* i *4012* przechowywanych w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk⁴³⁹.

1577 **Jochen Schultz**

1581 **Michael Henlein**

1594 **Christoph Rabe**

1605 – 1615 **Jeremias Neunhaber**

ok. 1617 – 1627 **Lorenz Oloff**

1627 **Daniel Mensig**

1668 **Caspar Koya** – określany również jako *Spinettmacher*

od 1685 **Daniel Biehn**

Warto wspomnieć tu rodzinę Biehn, z której również na przestrzeni wieków pochodzi wielu organistów gdańskich.

Kalwiński kościół św. Piotra i Pawła pełnił funkcję kościoła parafialnego Starego Przedmieścia. Organiści pracujący dla tego kościoła przy wielkich organach to⁴⁴⁰:

⁴³⁸ Ibid., s. 422.

⁴³⁹ Danuta Szlagowska, op. cit., s. 199-200.

1550 **Stephan Rabanne**
do 1564 **Mathias Boloyer**
od 1564 **Mathias Boloyer młodszy**
1586 **Gregor Linde**
1600 **Michael Henning**
1612 **Christoph Rabe**
1614 **Matthias Läder**
1621 **Dirk von Schwollen starszy**
1648 **Dirk von Schwollen młodszy**
1664 **Gerhard Brock**
1695 **Christian Götze**

Przy małych organach czasowo pracowali⁴⁴¹:

1564 **Balthasar Maus**
1570 **Matthias Thiff**

Bardzo ważnym ośrodkiem muzycznym był pofranciszkański kościół św. Trójcy – drugi największy kościół w obrębie historycznych wałów obronnych. Był on miejscem modlitw i muzykowania studentów Gimnazjum Akademickiego. Muzyką kierowali zarówno organiści jak i czasowo niezależni kapelmistrzowie. Również wielu profesorów było komponującymi muzykami. Przy organach w kościele św. Trójcy zasiadali⁴⁴²:

od 1581 **Michael Henlein**
1607 – 1610 **Franz Tetz**
1610 **Gregorius Linde młodszy**
1642 **Thomas Strutius**
1668 **Johannes Fabritius**

440 Hermann Rauschnig, s. 422.

441 Ibidem.

442 Ibid.

1693 **Nathanael Reinhardt Elend**

Istotnym mankamentem pracy H. Rauschninga jest ignorowanie źródeł związanych z muzyką w kościołach katolickich. Najważniejszymi kościołami katolickimi w mieście i regionie były: karmelitański kościół św. Józefa, kościół opacki w Oliwie (obecna katedra) oraz kościół św. Ignacego w Starych Szkotach. Opracowanej listy organistów karmelickiego kościoła niestety nie posiadamy. Wyjątek stanowią wzmianki o Johannie Hancku. Musimy zadowolić się wzmiankami o doskonałym brzmieniu tego instrumentu i wirtuozerii jego organistów⁴⁴³.

Listę organistów i muzyków kościoła opackiego w Oliwie przytacza Jan Janca⁴⁴⁴. Z listy tej kandydatami na dobrych klawesynistów są:

od 1596 **Matthias Schultz** – organista, zm. 1624.

do 1608 **Martin Rautenberg** – kantor

od 1608 **Simon Henning** – kantor

do 1612 **Andrzej Syberus** – organista

od 1624 **Jacob Apfell** – organista

1637 – 1644 **Fabian Thiel** – kantor

1644 – 1653 **Mattheus Hänigk**

1653 – 1656 **Thomas Rex** – organista

do 1673 **Adam Falionowicz** – kantor

najwcześniej od 1657 **Jan Rittel** – kantor

1671 **Johann Hanck** – organista

1679 – 1687 **Alexius Biermann** – kantor

do 1684 **Johann Wuddig** – organista

1683 – 1708 **Michał Antoni Hacki** – opat i kompozytor

Jacob Apfell był już wspomniany jako skryptor omawianej Tabulatury Oliwskiej. Istotną cechą jego stylu jest zamiłowanie do używania wirtuozowskich

443 Andrzej Januszajtis, *Kościół Świętego Józefa w Gdańsku*, Gdańsk 2020, s. 36-40.

444 Jan Janca, *Zarys historii muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224 – 1831*, Gdańsk 1991, s. 94-106.

dyminucji w partii lewej ręki. Pochodził z Ornety, studia ukończył (jak większość katolickich duchownych w regionie) w kolegium jezuickim w Braniewie. Prawdopodobnie już tam rozpoczął spisywanie i tworzenie tabulatury. Do klasztoru w Oliwie wstąpił przed 1619 rokiem⁴⁴⁵. Zmarł w wyniku zarazy w 1653 roku.

Jeżeli można go utożsamić z autorem kilku utworów z Tabulatury Oliwskiej, cechą jego stylu byłyby rozpisane mordenty dolne w dyminuowanych kadencjach.

Johann Hanck, określany jako *bonus musicus et organista* pochodził z Węgier. W 1671 roku tuż przed złożeniem ślubów zakonnych uciekł z Oliwy. Rok później, pod fałszywą tożsamością ubiegał się o przyjęcie do zakonu w Pelplinie. Podstęp został ujawniony, a J. Hanck został wydany z klasztoru. Ostatecznie pełnił funkcję organisty we wspomnianym kościele św. Józefa w Gdańsku⁴⁴⁶.

Osobą, o której należy wspomnieć szerzej był opat **Michał Antonii Hacki** (ok. 1630 – 1706). Utrzymywał on bliskie relacje z J. V. Mederem, który odwiedzał opata w Oliwie. M. A. Hacki uczył się kompozycji u Marc' Antonia Cestiego (1623 – 1669) w Rzymie lub Innsbrucku⁴⁴⁷. Obaj muzycy byli wielbicielami muzyki tego kompozytora (poprzednicy Medera na stanowisku kapelmistrza Gdańska byli zwolennikami stylu Giacomina Carissimiego (1605 – 1674) – część z nich była jego uczniami)⁴⁴⁸, co stało się powodem anegdoty. M.A. Hacki, chcąc sprawić przyjemność Mederowi, wręczył mu w prezencie autograf kantaty M. A. Cestiego, który traktował jako swój skarb, przekonany, że jest jednym z niewielu znających ten utwór. Był jednak w błędzie, ponieważ Meder znał już kompozycję i nie był nią zaskoczony⁴⁴⁹. Jako dobrze wykształcony i postępowy kompozytor, M. A. Hacki musiał być również dobrym klawesynistą.

445 Ibidem, s. 96.

446 Ibid., s. 98.

447 Ibid.

448 Katarzyna Gugnowska, *Johann Valentin Meder (1649 – 1719) – muzyk wędrujący*, „Ars inter Culturas” 2014, nr 3, s. 16.

449 Ibidem, s. 20-21.

Poza muzykami, zasiadającymi przy największych gdańskich organach, wspaniałych klawesynistów możemy też odnaleźć wśród mieszczan, muzyków miejskich i kapelmistrzów takich jak:

Georg Schnitzkius był nauczycielem w szkole parafialnej przy kościele mariackim⁴⁵⁰. Jest autorem wydanego w 1619 roku podręcznika do nauki muzyki. Podręcznik ten, pod tytułem *Musices praecepta*⁴⁵¹ był szeroko stosowany w edukacji muzycznej w Gdańsku. G. Schnitzkius zwraca szczególną uwagę na jakość dźwięku podczas gry na instrumentach⁴⁵², również na klawesynie.



Ilustracja 9: Abraham van den Blocke (1572 - 1628) - Fasada Kamienicy Czireenbergów przy ulicy Długiej 29 (ok. 1620) - (detal) Herb Czirebergów, płaskorzeźba.

Constantia Czireberg, zwana *Syreną Bałtyku*, była córką burmistrza. Urodziła się w 1605 roku w jednej z najbardziej wpływowych rodzin kalwińskich w mieście. Była wszechstronnie wykształcona. Jej umiejętności muzyczne przyćmiły jednak talenty plastyczne i zdolności poliglotyczne. Sława C. Czireberg zaowocowała licznymi dedykacjami. Dedykowane były jej zarówno starodruki muzyczne wydawane przez Philipppo Lomazzo w Wenecji, jak i poetyckie elegie Johanna Nareanusa (1608 – 1679). Szczególnie ceniono

450 Paweł Podejko, op. cit., s. 22.

451 Ibidem.

452 Ibid.

umiejętności wokalne artystki. Niemniej jednak również jej umiejętności w grze na pozytywwie, klawesynie i lutni niezmiennie wzbudzały entuzjazm odbiorców, wśród których byli również polscy królowie. Jej mistrzami byli prawdopodobnie organiści gdańscy. Być może P. Siefert. Zmarła w 1657 roku. Więcej o jej niezwyklej osobowości można przeczytać w relacjach Charlesa Ogiera (1595 – 1654), posła francuskiego w okresie pertraktacji w Sztumskiej Wsi w 1636 roku.

To samo źródło wspomina o niezwykłych muzycznych umiejętnościach **Elżbiety Hoveradt** (ur. ok. 1615), nie precyzuje jednak jakich instrumentów konkretnie miały one dotyczyć. Z przekazów wynika, że zadziwiała umiejętnością odtwarzania z pamięci utworów po jednym przesłuchaniu oraz rozwijaniem ich *ad hoc* w wariacyjny sposób⁴⁵³. Zimą muzykowała przy ul. Chlebnickiej 18, latem zaś w dworku rodziców w pobliżu Doliny Srebrnych Młynów nad rzeczką Strzyżą⁴⁵⁴.

Ciekawa jest wzmianka o klawesynowej improwizacji gdańskiego kapelmistrza **Kaspara Förstera młodszego** (1616 – 1673). Wykonał ją w *stylus phanthasticus*, gdy realizował na klawesynie partię *basso continuo* w swojej sonacie triowej, podczas koncertu w Hamburgu⁴⁵⁵. Informacja ta jest ważna, ponieważ nie tylko potwierdza praktykowanie wśród muzyków gdańskich improwizacji w *stylus phantasticus* (potwierdzonej już dużo wcześniej przez ordynacje określające obowiązki organistów), ale też wiąże ją bezpośrednio z klawesynem.

Martin Gremboszewski, urodzony ok. 1600 roku, był wybitnym instrumentalistą, grał na cynku i fletach. Poza działalnością muzyczną był również jedynym poetą w ówczesnym Gdańsku, tworzącym w języku polskim⁴⁵⁶. Czasowo cieszył się estymą wicekapelmistrza miasta. Grał też znakomicie na harfie i lutni. Był jednym z pierwszych wybitnych realizatorów *basso continuo* w Gdańsku⁴⁵⁷. Można przypuszczać, że był również wyśmienitym klawesynistą.

453 Wacław Kmicic-Mieleszyński, *Charakterystyka twórczości Marcina Gremboszewskiego, kompozytora gdańskiego, na tle muzyki, w pierwszej połowie wieku XVII*, [w:] *Zeszyty Naukowe XI*, Gdańsk 1972, s. 36.

454 Ibidem, s. 58.

455 Hermann Rauschning, op. cit., s. 205.

456 Wacław Kmicic-Mieleszyński, op. cit., s. 27-29.

457 Ibidem, s. 33-34.

W Archiwum Państwowym w Gdańsku zachowały się trzy utwory M. Gremboszewskiego: *Aria voce sola per un Cornetto*, *Canzonetto a 2 voci per organo* oraz trzygłosowy kontrapunkt z *cantus firmus* w postaci wznoszącego heksachordu⁴⁵⁸. Utwory, z wyjątkiem kompozycji *Canzonetto*, która posiada fakturę triową, nadają się do wykonywania na klawesynie i zostały omówione w Rozdziale II. 4. 4. Problemy interpretacji i realizacji *basso continuo* w *Arii* zostaną omówione w Rozdziale IV. 2. M. Gremboszewski zmarł w 1655 roku i został pochowany w kościele św. Mikołaja w Gdańsku⁴⁵⁹.

Crato Büthner, pochodzący z Turynii kantor kościoła św. Katarzyny swoją karierę rozpoczynał jako organista w kościele św. Salvatora na Zaroślaku⁴⁶⁰. Jego działalność jako organisty w latach 1650-1652 oraz wybitne osiągnięcia w kompozycji w *stile moderno*⁴⁶¹ świadczą o tym, iż musiał być również znakomitym klawesynistą.

Podobnie jak C. Büthner, **Johann Valentin Meder** urodził się w Turynii w 1649 roku⁴⁶². Zanim przybył do Gdańska w 1687 roku pracował w Eisenach, Gotha, Bremen, Hamburgu, Lubece (gdzie nawiązał kontakt z D. Buxtehude)⁴⁶³, Kopenhadze (gdzie jego brat David Bernhard Meder został organistą w katedrze⁴⁶⁴) i Rydze. Wszędzie dawał się poznać jako znakomity muzyk, zdobywając uznanie i sławę. Został kapelmistrzem Gdańska po śmierci B. Erbena. Swoje doświadczenia w operze hamburskiej próbował wykorzystać na polu gdańskim. Niestety porażki jego kolejnych oper wpędziły go w długi, co zmusiło go do ucieczki z miasta w 1699 roku⁴⁶⁵. W 1701 roku został organistą katedry w Rydze. Z tego okresu pochodzi wzmianka, w której J. V. Meder żalił się na manierę, która utrudniała mu grę na organach. Nie sprecyzował jednak o jaką manierę chodziło, poza tym, że do 1708 roku nie udało mu się jej pozbyć⁴⁶⁶. W Rydze dokonał też adaptacji *Tombeau de M^r de Blancherocher* J. J. Frobergera

458 Ibid., s. 37-54.

459 Ibid., s. 30.

460 Hermann Rauschning, op. cit., s. 245.

461 Ibidem, s. 250-256.

462 Katarzyna Gugnowska, op. cit., s. 13.

463 Kerala J. Snyder, op. cit., s. 154.

464 Katarzyna Gugnowska, op. cit., s. 15.

465 Ibidem, s. 22

466 Ibid.

na smyczki i *basso continuo*⁴⁶⁷. Zmarł w 1719 roku, do końca nosząc honorowy tytuł „słynnego kapelmistrza z Gdańska”. Jego muzyka odznacza się pogłębioną emocjonalnością i świadczy o niebywalej wrażliwości kompozytora. W jego muzyce wokально-instrumentalnej występują głębokie relacje słowno-muzyczne⁴⁶⁸.

W tym miejscu przytoczone zostaną nazwiska innych organistów, harfistów i lutnistów gdańskich, na które autor natrafił w trakcie badań. Mogą one okazać się pomocne dla dalszych poszukiwań w podjętym w pracy temacie. Są to następujący organiści (nazwisko i data wzmianki):

Mauritz Krätmer – organista i organmistrz z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w 1546 roku⁴⁶⁹.

Jörgen Maus 1560⁴⁷⁰

Paulus Valentin 1590⁴⁷¹

Anton Thill – organista z Gdańska, obecny na jezuickich uroczystościach w Braniewie w 1590 roku⁴⁷².

Lorenz Wagner 1591⁴⁷³

Andreas Grabau [Grabow?] - organista kościoła św. Barbary w 1592 roku⁴⁷⁴.

Michael Hundorf 1597⁴⁷⁵

Johann Bahr – organista katedry mariackiej w Visby. Urodzony ok. 1610 roku

467 Ibid., s. 24.

468 Katarzyna Gugnowska, *Johann Valentin Meder – „musicus poeticus”*. Analiza retoryczno-muzyczna koncertu psalmowego „Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn”, „Aspekty Muzyki” 2013, tom 3, s. 111-133.

469 Kia Hagdal, *Polish musicians at the Royal Court of King Gustav Vasa of Sweden*, [w:] *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, Warszawa 1996, s. 21-24.

470 Hermann Rauschning, op. cit. s. 11.

471 Ibidem, s. 58.

472 Tomasz Jeż, *The Musical Culture of Jesuits on Baltic Sea Coast*, [w:] *Musica Baltica. Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015, s. 98.

473 Hermann Rauschning, op. cit., s. 56.

474 Ibidem, s. 57.

475 Ibid., s. 56.

w Szlezwiku. Uczeń Jacoba Praetoriusa młodsze (1586 – 1651) w Hamburgu. Autor organowych wersów *Magnificat Octavi Toni a 4 voc. im Basso* i opracowania hymnu *O Lux Beata Trinitas auf zwei Clavier* zachowanych w Tabulaturze z Visby. Zmarł w 1670 roku. Być może warto zbadać jego związki z gdańską rodziną patrycjuszowską Bahr. Ich monumentalny nagrobek znajduje się w transepcie kościoła mariackiego.



Ilustracja 10: Willem van den Blocke (ok. 1550 - 1628) - Nagrobek małżeństwa Bahrów (1614-1620) w kościele mariackim w Gdańsku.

Martinus Lange – od 1611 roku dziedzic Tabulatury Gdańskiej. Być może był autorem ostatnich wpisów w tabulaturze nowoniemieckiej⁴⁷⁶.

Johann Marcus (1598 – 1624) – pochodził z Lubeki. W 1611 roku brał udział w konkursie na stanowisko organisty mariackiego po C. Schmiedtleinie. Zmarł przedwcześnie w Gdańsku w wieku zaledwie 28 lat⁴⁷⁷.

Jakob von Gehr – organista kościoła św. Jakuba w 1613 roku⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Jerzy Erdman, *Wydanie utworów z Tabulatury Gdańskiej*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna*, (red.) Jolanta Guza-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998, s. 119.

⁴⁷⁷ Hermann Rauschning, op. cit., s. 112.

Steffen Hartel – organista kościoła św. Barbary w roku 1613.

Stanisław Karnicki (1613 – 1691) – przełożony szkoły muzycznej Collegium Jezuickiego w Starych Szkotach⁴⁷⁹.

Gottfried Scheidt (1593 – 1661) – brat Samuela Scheidta, najwybitniejszego ucznia J. P. Sweelincka. S. Scheidt był protegowany na stanowisko organisty kościoła mariackiego w 1623 roku. Z powodu objęcia posady w Halle przysłał swojego brata Gottfrieda, by wziął udział w konkursie w Gdańsku. Konkurs wygrał P. Siefert⁴⁸⁰. W 1623 roku wypłacono S. Scheidtowi zwrot kosztów podróży⁴⁸¹. Czy był w Gdańsku, czy koszty dotyczyły przyjazdu brata, nie wiadomo. Autor zachowanych wariacji *Allein Gott in der Höh sei Ehr*⁴⁸².

Martin Caldenbach – organista kaplicy św. Anny w 1624 roku⁴⁸³.

Hinrich Krusebecker – organista kościoła św. Ducha w 1624 roku⁴⁸⁴.

Johann Weichmann – organista kościoła św. Salvatora na Zaroślaku w roku 1636⁴⁸⁵. W roku 1658 skomponował sześciogłosowy motet *Ich danke dir Herr* dla szkoły św. Jana⁴⁸⁶.

Elias Grim – organista kaplicy św. Anny w 1637 roku⁴⁸⁷.

Simon König – organista kościoła św. Salvatora na Zaroślaku w 1641 roku⁴⁸⁸.

Heinrich Wolff z Lubeki dał się słyszeć na organach w niedzielę 7 grudnia 1641 roku⁴⁸⁹.

Kristian Plagmann – kupiec z Gdańska. Od 1647 roku aktywny jako organista w Åbo⁴⁹⁰.

Heinrich Elend – organista kaplicy św. Anny od 1648 roku⁴⁹¹.

478 Adam Szarzewski, *Szpital i kościół św. Jakuba w Gdańsku*, Toruń 2000, s. 94.

479 Jolanta Woźniak, *The Jesuit College in Gdańsk*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 175.

480 Hermann Rauschning, op. cit., s. 135-36.

481 Ibidem, s. 152.

482 Klaus Beckmann, op. cit., s. 118.

483 Hermann Rauschning, op. cit., s. 191.

484 Ibidem, s. 213.

485 Ibid., s. 191.

486 Ibid.

487 Ibid.

488 Ibid.

489 Ibid., s. 153.

490 Fabian Dahlström, *Die Bedeutung des Baltikums für das Musikleben in Åbo und Viborg (Finnland) im 17. Jahrhundert*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, s. 203.

491 Hermann Rauschning, op. cit., s. 191.

Michel Korts – określony jako organista w księgach miejskich w 1651 roku⁴⁹².

Christian Scheffler 1652⁴⁹³

Daniel Vogt 1652⁴⁹⁴

Caspar Wecker jest subskrybentem supliki o zawiązanie cechu organistów w 1652 roku⁴⁹⁵. Czy ma coś wspólnego z Georgiem Casparem Weckerem (1632 – 1695) z Norymbergii?

Albertus Nowogorski [Nowogórski?] 1652⁴⁹⁶

Gergen Unstedt 1652⁴⁹⁷

Michael Borsing 1652⁴⁹⁸

Jacob Neunhaber 1652⁴⁹⁹

Hans Schnittelbach – organista kościoła św. Jakuba, urodzony w 1577 roku⁵⁰⁰. Ojciec **Nathanaela Schnittelbacha** (1633 – 1667)⁵⁰¹, skrzypka współpracującego z D. Buxtehudem w Lubece⁵⁰². N. Schnittelbach starał się wcześniej o posadę w Gdańsku. W tym celu koncertował na organach w kościele mariackim, ale żadna posada, którą mógłby objąć nie była wolna⁵⁰³. W Uppsali zachowały się dwie suity na instrumenty smyczkowe i *basso continuo* ⁵⁰⁴ autorstwa N. Schnittelbacha. W manuskrypcie *Partiturbuch Ludwig* z 1662 roku zachowała się również jego *Sonata A-dur na skrzypce i basso continuo*. Sonata ma formę ostinato opartego na opadającym tetrachordzie powtarzanym w basie. H. Schnittelbach w wieku 75 lat ⁵⁰⁵ podpisał suplikę o utworzenie cechu organistów. Miało to miejsce w roku 1652⁵⁰⁶.

492 Ibidem, s. 213.

493 Ibid.

494 Ibid.

495 Ibid.

496 Ibid.

497 Ibid.

498 Ibid.

499 Ibid.

500 Adam Szarzewski, op. cit., Toruń 2000, s. 95.

501 Ibidem.

502 Keral J. Snyder, *Dietertich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, (przekład) Marcin Szelest, Kraków 2009, s. 76.

503 Hermann Rauschning, op. cit., s. 222.

504 Danuta Szlagowska, *Seventeenth-century Gdańsk instrumental music sources*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11, s. 127.

505 Adam Szarzewski, op. cit., s. 95. Hermann Rauschning twierdzi, że miał on wówczas 55 lat (patrz, Hermann Rauschning, op. cit. s. 213).

506 Hermann Rauschning, op. cit., s. 213

Peter Novogorsky [Piotr Nowogórski?] - określany przez J. V. Medera jako były organista w 1679 roku⁵⁰⁷.

Johann Glettinger – od 1690 roku organista kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. W 1685 roku był jednym z piszczków miejskich w Gdańsku⁵⁰⁸.

Johann Preissler – od 1693 roku organista w Dorpat. Fachu uczył się w Gdańsku⁵⁰⁹.

Harfiści i lutniści:

Peter Mandag 1510⁵¹⁰

Jeronimus Hoffman – lutnista z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w latach 1532-1547⁵¹¹.

Cornelius [Hoffman] – lutnista z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w latach 1537-1544⁵¹².

Nicholaus Hoffman – lutnista i harfista z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w latach 1542 i 1544⁵¹³.

Baltzer Hoffman – harfista z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w latach 1544-1545⁵¹⁴.

Caspar Hoffman – lutnista z Gdańska. Pracował na dworze szwedzkim w latach 1544-1546⁵¹⁵.

Stanislaus [Stanisław] 1554⁵¹⁶

Stenzel Lowicz [Łowicz?] 1549⁵¹⁷

W 1552 roku przejeżdżał przez Gdańsk **Valentin Bakfark** (1506 – 1576)⁵¹⁸.

Urban Kampian 1557

507 Ibidem, s. 280.

508 Ibid., s. 222.

509 Fabian Dahlström, op. cit., s. 204-5.

510 Hermann Reuschning, op. cit., s. 19.

511 Kia Hagdal, op. cit., s. 21-24.

512 Ibidem.

513 Ibid.

514 Ibid.

515 Ibid.

516 Hermann Rauschning, op. cit., s. 21.

517 Ibidem, s. 24.

518 Piotr Późniak, *Jan Dziki, lutnista gdański*, [w:] Muzykolog Wobec Dzieła Muzycznego, Musica Iagiellonica, Kraków 1999, s. 38.

Michel Kersten (harfista ze Słupska) 1570⁵¹⁹

Bartholomeaus Bian 1593

William Corkine – lutnista z Anglii. W 1617 roku akompaniował spektakłom teatru elżbietańskiego. Prawdopodobnie to za jego przyczyną w tabulaturze lutniowej *Ms. 4022* znalazła się grupa utworów angielskich⁵²⁰.

Charles Lespine – lutnista z Francji. Działal w Gdańsku w latach 1619-1620. Prawdopodobny autor *Corente* z f. 41/1 tabulatury lutniowej *Ms. 4022*⁵²¹.

Varennes – lutnista z Francji. Gościł w Gdańsku jako członek poselstwa francuskiego w latach 1634-35⁵²².

Paweł Roszkowicz – wybitny lutnista urodzony w Gdańsku. Członek kapeli rady miasta w 1646 roku⁵²³.

Virginia Renata von Gehema – lutnistka, właścicielka (i współautorka?) tabulatury lutniowej *Ms. 40264* z ok. 1660 roku.

Kempe Jochem – harfista ze Słupska. Był mistrzem cechowym w Gdańsku w 1673 roku⁵²⁴.

Powyższe zestawienie nazwisk gdańskich muzyków, do których aktywności mogła należeć gra na klawesynie będzie z pewnością pomocne w przyszłych poszukiwaniach. Być może zasugeruje badaczom warte podjęcia tropy, zainspiruje kwerendy i zaowocuje nowymi informacjami na temat klawesynu i klawesynistów w Gdańsku do 1700 roku. Biorąc pod uwagę jakie rezultaty przynoszą badania kolekcji Dübenów w Uppsali⁵²⁵ oraz zaskakujące znaleziska, w różnych miejscach świata, być może przyszłość przyniesie kolejne

519 Ibid., s. 112.

520 Magdalena Tomsńska, *The Danzig Lutebook D-B Danzig 4022 Staatsbibliothek zu Berlin PK, TREE EDITION*, Sharnbrook 2013, (posłowie) Eadem, *Gdańsk Lute Tabulature D-B Danzig 4022*, s. 18.

521 Ibidem, s. 19.

522 Charles Ogier, op. cit., s. 185.

523 Hermann Rauschnig, op. cit., s. 200. W tym samym roku występował w Gdańsku nastoletni Esaias Reusner młodszy (1636 - 1679), jeden z najwybitniejszych lutnistów w dziejach. Niemniej jednak nie przetrwały żadne dzieła E. Reusnera datowane na ten okres jego rozwoju artystycznego. Por.: Magdalena Tomsńska, op. cit., s. 19.

524 Ibid., s. 225.

525 Zygmunt M. Szweykowski, *Present state of research of Polish musical sources in Swedish libraries*, [w:] *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, Warszawa 1996, s. 25-47.

atrybucje lub odkrycie zaginionych, nieznanych wcześniej utworów gdańskich klawesynistów.

Na koniec warto przytoczyć nazwiska wybitnych klawesynistów lub autorów muzyki klawesynowej, których wokalna muzyka zachowała się w manuskryptach i starodrukach gdańskich. Zabytki te dotrwały do naszych czasów dzięki temu, że zawierają muzykę wykonywaną przez zespoły w gdańskich kościołach św. Bartłomieja, św. Jana i mariackim. Przetrwać pomogło im to, że służyły społeczności, były więc dobrem publicznym, a nie własnością prywatną. Takową zaś mogły być utwory klawesynowe owych twórców, które nie dotrwały do naszych czasów. Na podstawie katalogów zachowanego repertuaru wokalnego z bibliotek gdańskich można wymienić następujących autorów, znanych również jako klawesyniści i autorzy muzyki klawesynowej: Annibale Padovano (1527 – 1575), Costanzo Antegnati (1549 – 1624), Andrea Gabrieli (1510 – 1585), Giovanni Gabrieli (1554/7 – 1612)⁵²⁶, Claudio Merulo⁵²⁷ (1533 – 1604), Adriano Banchieri (1568 – 1634), Giovanni Bassano (ok. 1561 – 1617) i Paolo Quagliati (1555 – 1628) z Włoch, Hiernymus Praetorius (1560 – 1629), Michael Praetorius (1571 – 1621), Jacobus de Kerle (1531/2 – 1591) i Heinrich Grimm (1592/3 – 1637) z Niemiec, Johann Strobeaus (1580 – 1646), Tarquinio Merula⁵²⁸ (1590/95 - 1665) i Franciszek Lilius⁵²⁹ (1600 – 1657) z Polski oraz Charles Mouton (1617 – przed 1699) i Germain Pinel (ok. 1600 – 1661) z Francji. Gdańszczanie korespondowali z takimi teoretykami i twórcami muzyki klawesynowej jak: Marin Mersenne (1588 – 1648)⁵³⁰, Athanasius Kircher (1602 – 1680)⁵³¹, czy Christian (1629 – 1695)⁵³² i Filip Huygens (1633 – 1696)⁵³³, synowie Constantijna Huygensa (1596 – 1687).

526 Zarówno muzyka Andrei i Giovanniego Gabrielich zachowała się w Tabulaturze Oliwskiej. Drukowane zbiory motetów mogą świadczyć o znajomości również druków z muzyką klawiszową obu autorów.

527 Być może również druki z muzyką klawiszową tego autora były znane w Gdańsku.

528 Przebywał w Warszawie co prawda tylko dwa lata, niemniej dzielił ucznia A. Neunhabera z P. Siefertem. Być może odwiedzał Gdańsk, biorąc pod uwagę jak częste były kontakty stolicy z portem w owym czasie.

529 Bardzo prawdopodobne, że bywał w Gdańsku. Autor krótkiej *tokkаты* zachowanej w Albumach Sapieryńskich.

530 Daria Keiss-Dolańska, *Gdańska w republice listów – nowożytna korespondencja w Gdańsku od XVI do XVIII wieku na podstawie międzynarodowej bazy internetowej EMLO*, [w:] *Dzieje książki i prasy. Przegląd badań za lata 2013-2015*, (red.) Bernardeta Iwańska-Cieślik, Elżbieta Pokrzywińska, Bydgoszcz 2017, s. 117-124.

531 Ibidem.

Rozdział IV. Koncepcja nagrania.

Dziełem artystycznym, którego opis stanowi niniejsza praca jest nagranie wybranych utworów zarówno z katalogu utworów klawesynowych, jak i repertuaru uzupełniającego. Na płycie CD zarejestrowane zostały następujące kompozycje:

I.

1. Cajus Schmiedtlein (1555 - 1611) – *Panthasia Septimj Tonj* (Tab. Gd., nr 15) [nr kat. 1. a. 25],

2. Cajus Schmiedtlein/Pierre Sandrin (ok. 1490 – po 1561) – *Dulcis memoria et suavis recordatio* (Tab. Gd., nr 18) [nr kat. 1. a. 28],

3. Cajus Schmiedtlein/Anonim? - *Vader unse im Hemmelrick* (Tab. Gd., nr 20) [nr kat. 1. a. 30],

4. Piotr Drusiński (ok. 1560 – 1611) – *Preambulum* (Tab. Oli., nr 14) [nr kat. 1. a. 3],

Anonim/Jacob Apfell? (zm. 1653) – *Clausula primi toni* (Tab. Oli., nr 19) [nr kat. 1. b. 13],

Piotr Drusiński – *Preambulum* (Tab. Oli., nr 13) [nr kat. 1. a. 2]

5. Anonim/Jacob Apfell? - *Melos* (Tab. Oli., nr 165) [nr kat. 1. b. 24],

6. Anonim – *Coranta* (Tab. Oli., nr 206) [nr kat. 1. b. 77],

532 Ibid.

533 Ibid.

Gregor Lange (ok. 1540 – 1587) – *O holdseliges Bild* (Tab. Oli., nr 207)
[nr kat. 1. c. 94],

7. Anonim/Valentin Haussmann (1560/70 - 1613/14) - *Chorea* (Tab. Oli., nr 257)
[nr kat. 1. b. 109].

II.

8. Kaspar Förster Starszy (ok. 1574 – 1652) – *[Bicinium] XLVII. Ad Dorium*
(Sethus Calvisius, *Biciniorum Libro duo : Quorum Prior [...]*, Lipsk 1607)

9. Paul Siefert (1586 – 1666) – *Fantasia decima (Sign. II 2.51)* [nr kat. 1. a. 61]

10. Paul Siefert – *Puer natus in Bethlehem (Lynar BI)* [nr kat. 1. a. 65]

11. Paul Siefert/Orlando di Lasso (1532 – 1594) – *Benedicam Dominum (Ms. 8)*
[nr kat. 1. a. 51]

12. Martin Gremboszewski (ok. 1600 – 1655) *Aria voce sola per un Cornetto.*

III.

[Pieces in d]

13. Anonim – *Praludium* (Tabulatura V. R. von Gehema *Ms 40264*: s. 195),

14. Ieremias Erben (XVII wiek) – *Allmanda J. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema
Ms 40264: s. 142-143),

15. Ieremias Erben – *Couranta I. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema *Ms 40264*:
s. 144),

16. Ieremias Erben – *Sarabanda I. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 146),

17. Ieremias Erben/Maksym Zajączkiewicz – *Allemande giguée par M^r Leporinius*, after *Allmande J. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 142-143),

18. Ieremias Erben – *Aria Jer. Erben* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 140),

Ieremias Erben/Maksym Zajączkiewicz – *Double par M^r Leporinius*, after *Aria Jer. Erben* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 140).

[*Pieces in g*]

19. Anonim – *Preludion* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 20),

20. Ieremias Erben – *Cuoranta I. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 22),

21. Ieremias Erben – *Sarabanda J. E.* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 77),

22. Ieremias Erben – *Sarabanda I. E. [Passacaglia?]* (Tabulatura V. R. von Gehema Ms 40264: s. 49).

[*Pieces in a*]

23. Balthasar Erben (1626 – 1686) – *Courante. B. Erben.* (Ms. Hintze, nr 12) [nr kat. 1. a. 8]

24. Balthasar Erben – *Sarabande D'Erben.* (Ms. Hintze, nr 13) [nr kat. 1. a. 9].

25. Heinrich Döbel (1651 – 1693) – *Gzyga 3* (CZ-KR A 637),

26. Anonim (Malbork, XVIII wiek) – *Praludium. a moll* (AP-GD Sign 959/274),

27. Heinrich Döbel – *Gzyga 2* (CZ-KR A 637).

Nagranie zostało zrealizowane na kopiach dwóch klawesynów. Utwory 1.- 4. na kopii klawesynu włoskiego G. B Giusti wykonanej w pracowni J. Klinkhammera. Pozostałe kompozycje na kopii klawesynu francuskiego P. Taskina wykonanej przez pracownię F. Hubbarda i Z. Kaczmarskiego.

Nagrane utwory reprezentują przekrój badanego repertuaru. Ideą autora było dokonanie nagrania pozbawionego cięć i poprawek ujmujących nagraniu autentyczności.

W koncepcji autora nagrany repertuar można podzielić na trzy części. Pierwsza część stanowi dziedzictwo kultury muzycznej II połowy XVI wieku i początków wieku XVII. Podstawą stanowią utwory najwcześniejszych mistrzów gdańskich Cajusa Schmiedtleina i Piotra Drusińskiego zachowane w Tabulaturze Gdańskiej i Tabulaturze Oliwskiej. Część druga reprezentuje I połowę XVII wieku. Architektonika tej części inspirowana jest szesnasto- i siedemnastowiecznymi zbiorami z muzyką dydaktyczną dla organistów, szczególnie szkołą Antonia de Cabezóna (1510 – 1566)⁵³⁴ oraz podobnymi do tej. Rozpoczęły się one zazwyczaj od swobodnych lub opartych na istniejących wzorach wokalnych biciniów i triciniów. Następnie nauczano harmonizacji chorału gregoriańskiego oraz wariacji, wieńcząc proces edukacyjny wirtuozowskimi adaptacjami całych motetów. We włoskiej szkole Girolama Diruty (1550/61? - 1610)⁵³⁵ nauczano oprócz tego toccaty, a w szkole północnoniemieckiej fantazji chorałowej. Miałby tych dwóch ostatnich form reprezentuje klawesynowa interpretacja *Arii voce sola per un Cornetto* Martina Gremboszewskiego. Część trzecia reprezentuje II połowę XVII wieku. Źródła

⁵³⁴ Faber Hartmann, *Handbuch Orgelmusik*, Kassel 2010, s. 230-231.

⁵³⁵ Alexander Silbiger, *Keyboar Music before 1700*, „Routledge Studies in Musical Genres”, Londyn 2004, s. 245.

klawesynowe z tego okresu są wyjątkowo ubogie, dlatego autor wsparł się muzyką lutniową i skrzypcową oraz anachroniczną w stylu muzyką osiemnastowieczną. W tym okresie styl francuski zyskiwał w Gdańsku popularność, stając się, obok wpływów muzyki z kręgu habsburskiego i północnoniemieckiego, idiomem stale obecnym w twórczości lokalnej i importowanej oraz życiu muzycznym miasta w ogóle⁵³⁶.

Z punktu widzenia praktyki wykonawczej repertuar ten dzieli się na dwie grupy. Pierwszą reprezentują oryginalne utwory klawesynowe, drugą utwory zapożyczone z repertuaru innych instrumentów, które mogły stanowić źródło muzyki klawesynowej zgodnie z praktyką historyczną. Obie grupy utworów zostaną omówione w następnych podrozdziałach, z uwzględnieniem osobistych refleksji autora wynikających z badań oraz opisem rozwiązań zastosowanych przez autora w wykonaniu utworów z grupy drugiej.

⁵³⁶ Charles Ogier, op. cit., s. 185, 244.

IV. 1. Wybrane utwory klawesynowe z punktu widzenia wykonawcy.

Oryginalne utwory klawesynowe zostały nagrane na ścieżkach 1.-7., 9.-11. oraz 23., 24. i 26. W twórczość Cajusa Schmiedtleina zwraca uwagę jednorodność języka muzycznego. Zarówno w utworach swobodnych jak i ozdobnych intabulacjach występują te same zwroty melodyczne oraz polifoniczne. Łatwo można dostrzec powtarzające się w warstwie dźwiękowej utworów C. Schmiedtleina toposy. Są to charakterystyczne zwroty kadencyjne, całe misternie uplecione w podwójnym kanonie struktury kontrapunkcyjne, solowe apostrofy w najwyższym głosie oraz struktury naśladowujące koncertowanie polichóralne. Podobne zjawisko „autocytatów” znaleźć możemy w twórczości m.in. Louisa Couperina (ok. 1626 – 1661) i Johanna Jacoba Frobergera (1616 – 1667) – czyli w językach muzycznych należących do najbardziej oryginalnych, osobistych i pełnych znaczeń w literaturze klawesynowej. Biorąc pod uwagę sytuację opisaną przez twórcę Tabulatury Gdańskiej w suplice z 1592 roku (śmierć matki i dolegliwości zdrowotne) szczególnego wyrazu nabierają struktury typu *fauxbourdon*, w renesansowej retoryce muzycznej wiązane z doznawaniem cierpienia i *vanitas*. Co ciekawe strukturę tę, tak anachroniczną w I połowie XVII wieku, wyraźnie eksponuje P. Siefert w *Secunda Pars* swojej koloryzacji motetu *Benedicam Dominum* O. di Lasso. Czy jest to odwołanie do twórczości dziadka, a może hołd dla twórczości języka muzycznego przeszłości? Taka żywotność, kojarzonej z muzyką średniowiecza techniki *fauxbourdon* na terenie Gdańska przypomina pewne zjawiska z zakresu sztuk plastycznych charakterystyczne dla gdańskiego środowiska. Jest to bardzo trwałe upodobanie do gotyckich sklepień kryształowych w typie Henryka Hätzela (XV-XVI wiek) obecnych w sztuce gdańskiej przez cały okres renesansu i na początku baroku, mimo zmieniającego się smaku artystycznego. Podobnym zjawiskiem jest „postgotycki”⁵³⁷ styl twórczości niektórych gdańskich architektów przełomu XVII i XVIII wieku. Należy do nich np. Barthel Ranisch (zm. 1708), który jeszcze w XVIII wieku projektował niemal gotyckie ceglane kościoły.

⁵³⁷ Teresa Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 88.



Ilustracja 11: Johann Carl Schultz (1801 - 1873) - *Wnętrze Sali Depozytowej w Ratuszu Głównego Miasta (Danzig und seine Bauwerke, Berlin 1872), miedzioryt.*

Na szczególnym miejscu należy postawić tu wyraźnie niedoceniane przez klawesynistów fantazje C. Schmiedtleina. Wielu badaczy bezskutecznie doszukiwało się analogii do tych utworów w literaturze światowej. Zdaniem autora najbliższą analogię stanowi *Fantasia del primo tono* Antonia Valente'go (ok. 1565 – 1580) oraz fantazje tworzone przez vihuelistów w XVI wieku. Ciężko jednak byłoby wytłumaczyć drogę tego typu twórczości na polu Europy Północnej, choć nie jest to niemożliwe. Niemniej jednak zaproponowane przez autora analogie są pewnie równie odległe co te sugerowane przez innych badaczy. Fantazje C. Schmiedtleina są zjawiskiem absolutnie oryginalnym. Ich rapsodyczność, swoboda, podejmowane tylko na chwilę dygresje do gatunków polifonicznych, elementów toccatowych, silnie afektowanych fragmentów homofonicznych i obiektywnie polifonicznych oraz *Freistimmigkeit* dostarczają licznych kontrastów najpełniej ze znanych autorowi utworów tej epoki. Każda z nich jest podróżą przez świat rzeczy, zdarzeń, uczuć i zjawisk, którą odbywa się zmysłami przewrażliwionymi przez silne kontrasty z niemal dziecięcą

radością i zaciekawieniem. Zauważyć można, że za każdym razem wykonuje się te utwory inaczej, jakby „improvizuje się je z tekstem przed oczami”. Znajduje się w nich zawsze coś nowego i przywiązuje wagę do innego elementu. Jest to ta cecha utworów swobodnych, która sprawia, że to „utwór odkrywa klawesynistę”, poprzez wyjątkową w danej chwili percepcję, rezonuje w klawesynie inna część jego duszy. Należy dodać, że repertuar Tabulatury Gdańskiej jest bardzo idiomatyczny dla instrumentu oraz wygodny do wykonania.

Twórczość Piotra Drusińskiego należy do najbardziej idiomatycznych części Tabulatury Oliwskiej. Utwory te są również napisane bardzo wygodnie, przy jednoczesnym położeniu nacisku na aspekt wirtuozowski partii lewej ręki. Ciężko stwierdzić czy jest to element stylu P. Drusińskiego, czy skryptora dzieła, ponieważ podobną cechę ma wiele utworów z Tabulatury Oliwskiej. Muzyka ta sprawia wrażenie śródziemnomorskiej orientacji stylistycznej, co wyraźnie odróżnia styl jej autora, od chłodniejszych i głębszych klimatów muzyki C. Schmiedtleina. Podobne cechy posiada anonimowy utwór *Melos*, natomiast *Corente* i nieozdobiona intabulacja pieśni Gregora Lange, dostarcza wykonawcy wielu problemów. Zapewne można to wytłumaczyć tym, że utwory zaczerpnięto z repertuaru muzyki kameralnej. Zamykający suitę utwór *Chorea* posiada konkordancję w druku Valentina Haussmanna. W tabulaturze faktura tańca jest mocno zredukowana. Sprowadza się do dwugłosu, z których dolny wyraża właściwie dźwięki burdonowe. V. Haussmann taniec ten, pochodzący zapewne z kultury ludowej Prus i Pomorza, zanotował w tonacji D-dur, w wersji z tabulatury jednak nie występują znaki chromatyczne przy dźwięku f. Powyższe obserwacje skłoniły autora nagrania do improwizacyjnego wykonania rozpoczynającego i kończącego się nostalgiczną redukcją materiału do melodii granej solo. Wewnątrz autor nagrania powtarza poszczególne części tańca w różnych rejestrach instrumentu, wypełniając burdonowymi dźwiękami środkowe głosy i stosując dyminucje w głosie solowym. Tego typu interpretacja tańca w mollowej wersji utworu uwypukla jej ludowy, być może słowiański charakter.

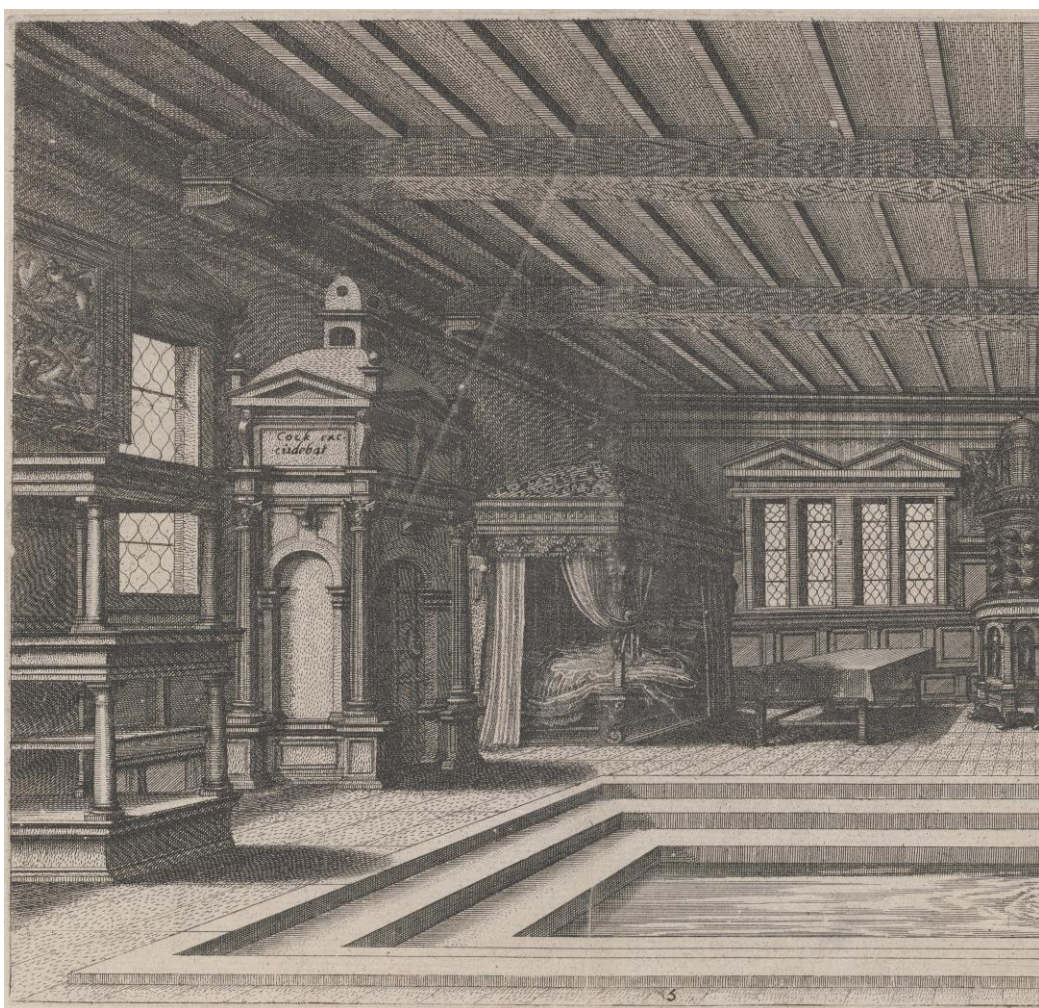


Ilustracja 12: Wilhelm August Stryowski (1837 - 1917) - Wieczór na Brzegu Wisły (1881), olej na płótnie.

Fantazje P. Sieferta z pewnością były utworami dydaktycznymi. Mogły pełnić w procesie dydaktycznym podobną funkcję co inwencje trzygłosowe J. S. Bacha. Również współcześnie mogłyby być stosowane w podobnej roli, niemniej jednak poziom ich trudności jest niejednokrotnie

Ilustracja 13: Hans Fredemann de Vries (1527 - 1604) - Estera u Zachasferusa, ołówek i piórko na papierze.





Ilustracja 14: Hans Vredeman de Vries (1526 - 1607), Wnętrze ze stołem, portalem wejściowym i łóżem z baldachimem (1560), grafika autorstwa Lukasa i Johannes van Doetechum na podstawie oryginalnego obrazu.

wyższy niż ten prezentowany przez bachowskie inwencje.

Priorytet konstrukcyjny i fantazjowanie oparte głównie na tworzeniu, przeplataniu, łączeniu, przekształcaniu struktur oraz zdobnictwo podkreślające momenty ważne konstrukcyjnie kojarzą się wyraźnie ze sztuką Hansa Vredemanna de Vriesa (1527 – 1607). Jego dzieła, a szczególnie wzornik, wywarły niezatarty wpływ na kształt manierystycznego Gdańska i wyobraźnię jego mieszkańców. Fantazje architektoniczne H. V. de Vriesa, pod względem ukierunkowania fantazji w konstrukcję i zdobnictwo je podkreślające, tworzenia pięknych przestrzeni dla życia i „dziania się”, zamiast wnikania głęboko w psychologię postaci i przedstawiania działania, oparte są na tym samym

podejściu do sztuki, co dzieła P. Sieferta. Przyjemność konstruowania przestrzeni i „wyposażania jej” jest wyraźnie wyczuwalna w całej twórczości klawiszowej P. Sieferta.

Również jego wariacje nie przekształcają tematu, a raczej stawiają go w nowych, kontrapunktycznych sytuacjach. Są w nich obecne pewne aspekty wirtuozowskie, typowe dla wirginalistów angielskich: równoległe seksty w szybkich wartościach oraz płomienne dyminucje, tiraty i *gropi*. Stosowane rozdrobnienia i ozdobniki nie przyćmiewają struktury polifonicznej dzieła.

Intabulacja motetu *Benedicam Dominum* O. di Lasso, jawi się jako *opus magnum* muzyki klawiszowej Gdańska I połowy XVII wieku. Zawiera jakby katalog różnych form używanych w tej muzyce, dla których stelaż stanowi architektura kontrapunktu O. di Lasso. Można tu znaleźć nie tylko zabiegi typowe dla organistów, ale również dla francuskiej muzyki lutniowej. Są to np. podwójne *port de voix*, czy akordy w stylu *brisé*. Wszystkie te elementy można odczytać z dokładnej notacji zastosowanej w *Secunda Pars* intabulacji. Jest w utworze wiele wątków, które sugerują zmianę rejestrów, jednak nie jest to konieczne, aby wydobyć pełne bogactwo tego kalejdoskopu form. Utwór stanowi świadectwo ogromnej wyobraźni, i kosmopolitycznej orientacji środowiska muzyków gdańskich. Muzyka P. Sieferta stawia wiele wyzwań wykonawcy. Aspekt konstrukcyjny zdecydowanie dominuje nad wygodą, jednak nie rezygnuje z niej w zupełności, jak to było w przypadku intabulacji z Tabulatury Oliwskiej. Ustala jedynie właściwe proporcje między wymaganiami koncepcyjnymi, a aspektem wykonawczym.



Ilustracja 15: Andreas Stech (1635 - 1697) - Autoportret (ok. 1675), olej na płótnie.

Arcydziełem stylu *brisé* są tańce Balthasara Erbena⁵³⁸, które nawiązują do muzyki lutniowej Ieremiasa Erbena. Styl I. Erbena jest zauważalnie różny zarówno od stylu klawesynistów francuskich jak i J. J. Frobergera. Wykazuje wyraźnie osobiste cechy. Czy styl B. Erbena wykształcił się już w Gdańsku pod okiem bliskiego krewnego, jeszcze zanim kompozytor rozpoczął

⁵³⁸ W początkowej fazie pracy autor zakładał zrekonstruowanie hipotetycznej *Allemande* na podstawie *Courante*. B. Erben. w celu uzyskania pełnego cyklu suitowego w typie partity z *Secondo Libro* J. J. Frobergera. Plan był poparty faktem bliskich związków materiałowych w partitach J. J. Frobergera oraz jego uczniów i naśladowców. Problem stanowił fakt, że przy przekształcaniu *allemandy* w *triplę* w postaci *courante* często pomijana zostawała istotna część materiału muzycznego, co znaczy, że przy rekonstrukcji trzeba byłoby go skomponować na nowo. To w znacznym stopniu obniża wiarygodność rekonstrukcji. Autor postanowił więc rozwinąć suitę d-moll I. Erbena o *Arię*, *double* i oparty na materiale *Allmandy Gigue*. W ten sposób nie tylko uzyskano wiarygodną i zgodną z praktyką wykonawczą epoki rekonstrukcję pełnego cyklu suitowego, ale pozwoliło to uzyskać jeszcze pełniejszy cykl suitowy, bliższy stylowi francuskiemu.



Ilustracja 16: Daniel Schultz (1615 - 1683) - Portret Konstancji von Holten-Schumann (ok. 1674), olej na płótnie.

podróż po Europie u boku J. J. Frobergera? A może w ogóle utwory z *Ms. Hintze* są adaptacjami utworów lutniowych kapelmistrza? Tak czy inaczej miniatury B. Erbena są najbardziej idiomatycznymi dla klawesynu utworami pochodzącymi ze środowiska gdańskiego od czasów Tabulatury Gdańskiej. Przywodzą na myśl pogłębione, introspektywne, wciągające i eleganckie portrety Daniela Schultza (1615 – 1683) i Andreasa Stecha (1635 – 1697).

Szczególnie dotkliwy jest brak utworów w *stylus phantasticus* w gdańskich źródłach z II połowy XVII wieku. W odpowiedzi na ten niedostatek autor nagrania dopuścił jako repertuar uzupełniający anachronicznie stylistycznie preludia z manuskryptu AP-GD 959/274. Preludia i źródło oraz zasadność skorzystania z nich autor omówił dokładnie w podrozdziale II. 4. 5.

IV. 2. Problemy wykonawcze i interpretacyjne w wybranych utworach z repertuaru uzupełniającego.

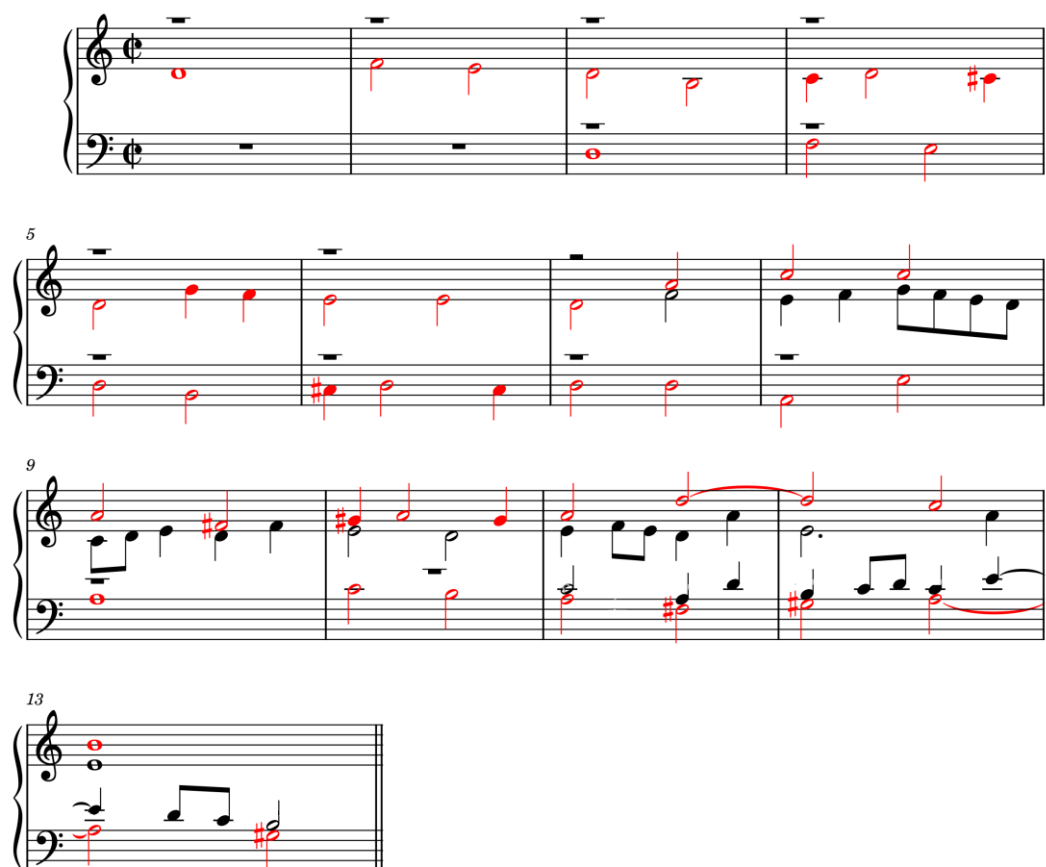
Na ścieżkach o numerach 8., 12.-22., 25. i 27. utrwalone zostały dzieła wybrane z omówionego repertuaru uzupełniającego. Są one odpowiedzią na braki repertuarowe w różnych okresach historii muzyki klawesynowej Gdańska.

Pierwszym z tego typu utworów jest bicinium o nieokreślonej obsadzie autorstwa gdańskiego kapelmistrza Kaspara Förstera starszego. Ten imitacyjny, wielotematyczny utwór wielogłosowy z triplą w finale doskonale nadaje się do nauki wykonywania polifonii we wczesnym okresie edukacji. Prawdopodobnie taką funkcję pełniły w owym czasie bicinia. Utwór został wydany w postaci dwóch ksiąg głosowych. Partesy te wymagają zespolenia, aby były możliwe do wykonania na klawesynie. Problemy sprawiają liczne błędy wydawnicze w starodrukach. Kompas dla rekonstruktora stanowią charakterystyczne kadencje występujące jednocześnie w obu głosach. Dwa niezależne i lokalnie krzyżujące się głosy świetnie nadają się do wykonywania na dwóch klawiaturach klawesynu *séparée*. Bicinia K. Förstera seniora został szerzej omówiony w podrozdziale II. 4. 3. Utwory te stwarzają okazję do wykorzystania barwnych rejestrów klawesynu, aby uczynić je bardziej czytelnymi i charakterystycznymi niezależne głosy kompozycji. Autor wybrał rejestrację 4' na jednej klawiaturze oraz lutnię graną o oktawę wyżej na drugiej. Podobna rejestracja była możliwa na dwumanualowych instrumentach flamandzkich, których funkcjonowanie w Gdańsku autor opisał w Rozdziale I.

Aria voce sola per un Cornetto Martina Gremboszewskiego wymaga szerszego omówienia. Utwór należy do kategorii repertuaru na instrument solowy i *basso continuo*. W literaturze podkreśla się precyzję instrumentacji tego kompozytora. Wspomina się też o jego postępowości i wirtuozerii w grze na harfie, na której często wykonywano repertuar zaczerpnięty z kompozycji kameralnych. Cynk, który jest instrumentem solowym w *Arii*, był naśladowany przez jeden z wielu solowych głosów organowych. Zabieg ten był szeroko wykorzystywany przez północnoniemieckich organistów. Koncepcja wykonania tego utworu na klawesynie inspirowana była z jednej strony włoskim stylem toccatowym twórców neapolitańskich, blisko związanych z harfą,

z drugiej północnoniemieckimi fantazjami chorałowymi twórców takich jak Ewald Hinz, Andreas Neunhaber, Franz Tunder (1614 – 1667) oraz Delphin Strungk (1600/01 – 1694). Szczególnie *Toccata ad manuale duplex* D. Strungka, w której zastosowane są środki typowe dla fantazji chorałowej, takie jak efekty echa, użycie głosów solowych i koncertowanie sekcji organowych zainspirowała wykonanie. Pomocne było też badanie *tiento medio registro* w twórczości organistów hiszpańskich. Źródła te podpowiedziały odpowiednie rozwiązania problemu wykonania partii *basso continuo* zrealizowanej w sposób typowy dla instrumentów wykonujących jednocześnie partię solową i towarzyszący jej akompaniament. Co ciekawe rozwiązań tego typu można znaleźć znacznie więcej, dzięki czemu każdy wykonawca może stworzyć własną koncepcję wykonania tego utworu. Poniżej przytoczone zostaną niektóre z zastosowanych przez autora rozwiązań problemu realizacji *Arii* M. Gremboszewskiego na klawesynie.

Początkowa rejestracja wyodrębnia głos solowy wykonywany na głównym manuale, z użyciem rejestrów 8' + 4' oraz akompaniament na *petit clavier* 8' *séparée*. Mimo że w oryginale utwór rozpoczyna cynk solo prezentując temat na sposób typowy dla canzony, do momentu wprowadzenia figuracji typowych dla cynku w takcie 14, w wersji zarejestrowanej autor zdecydował się na rozpoczęcie utworu samym akompaniamentem. Na podstawie realizowanego przez cynk i *basso continuo* swobodnego kanonu w oktawie udało się stworzyć początek naśladujący ekspozycję fugi oktafowej, na sposób bliski wymienionym powyżej utworom organowym.



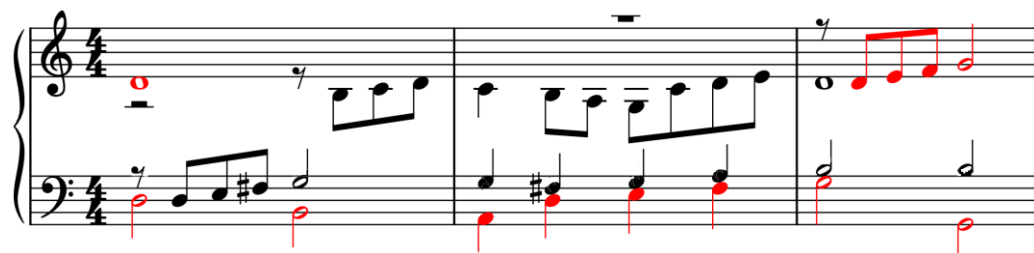
Ilustracja 17: nuty czerwone - Martin Gremboszewski, nuty czarne Maksym Zajączkiewicz.

Budowa *Arii* pośrednio przypomina budowę odcinkową kompozycji Girolama Frescobaldiego (1583 – 1643)⁵³⁹, bezpośrednio obecną w jego *canzonach* na instrument solowy i *basso continuo*. W takcie 13 kolejny odcinek, nacechowany retorycznie *tirata*mi i *esclamazioni*, inicjuje wejście głosu solowego z użyciem *Reperkussionsmotiv*. Akompaniament ogranicza się do prostego *basso continuo*, aby w następnym odcinku, od taktu 21, wejść w ekspresyjny dialog z głosem solowym. Od taktu 30 częstotliwość dialogowania spowalnia, a szybki ruch głosu solowego przeplatany jest długimi nutami, na tle których akompaniament ożywia swobodna imitacja podkreślająca dążenia harmoniczne. W takcie 36 sytuacja wraca do punktu wyjścia i ekspresyjnym dyminucjom głosu

⁵³⁹ O budowie formalnej w *Toccatach* G. Frescobaldiego patrz: Anthony Newcomb, *Frescobaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, "Proceedings of the Royal Musical Association" 1984, nr 111.

solowego ponownie towarzyszą proste pionowy akordowe, aż do silnej kadencji w takcie 41.

Kolejny odcinek po kadencji sygnalizuje dwutaktowe solo głosu basowego, wprowadzające głos solowy w takcie 44. Odcinek wprowadzający głos solowy można zrealizować podejmując motyw czołowy solo w sposób przedstawiony poniżej.



Ilustracja 18: nuty czerwone - Martin Gremboszewski, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz: takty 42-44.

Po motywie czołowym następuje w głosie solowym długa nuta i całotaktowe *groppo* ozdabiające kadencję. Ta fraza pojawia się dwukrotnie, utwierdzając najpierw tonację G-dur, a następnie C-dur, by od razu przejść do e-moll i w ten sposób kontynuować zachęcający do dialogu układ gest-pasywność. Tego typu zabieg prowadzi do zawieszanej kadencji w tonacji G-dur, po której powraca *Reperkussionsmotiv* w głosie solowym, doprowadzając do silnej kadencji w D-dur.

W takcie 63 kolejny odcinek utworu otwiera *ricercarowy* temat inicjowany przez bas i imitowany swobodnie przez głos solowy. Jest to okazja do rozwinięcia fragmentu w swobodny rodzaj *fuga realis* w akompaniamencie. Głos solowy powraca dopiero w takcie 69. Afektem wzburzenia naśladuje motyw z taktów 29-35, jednak rozwinięty o zwroty kadencyjne, które odbierają możliwość odpowiedzi głosowi akompaniującemu. Po zawieszanej kadencji w tonacji H-dur głos *basso continuo* wprowadza solo w postaci imitowanych w różnych rejestrach dyminucji. W taktach 81-83 następuje uspokojenie na długich nutach *clausula cantisans*, na tle których ruch basu zostaje imitowany w równoległych tercjach doprowadzając do ozdobnej kadencji w taktach 85-87 w tonacji D-dur.

Następujący po pauzie generalnej odcinek jest chyba jednym z najciekawszych w całym utworze. Ponownie to głos solowy inicjuje imitowany przez *basso continuo* swobodny kanon tym razem w kwincie. Cały fragment aż do silnej kadencji w takcie 102 realizowany jest w partii akompaniamentu. Inspirację stanowił przeimitowany odcinek (takty 34-39; 62-64) *Capriccio sopra Re-fa-mi-sol* Giovanniego de Macque (1548/50 – 1614). Przeimitowany fragment został zrealizowany w poniższy sposób.

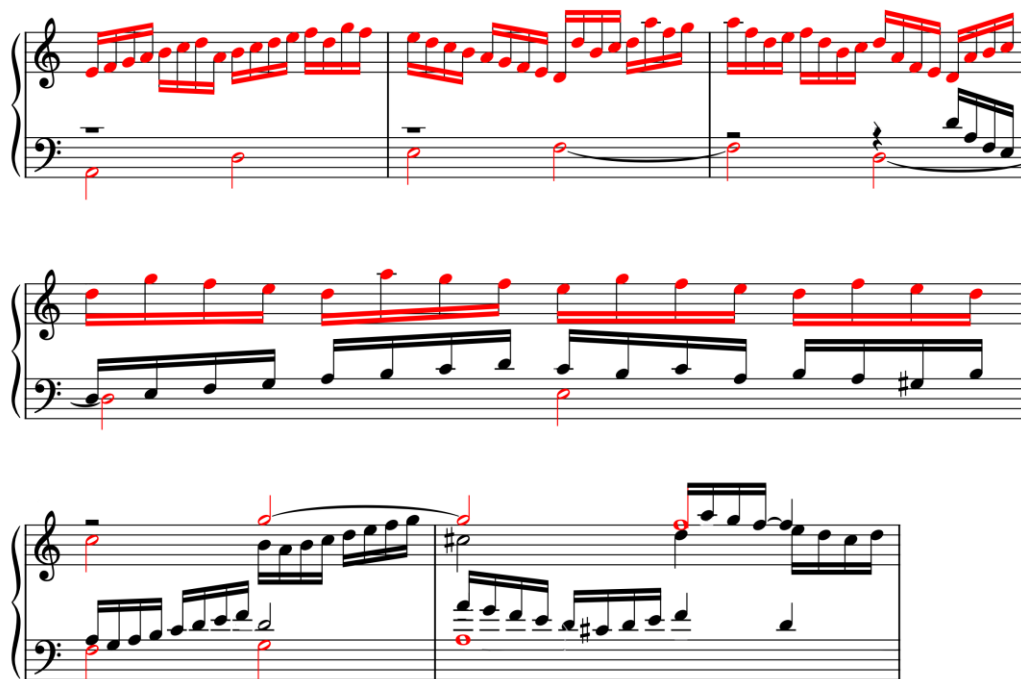


Ilustracja 19: nuty czerwone - Martin Gremboszewski, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz: takty 88-93.

Kontrapunktyczną ekwilibrystkę poprzedniego fragmentu przerywa kolejna pauza generalna oraz zmiana metrum na trójdzielne w takcie 103. Kontrast wzmacnia brak związku harmonicznego między kończącym poprzedni odcinek akordem A-dur, a następującym po pauzie C-dur, będącym i tak jedynie przedtakterem do G-dur na mocnej części taktu 104. W tym miejscu połączone zostają manualy klawesynu, aby wzmocnić efekt kontrastu i podkreślić afekt. Zachęca do tego w znacznym stopniu izorytmia obu partii. W takcie 113 w głosie akompaniamentu pojawia się punktowany motyw, wymieniany następnie co takt z głosem solowym w metrum *alla breve*. Po popisowej kadencji solo w taktach 121-123 w metrum triowym następuje również trzytaktowa kadencja na długich nutach w *alla breve* z *clausula cantisans* w głosie solowym, utwierdzająca tonację d-moll. Aby utrzymać zainicjowany przez solistę ruch w głosach środkowych umieszczone zostały tiraty, na sposób typowy dla toccat Claudia Merula (1533 - 1604) i G. Frescobaldiego.

Odcinek taktów 128-140 rozpoczyna bicinium głosu solowego i basowego. W takcie 135 przechodzi ono w tricinium poprzez wprowadzenie głosu środkowego, w postaci prowadzącego kanonu, którego głos solowy pochodzący od kompozytora jest głosem imitującym wzór w oktawie i opóźnieniu ćwierćnuty. W połowie taktu 138 ruch w głosie solowym uspokaja się, co stwarza okazję do wprowadzenia imitującego głosu altowego i uzyskania faktury *a 4* w zawieszonej kadencji plagalnej w takcie 140. Tego typu zabiegi polegające na zwiększaniu liczby głosów w swoich fantazjach stosowali Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621), John Bull (1662/3 – 1628) i Thomas Mancinius (1550 – 1615).

Kolejny odcinek to fragment izorytmiczny, którego wyraźnie agresywny charakter sprawdza się najlepiej na *grand clavier* 8' + 8' + 4'. Są to ekspresyjne, prowokujące wykrzyknienia, po których następuje szybki ruch głosu solowego uspokojony dopiero w takcie 149. Aby utrzymać ruch przed finałową kadencją można ponownie posłużyć się techniką C. Merula i F. Frescobaldiego podtrzymując ruch w głosach środkowych w następujący sposób.



Ilustracja 20: nuty czerwone - Martin Gremboszewski, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz: takty 145-150.

W finale kompozycji cynk wykonuje w długich wartościach zachęcającą do dyminucji *clausula cantisans*. W połowie tej kadencji dodano krótką tiratę, po której kadencję kontynuuje tylko *petit clavier*. Podobny efekt zastosował D. Strungk we wspomnianej na początku toccacie w typie fantazji chorałowej.

Aria voce sola może dostarczyć klawesyniście wiele inspiracji w wykreowaniu osobistego kształtu jej realizacji na klawesynie. Możliwości jest bardzo dużo, a utwór doskonale odpowiada na brak kompozycji w stylu toccatowym autorstwa mistrzów gdańskich. Pozwala on stworzyć wirtuozowskie, popisowe w charakterze dzieło, które może znacznie ubogacić recital klawesynowy z muzyką gdańską sprzed roku 1700.

Suity dzieł Ieremiasa Erbena zostały utrwalone na płycie (dzieło artystyczne) pierwszy raz w historii. Niezwykła głębia i siła tych dzieł w znaczący sposób wzbogaca repertuar klawesynowy, podobnie jak robiła to muzyka lutniowa. Pierwszą trudnością w dostępie do tego repertuaru jest konieczność odczytywania francuskiej tabulatury lutniowej, do tego rękopiśmiennej. Drugą, konieczność korekty powszechnych w prywatnych źródłach rękopiśmiennych błędów skryptora. Pracę powinno rozpocząć zrozumienie natury

tabulatury lutniowej i samego instrumentu. To zrozumienie pogłębione o doświadczenie wykonawstwa muzyki francuskiej i studia porównawcze lutniowych i klawesynowych wersji istniejących utworów (możliwe dzięki pracy Davida Johna Ledbettera⁵⁴⁰) daje klawesyniście dostęp do ogromnej liczby źródeł muzycznych, również gdańskich.

Wkład autora ogranicza się do wypełnienia pustych, niejasnych współbrzmień oraz rozwinięciu linii basowej, której ciągłość na lutni jest niemożliwa, na klawesynie zaś niezbędna.



Ilustracja 21: *Sarabanda J. E.* (Von Gehema: str. 77, takty 15-16). Nuty czerwone - Jeremias Erben, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz.

Wszystkie te zabiegi można zaliczyć do historycznej manieri gry *avec discretion*. Pewnej ingerencji wymagał takt 18 *Sarabanda I. E.* z [*Pieces in d*]. Zawiera on plagalną kadencję w dwugłosie. Brak wyraźnego ośrodka tonalnego na przestrzeni kilku taktów spowodował konieczność poparcia kadencji prymą subdominanty poprzez dodanie jednego dźwięku. Ten sam brak ośrodka tonalnego wymusił na mocnej części taktu 17, który autor nagrania zinterpretował jako D-dur. Jest on bardziej logiczny niż d-moll ze względu na wzmożoną częstotliwość modulacji w tym fragmencie utworu.



Ilustracja 22: *Sarabanda I. E.* (Von Gehema: str. 146, takty 16-18). Nuty czerwone - Jeremias Erben, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz.

⁵⁴⁰ David John Ledbetter, op. cit.

Uzupełnienie jednego dźwięku było konieczne w ostatniej kadencji *Praludium* z tejże suity. Inny zabieg zastosowany został w piątej wariacji *Sarabanda I. E. [Passacaglia]* z *[Pieces in g]*. Wariacje tej sarabandy, będącej właściwie passacalią występują wyraźnie w parach w postaci wariacji *grave* i jej wersji w stylu lutniowego *double*. Wyjątek stanowi wariacja piąta, po której bezpośrednio następuje zamykająca utwór kolejna, oparta na basie przekształconym w postaci inwersji, która również posiada własną wariację w stylu lutniowym. Ta wymagała rekonstrukcji dwóch ostatnich taktów.



Ilustracja 23: *Sarabanda I. E. (Von Gehema: str. 49, takty 21-28)*. Nuty czerwone - Ieremias Erben, nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz.

W wypadku wariacji piątej autor postanowił przełamać ten schemat i wykonał ją po raz drugi ożywiając wariację o ruch ósemkowy w głosie środkowym, na sposób typowy dla dzieł francuskich w tym gatunku.

Wkład autora jest też obecny w dwóch improwizowanych *doubles*. Pierwsze z nich oparte jest na *Allmanda I. E.* zrealizowanej w charakterze *gigue*. Praktyka tego typu była powszechna wśród lutnistów francuskich. Wszystkie allemandy z Tabulatury Virginii Renaty von Gehema Ms. 40264 oparte są na rytmie punktowanym, dodającym im nie tylko powagi, ale również ułatwiającym poddanie ich przekształceniu w skoczny *gigue* ⁵⁴¹. Dodatkowo znajomość takiej praktyki w Gdańsku potwierdza istnienie jej

⁵⁴¹ Być może ta sama praktyka leży u źródeł układu *allemande-courante-sarabande* we wczesnym schemacie partity J. J. Frobergera. Być może *gigues* artysta zaczął notować dopiero, kiedy nadał im polifonizującą formę i treść programową, por.: *Gigue nommée Mazarinique*.

sztandarowego przykładu w *Ms 40264*, obok *suit I. Erben*. Mowa tu o *La Poste Ennemonda Gaultiera*, znana zarówno jako *allemande* jak też jako *gigue*. Taki właśnie *Gigue Gottier* możemy znaleźć na stronie 179 manuskryptu.



Ilustracja 24: Allmanda J. E. (Von Gehema: str. 143, takty 19-20).
Nuty czerwone - Ieremias Erben.

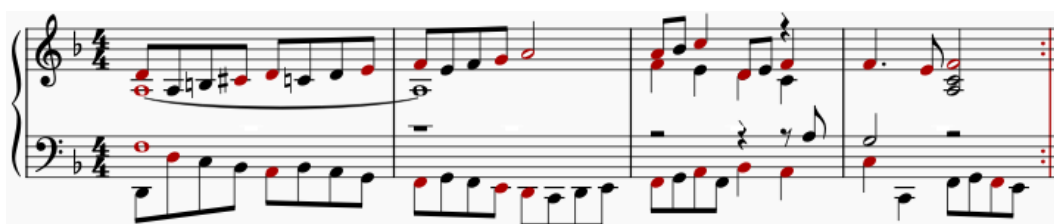


Ilustracja 25: Allemande giguée. Nuty czerwone - Ieremias Erben (Von Gehema: str. 143), nuty czarne - Maksym Zajączkiewicz.

Drugie *double* autor dodał do *Arii Jer. Erben*. Jest ono oparte na standardowym rozwinięciu wariacyjnym wzoru.



Figura 26: Aria Jer. Erben (Von Gehema: str. 140). Nuty czerwone - Ieremias Erben.



Ilustracja 27: Double. Nuty czerwone - Jeremias Erben (Von Gehema: str. 140), nuty czarne - Maksym Zajaczkiewicz.

W tym miejscu warto wspomnieć o charakterystycznym dla twórczości zarówno I. jak i B. Erbena zwrocie kadencyjnym. W kadencji tej dominanta z opóźnieniem 4-3 poprzedzona jest przez silnie dysonującą subdominantę w brzmiającym, lub wynikającym z kontekstu harmonicznego trybie mollowym. Dysonansowość akordu wzmocniona jest niejednokrotnie składnikiem septymy małej w górnym głosie skrajnym, a czasem także noną w głosie środkowym. Tego typu kadencja w niemieckiej muzyce omawianego okresu była nośnikiem szczególnie pogłębionych stanów emocjonalnych. Wiązać ją można z motywem *vanitas* oraz melancholią. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jej użycia w tym kontekście jest aria *Ach, dass ich Wassers gnug hätte* Johanna Christopha Bacha (1642 – 1703). W utworze tym akord $Sm^{7>}$ odmalowuje przestrzeń smutku, beznadziei i żalu z niemal mistycznym wyrazem. W muzyce klawesynowej akord ten można znaleźć w twórczości J. J. Frobergerea oraz u jego naśladowców m.in. u Johanna Pachelbela (1653 – 1706). W kontekście tonacji durowej szczególnie eksponowany jest w *Chaconne* G-dur i *Suite* Es-dur Georga Böhm (1661 – 1733). Częste użycie kadencji tego typu nie tylko w kadencjach głównych, lecz także w kadencjach wewnętrznych wydaje się być cechą stylu muzycznego zarówno I. jak i B. Erbena.



Ilustracja 28: Sarabanda I. E. (Von Gehema: str. 146, takty 23-24). Nuty czerwone - Ieremias Erben.



Ilustracja 29: Sarabanda I. E. (Von Gehema: str. 49, takty 3-4). Nuty czerwone - Ieremias Erben.



Ilustracja 30: Courante. B. Erben (takty 14-17). Nuty czerwone - Balthasar Erben.



Ilustracja 31: Courante. B. Erben (takty 18-20). Nuty czerwone - Balthasar Erben.



Ilustracja 32: *Sarabande D'Erben*. (takty 14-17). Nuty czerwone - Balthasar Erben.

Warto pamiętać o tym uzupełniając plan harmoniczny utworów lutniowych I. Erben o dodatkowe składniki w kadencjach.

Znamiennym jest też częste użycie tego typu zwrotu kadencyjnego na przestrzeni całej tabulatury *Ms. 40264*. Czy jest to tylko świadectwo preferencji skryptora tegoż źródła? Czy możliwym jest potraktowanie tego faktu jako przesłanki do przyszłej atrybucji anonimowych utworów z Tabulatury Virginii Renaty von Gehema? Poniżej kilka ciekawych przykładów użycia kadencji w anonimowych *polonica* z tego źródła.



Ilustracja 33: *Taniec Polsky* (Von Gehema: str. 124, takty 14-15). Nuty czerwone – Anonim.



Ilustracja 34: *Taniec Polsky AC* (Von Gehema: str. 154, takty 8-9).
Nuty czerwone - Anonim.

Faktura *Gzygów* Heinricha Döbela jest przykładem wirtuozowskiej polifonicznej techniki skrzypcowej. Od klawesynisty wymaga to co najwyżej lokalnego uzupełnienia harmonii o jeden lub dwa składniki, co nie sprawia żadnych problemów dzięki dość dokładnemu ocyfrowaniu i właściwie pełnej reprezentacji kształtu harmonicznego dzieła w partii skrzypiec. Lokalnie problem może stwarzać szeroki ambitus akordów, wymagający puszczenia zaatakowanego składnika w *arpeggio*. Te niezwykle utwory są świadectwem żywego zainteresowania muzyką ludową, również wśród kompozytorów gdańskich. Muzyka H. Döbela może być doskonałym wzorem dla klawesynowych adaptacji w dużym stopniu wypełniając, wyliczone wcześniej, luki repertuarowe.



Ilustracja 35: Domenico Quaglio młodszy (1787 - 1837) - Dwór Artusa w Gdańsku (1833), olej na płótnie.

Na koniec warto wspomnieć o przestrzeniach, w których rozbrzmiewała muzyka klawesynowa w Gdańsku. Mogły to oczywiście być, i zapewne były, przestrzenie publiczne, szczególnie świeckie takie jak dwory bractw, szczególnie Dwór Artusa, czy przestrzenie ratuszy. Bardziej interesujące jednak, podobnie jak prywatne manuskrypty, są przestrzenie prywatne gdańszczyzan. Nie dotrwały one do naszych czasów, jednak zostały szczęśliwie uwiecznione przez artystów. Miejscami uprawiania muzyki były zapewne komnaty, jednak najważniejsze były sienie, gdzie nie tylko rozkoszowano się muzyką, ale również nią dzielono. Wyobrażenia kilku takich prywatnych sieni gdańskich kamienic dotrwały do naszych czasów i zostaną zaprezentowane poniżej.



Ilustracja 36: Johann Carl Schultz (1801 - 1873) - Sień Ratusza Głównego Miasta (Danzig und seine Bauwerke, Berlin 1872), miedzioryt.



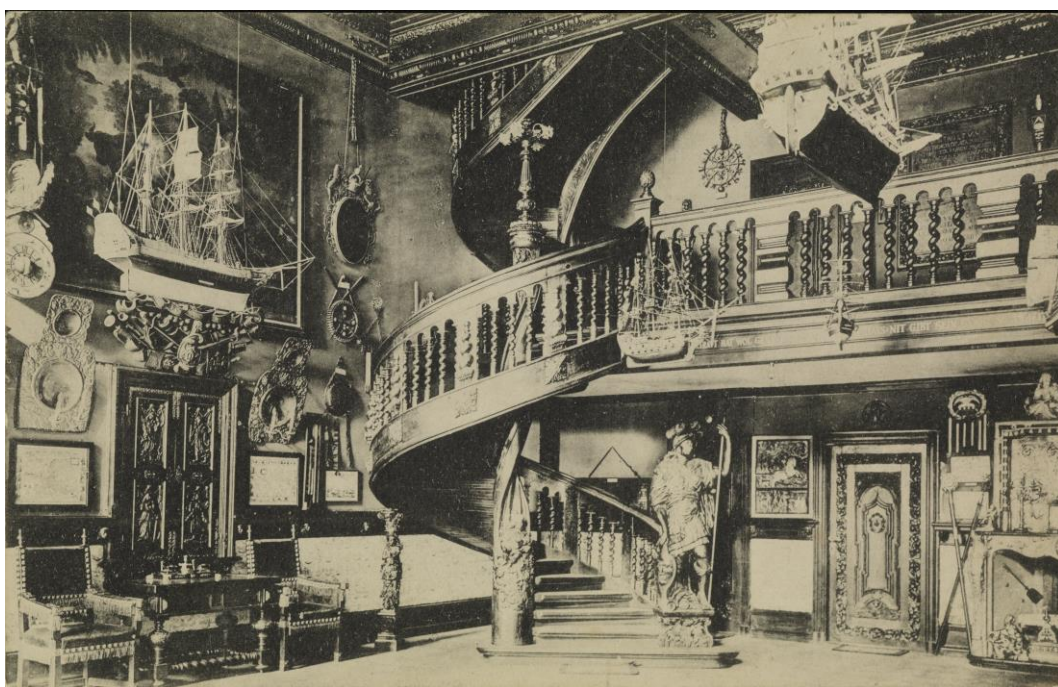
Ilustracja 37: Johann Carl Schultz (1801 - 1873) - Sień renesansowa kamienicy przy ulicy Chlebnickiej 11 (Danzig und seine Bauwerke, Berlin 1872), miedzioryt.



Ilustracja 38: Johann Carl Schultz (1801 - 1873) - Wysoka sień kamienicy przy ulicy Mariackiej 18 (Danzig und seine Bauwerke, Berlin 1872), miedzioryt.



Ilustracja 39: Johann Carl Schultz (1801 - 1873) - Sień barokowa (Danzig und seine Bauwerke, Berlin 1872), miedzioryt.



Ilustracja 40: Anonim (XX wiek) - Sień Nowego Domu Ławy, kartka pocztowa, Darmstadt 1912.

Wyobrażenia gdańskich sieni stanowią nieśmiertelne źródło inspiracji dla klawesynistów. Bez wyjątku przedstawiają przestrzeń bezpieczną, piękną, wyszukaną, inspirującą, zdolną zaciekać, zachęcającą by ogrzać się i oddać marzeniom. Niemniej jednak nie można zapomnieć o miłości, którą gdańszczanie darzyli naturę, w okolicach miasta niewymownie piękną. Również ona bywała miejscem koncertów, co opisywał cytowany już Charles Ogier⁵⁴². W ciepłych miesiącach muzykowano w podmiejskich dworach, ogrodach i innych okolicznościach przyrody, by na zimę znów wracać do ciepłej i bezpiecznej sieni. Muzyka była jedną z najważniejszych czynności wrażliwego i uczonego gdańszczanina. Była więc obecna wszędzie tam, gdzie ten zdołał ją zanieść. Biorąc pod uwagę, iż pozytywy, używane dziś powszechnie do akompaniowania w muzyce wokalne, w Gdańsku były używane do przygrywania podczas procesji, łatwo wyobrazić sobie, że letnią podróż do Gdańska odbywano nie tylko w towarzystwie lutni, ale też jakiegoś chordofonu klawiszowego, być może klawesynu?

⁵⁴² Charles Ogier, op. cit., s. 242-246.



Ilustracja 41: Adolf Eugen Troschel (1802 - 1884) - Góra Jana w Parku Jaśkowej Doliny (XIX wiek), rysunek.

Zakończenie

Muzyka klawesynowa w Gdańsku przed 1700 rokiem reprezentowała szeroki wachlarz gatunków i stylów typowych dla następujących po sobie epok. Pole dla rozwoju twórczości klawesynowej tworzyła rozwinięta działalność budowniczych klawesynów w tym regionie oraz import, ułatwiony portowym położeniem ośrodka gdańskiego. Sztuka klawesynowa Gdańska nie jest tak łatwo uchwytna jak w przypadku ośrodków dworskich. Łatwiej więc dotrzeć do wzmianek dotyczących tego instrumentu w Malborku oraz Królewcu, najważniejszych ośrodkach władzy w regionie w różnych okresach historii. W wolnej republice handlowej najbardziej istotnym urzędem dla muzyka grającego na instrumentach klawiszowych był urząd organisty jednego z głównych kościołów. Muzyka klawesynowa była zaś domeną sfery prywatnej, co w znaczący sposób utrudnia badanie tej dziedziny. Nie jest to problem wyjątkowy w miastach handlowych, szczególnie hanzeatyckich. Liczne przekazy, przesłanki i analogie do innych ośrodków rozwoju muzyki klawesynowej pozwalają przynajmniej fragmentarycznie odtworzyć sytuację tej dziedziny sztuki w Gdańsku.

W rodzimej twórczości gdańszczan mają odbicie wszystkie jaskrawe zjawiska i przemiany zachodzące w muzyce europejskiej na przestrzeni dziejów. Gdańscy muzycy mieli kontakty, niejednokrotnie bardzo bliskie, z czołowymi klawesynistami działającymi w najważniejszych dla rozwoju muzyki klawesynowej centrach ówczesnego świata. Gdańszczanie znajdowali uznanie i protekcję wielkich mistrzów, co pozwalało im rozwijać się w awangardowych kierunkach twórczości. Bezpośrednie źródła muzyki klawesynowej z omawianego okresu stanowią dwie obszerne tabulatury, powstałe lub ukończone w Gdańsku oraz kilka mniejszych źródeł europejskich, w których umieszczone są kompozycje muzyków związanych z Gdańskiem. Zachowane źródła stanowią z pewnością tylko drobną część pełnego zasobu tego typu przekazów, które nie dotrwały do naszych czasów. Szczególnie dotkliwy jest brak muzyki z II połowy XVII wieku, kiedy działało w Gdańsku wielu wybitnych klawesynistów, kształconych przez najwybitniejszych mistrzów owych czasów. Braki te można uzupełnić

korzystając z innych źródeł muzycznych, które mogliby wykorzystać muzycy gdańscy, a które zachowały się do dziś. Tego typu otwarty stosunek do źródeł poparty jest potwierdzoną historycznie praktyką muzyczną, powszechną wśród klawesynistów na przestrzeni dziejów.

W gdańskiej muzyce klawesynowej omawianego okresu szczególnie istotna jest różnorodność stylistyczna. Różne rodzaje twórczości znajdowały odbiorców w wielokulturowym mieście, miesząc się w nim niczym w tyglu. Wpływy polskie, północno i południowoniemieckie oraz angielskie obecne są obok nowych prądów w muzyce instrumentalnej płynących z Włoch i Francji. Ciągła obecność bezpośrednich wpływów włoskich na przestrzeni XVI i XVII wieku jest szczególnie zaskakująca w kontekście innych ośrodków muzycznych Europy Północnej. Również obecność czystego stylu francuskiego wśród lokalnych twórców muzyki lutniowej i klawesynowej jest zjawiskiem nadzwyczajnym w tej części kontynentu.

Umiejętność gry na klawesynie w podstawowym zakresie była elementem wykształcenia osoby aspirującej do bycia członkiem wyższych warstw społecznych. Na tej podstawie możemy twierdzić, że była to umiejętność bardzo powszechna, co sprzyjało rozwojowi pasji muzycznej mieszkańców Gdańska i niejednokrotnie doprowadzało do odkrywania w sobie wybitnych talentów wirtuozowskich. Od II ćwierci XVII wieku powszechna wśród muzyków profesjonalnych Gdańska stała się umiejętność realizacji *basso continuo*, co wymuszało przynajmniej podstawową znajomość instrumentu wśród muzyków kształconych przez miejski cech. U boku wybitnych organistów kształcili się również młodzi muzycy, którzy więcej lekcji odbierali zapewne przy pozytywie lub klawesynie w domu mistrza.

Niniejsza praca dowodzi, że korzystając wyłącznie z wykwitów gdańskiego środowiska klawesynistów sprzed 1700 roku, możliwe jest skompletowanie recitalu klawesynowego, ukazującego szeroki przekrój stylów, technik i gatunków, używanych i tworzonych przez klawesynistów od średniowiecza. Katalog zachowanych utworów klawesynowych oraz zaproponowane, wraz z technikami ich realizacji, źródła uzupełniające mogą pomóc w opracowaniu niejednego programu recitalu klawesynowego.

Zebranie rozproszonych informacji na temat gdańskich muzyków, muzykaliów i muzyki klawesynowej oraz klawesynowego budownictwa Gdańska pomaga zgłębić przeszłość tej dziedziny w mieście. Zasygnalizowane kierunki do dalszych poszukiwań mogą otworzyć drogę badaczom i klawesynistom zainteresowanym prowadzeniem własnych badań w tym temacie. Kierunków tych jest bardzo wiele. Z pewnością przyszłość przyniesie jeszcze niejedno odkrycie związane z tym tematem.

Bibliografia

Literatura przedmiotu:

Anonymous, *Ms. 959/274*, Archiwum Państwowe w Gdańsku.

Anders Henric (ed.), *Sonate per il Cimbalo appropriate al Flauto & Violino Composta dal Sigr. Sibrando van Noordt. Opera Prima*, Amsterdam ca. 1700.

Beckmann Klaus (ed.), *Paul Siefert (1586 – 1666) – Samtliche Orgelwerke*, Schott, Mainz 2009.

Beckmann Klaus (ed.), *20 Choral Settings of the Nord German Organ School*, Shott Edition, Mainz 2013.

Bernhard Christoph, *Tractatus Compositionis Augmentatus*, (opracowanie i przekład) Magdalena Walter Mazur, PRACTICA MUSICA tom VI, (red.) Zygmunt Szwejkowski, Kraków 2004.

Brewer Charles D. (ed.), *Solo compositions for violin, viola da gamba with basso continuo from the Collection of Prince-Bishop Carl Liechtenstein-Castelcorn in Kromieryž*, Recent Rederches in the Music of the Baroque Era Volume 82, A-R Editions, Madison 1997.

Calvisius Sethus, *Biciniorum / Libri duo: / quorum prior septuaginta / numero continet ad Sententias / Evangeliorum anniversariorum / à / Setho Calvisio musico / decantata. / Posterior verò Nonaginta, tàm cum textu quàm sine te- / xtu, à praestantißimis Musicis concinnata. / Omnia ad usum Studiosorum sese in hac arte exercentium & oble- / ctantium accomodata & edita. Studio & opera ejusdem Autoris*, Lipsk 1607.

Drusina Benedictus de, *Tabulatura continens insignes et selectissimas quasdam fantasias: cantiones Germanicas, Italicas, ac Gallicas: Passemezzo, Choreas, et Mutetas [Tabulatur mit ausgewählten Phantasien: deutschen, italienischen und französischen Liedern]*, Jam primum in lucem aeditas, Frankfurt nad Odrą 1552.

Erben Balthasar, *150 Choräle*, Mus. Ms. 40186, Staatsbibliothek zu Berlin.

Erdman Jerzy (ed.), *Gdańska Tabulatura Organowa 1591*, Polski Instytut Muzyczny, Łódź 1993.

Erdman Jerzy (ed.), *Utwory Organowe z Tabulatury Peplińskiej*, Akademia Muzyczna im. F Chopina, Warszawa 1981.

Farina Carlo, *Singballett*, Ms. Mus. 1196, Staatsbibliothek zu Berlin.

Farina Carlo, *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascharata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone. à 2. 3. 4. Voce, con il Basso per sonare*, Drezno 1626.

Farina Carlo, *Il quarto libro delle Pavane gagliarde, balletti, volte, passamezzi, sonate, canzon: a. 2. 3. & 4. Voci, con il basso per sonare*, Drezno 1628.

Farina Carlo, *Fünffter Theil, Newer Pavane[n] Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3. vnd 4. Stimmen auff Violen anmutig zugebrauchen*, Drezno 1628.

Gehema Virginia Renata von (ed.), *Lute Tabulature, Ms. Mus. 40264*, Staatsbibliothek zu Berlin.

Gerdes Gisela (ed.), *46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seine deutschen Schülern*, Schott Vlg, Mainz 1957.

Gołos Jerzy, Sutkowski Adam (ed.), *Keyboard Music from Polish Manuscripts, tom III: Fantasias from Ms 300. R. Vv. 123, Archiwum Wojewódzkie, Gdańsk, „Corpus of Early Keyboard Music” 10*, Rzym 1967.

Gouin Pierre (ed.), *Paduana (Paduana a. Paul. Sibern.)*, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2017.

Gremboszewski Martin, *Ms. Sygn. 300, 36/58*, Archiwum Państwowe w Gdańsku.

Guilmant Alexandre (ed.), *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*, A. Durand & Fils, Paryż 1910 .

Janca Jan (ed.), *Utwory z Oliwskiej Tabulatury Organowej, część I*, Wydawnictwo ORGANON, Gdańsk 1992.

Janca Jan (ed.), *Utwory z Oliwskiej Tabulatury Organowej, część II*, Wydawnictwo ORGANON, Gdańsk 1997.

Kessler Franz (ed.), *Danziger Orgel Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Carus Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1988.

Ludwig Johann (ed.), *PartiturBuch Ludwig, Ms. 34. 7*, Die Musiksammlung der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Moser Hans Joachim (ed.), *Choralbearbeitung und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule*, Bärenreiter Vlg., Kassel 1954.

Perrine (ed.), *Pieces de Luth en Musique avec des Regels pour toucher parfaitement sur le Luth, et sur le Clavessin*, Paryż 1680.

- Późniak Piotr (ed.), *Diomedes Cato (XVI/XVII w.) Preludia, fantazje, tańce i madrygały I*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 24, PWM, Warszawa 1970.
- Późniak Piotr (ed.), *Diomedes Cato (XVI/XVII w.) Preludia, fantazje, tańce i madrygały II*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 64, PWM, Warszawa 1973.
- Rampe Siegbert (ed.), *M. Weckmann, Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwercke*, Bärenreiter, Kassel 1991.
- Seifert Max (ed.), *Paul Siefert, 13 Fantasien a 3*, Kister & Siegel, Lipsk 1930.
- Silbiger Alexander (ed.), *17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque – [Vol.] 24. Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Ms. XIV.714.*, (komentarz) Hill Robert, Garland, Londyn 1988.
- Stęszewska Zofia (ed.), *Tańce Polskie z tabulatur lutniowych II*, „Źródła Do Historii Muzyki Polskiej” Zeszyt IX, Warszawa 1966.
- Stęszewska Zofia (ed.), *Tańce Polskie z Tabulatury gdańskiej*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 30, PWM, Kraków 1965.
- Szelest Marcin (ed.), *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Część 2, Fontes Musicæ in Polonia C/XXV.2, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2021.
- Tomsńska Magdalena (ed.), *The Danzig Lutebook D-B Danzig 4022 Staatsbibliothek zu Berlin PK*, TREE EDITION, Sharnbrook 2013.
- Warlock Peter, *The Lute Music of John Dowland Literally transcribed from original tabulature, and edited for Piano or Harpsichord*, CURVEN EDITION, Filadelfia 1927.

Źródła historyczne:

Ogier Charles, *Dziennik podróży do Polski 1635-1636*, (przekład) Zenon Gołaszewski, Gdańsk 2010.

Praetorius Michael, *Syntagma musicum*, cz. II, *De Organographia*, Wolfenbutel 1619.

Virdung Sebastian, *Musica getutscht*, Bazylea 1511.

Monografie:

Bogusz Paweł, *Muzyka na instrumenty strunowo-klawiszowe w XVIII-wiecznych rękopisach muzycznych proveniencji gdańskiej*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2017.

Döring Gottfried, *Zur Geschichte der Musik in Preussen*, Elbląg 1852.

Grzybkowska Teresa, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996.

Gustafson Bruce, *French Harpsichord Musik of the 17th Century*, vol. I, Michigan 1977.

Hartmann Faber, *Handbuch Orgelmusik*, Kassel 2010.

Jana Jan, *Zarys historii muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224 – 1831*, Gdańsk 1991.

Januszajtis Andrzej, *Kościół Świętego Józefa w Gdańsku*, Gdańsk 2020.

Januszajtis Andrzej, *Złota kamieniczka i jej mieszkańcy*, Gdańsk 2012.

Kosack Hans Peter, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Kassel 1935.

Kottick Edward L., *A History of the Harpsichord*, Bloomington 2003.

Ledbetter David John, *Harpsichord and Lute Music in seventeenth-Century France: An Assessment of the Influence of Lute on Keyboard Repertoire*, praca doktorska, Queen's Collage, Oxford 1984

Lewon Marc, *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*, praca doktorska, St. Hugh's Collage in Oxford University, Oxford 2017.

Liss Dorota, *Repertuar Gdańskiej Tabulatury Organowej z 1591 roku zachowanej w Archiwum Państwowym w Gdańsku w rękopisie sygnowanym 300R/Vv123*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 1997.

Michalak Jerzy Marian, *Od Förstera do Frilinga. Przyczynki do dziejów życia muzycznego i teatralnego dawnego Gdańska*, Gdańsk 2009.

Morawski Jerzy, *Historia muzyki polskiej, Tom I, część 1. Średniowiecze do roku 1320*, Warszawa 2006.

Neschke Karla, *Das Leben und Schaffen von J.B.Ch. Freislich (1687– 1764) in seiner Amtszeit als Kapellmeister am Sonderhauser Hof (ca.1720-1730)*, Lipsk 1992.

Neschke Karla, *Johann Balthasar Christian Freislich: (1687-1764); Leben, Schaffen und Werküberlieferung; mit einem thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke, Tom I*, Lipsk 1996.

Podejko Paweł, *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, Gdańsk 2001.

Popinigis Danuta, *Carillony i muzyka carillonowa dawnego Gdańska*, Gdańsk 2014.

Popinigis Danuta, *Muzyka Andrzeja Hackenbergera*, Gdańsk 1997.

Rampe Siegbert, *Generalbasspraxis 1600-1800*, Laaber 2018.

Ratkowska Alina, *Koncerty klawesynowe Johanna Jeremiasa du Grainia (? - 1756)*, Warszawa 2013.

Ratkowska Alina, *Śladami Goldberga*, Warszawa 2019.

Rauschning Hermann, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Gdańsk 1931.

Remes Derek, *Tharoughbass, Chorale, and Fuge: Teaching the Craft of Composition in J. S. Bach's Circle*, praca doktorska, Hochschule für Musik, Fryburg Bryzgowijski 2020.

Renkowitz Werner, Janca Jan, *Geschichte der Orgelbau in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*, Wurzburg 1984.

Snyder Kerala J., *Dieterich Buxtehude. Życie – twórczość – praktyka wykonawcza*, (przekład) Marcin Szelest, Kraków 2009.

Sobieraj Małgorzata, *Balthasar Johann Erben (1626 – 1686) twórczość kompozytorska na tle muzyki II połowy siedemnastowiecznego Gdańska*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2014.

Szadejko Andrzej, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Muethela*, Gdańsk 2010.

Szarzewski Adam, *Szpital i kościół św. Jakuba w Gdańsku*, Toruń 2000.

Szelest Marcin, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses, Część I*, Fontes Musicae in Polonia C/XXV.1, Warszawa 2021.

Szlagowska Danuta, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk 2005.

Artykuły:

Bogdan Izabela, *Michael Weyda (1581- ca. 1651), the rebellious protestant – organist from Gdańsk and Königsberg in the context of the religious conflicts in the first half of the seventeenth century*, „Muzyka” 2007 (4), nr 52.

Catalunya David, Poletti Paul, *Late Medieval Strung Keyboard Instruments: New Reflections and Attempts at Reconstruction*, „Journal of the Alamire Foundation” 2012 (4), nr 1.

Cuthbert Michael Scott, *The Nuremberg and Melk Fragments and the International Ars Nova*, „Studi musicali” 2010 (1), nr 1.

Dahlström Fabian, *Die Bedeutung des Baltikums für das Musikleben in Åbo und Viborg (Finnland) im 17. Jahrhundert*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Erdman Jerzy, *Fantazje Organowe Paula Sieferta* [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988.

Erdman Jerzy, *Gdańska Tabulatura Organowa*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś II*, Gdańsk 1992.

Erdman Jerzy, *Wydanie utworów z Tabulatury Gdańskiej*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna*, (red.) Jolanta Guza-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998.

Gancarczyk Paweł, *Gdański przekaz wielogłosowej pieśni „IHESUS CHRISTUS NOSTRA SALUS” z XV wieku i jego środkowoeuropejskie koneksje*, „Muzyka” 2020, nr 2.

Gancarczyk Paweł, *Georf Knoff's Collection in Gdańsk. Remarks on collecting and disseminating printed music*, „De musica disserenda” XI 2015, nr 1-2.

Gancarczyk Paweł, *Polyphonic Music in Fragments: A New Perspective fot Polish Musicology?*, „Musicology Today” 2013, nr 10.

Gancarczyk Paweł, *Rękopis 1965 z Biblioteki Gdańskiej PAN jako źródło polifonii w Polsce II połowy XV wieku*, „Muzyka” 2001, nr 4

Gołos Jerzy, *Instrumental music in Poland under the vasa kongs*, [w:] *Polish – Swedish cultural relations during Vasa dynasty*, Warszawa 1996.

Gudel Joachim, *Nieznany rękopis utworów klawesynowych z Archiwum Państwowego w Gdańsku*, [w:] *Muzyka fortepianowa XI*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, prace specjalne 56, Gdańsk 1998.

Gudel Joachim, *Uposażenie członków kapeli kościoła mariackiego w Gdańsku w pierwszej połowie XVII wieku*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988.

Gugnowska Katarzyna, *Johann Valentin Meder – „musicus poeticus”. Analiza retorycznomuzyczna koncertu psalmowego „Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn”*, „Aspekty Muzyki” 2013, tom 3.

Gugnowska Katarzyna, *Johann Valentin Meder (1649 – 1719) – muzyk wędrujący*, „Ars inter Culturas” 2014, nr 3.

Hagdal Kia, *Polish musicians at the Royal Court of King Gustav Vasa of Sweden*, [w:] *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, Warszawa 1996.

Jeż Tomasz, *The Musical Culture of Jesuits on Baltic Sea Coast*, [w:] *Musica Baltica. Musicmaking in Baltic Cities*, Gdańsk 2015.

Janca Jan, *Oliwskie Tabulatury Organowe (ok. 1619 r.). Nowe Źródła do Historii Muzyki w Gdańsku i na Warmii*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś II*, Gdańsk 1992.

Januszjtis Andrzej, *Suplika Henryka Döbeliusa*, [w:] *Gdański Król Żurawi*, Gdańsk 2010.

Kadłubowska Jadwiga, *Repertuar rękopisu 4003 z Biblioteki PAN w Gdańsku i jego znaczenie historyczne*, „Muzyka” 1961 (22), nr 3.

Keiss-Dolańska Daria, *Gdańska w republice listów – nowożytna korespondencja w Gdańsku od XVI do XVIII wieku na podstawie międzynarodowej bazy internetowej EMLO*, [w:] *Dzieje książki i prasy. Przegląd badań za lata 2013-*

2015, (red.) Bernardeta Iwańska-Cieślik, Elżbieta Pokrzywińska, Bydgoszcz 2017.

Kessler Franz, *Die Danziger Tabulatur von 1591*, [w:] *Organy i Muzyka Organowa VII*, (red.) Janusz Krassowski, Gdańsk 1988.

Kmicic-Mieleszyński Wacław, *Charakterystyka twórczości Marcina Gremboszewskiego, kompozytora gdańskiego, na tle muzyki, w pierwszej połowie wieku XVII*, [w:] *Zeszyty Naukowe XI*, Gdańsk 1972.

Kociumbas Piotr, *Hymnologische Quellen als Wissensschaft zur Musizierkunst im Danzig des 17. Jahrhunderts* [w:] *Musica Baltica, Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015.

Kongsted Ole, *Polnisch-Dänische Musikbeziehungen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Kostrzewa-Majoch Agnieszka, *Gdańskie chordofony klawiszowe w latach 1596-1661*, [w:] *Muzyka fortepianowa XIII*, prace specjalne 63, Gdańsk 2004.

Kubitschek Ernst, *Die Motette von Orlando di Lasso „Benedicam Dominum” und ihre Inrabulierung durch Schmied AE., Scheidemann und Siefert*, [w:] *Musica Baltica. Danzig und Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Kuester Konrad, *Caj Schmedeke: ein Dithmarscher Organist des 16. Jahrhunderts zwischen Husum, Helsingør und Danzig*, „Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte” 2010.

Ledbetter David, *Froberger and the Lute*, [w:] *Rethinking Froberger »Avec discretion«*, (red.) Andreas Vejvar, Markus Grassl, Wiedeń 2018.

Leszczyńska Agnieszka, „*Sequentiae insigniores ex evangeliis dominicalibus excerptae*” (1584) by Johannes Wanning, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Leszczyńska Agnieszka, *Vocal Repertoire in Late Renaissance Gdańsk and Elbląg*, [w:] *Musica Baltica. Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015.

Newcomb Anthony, *Frescodaldi's Toccatas and their Stylistic Ancestry*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1984, nr 111.

Ortiges Bo, *Ze I-An Autograph by Matthias Weckmann?*, [w:] *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Hans Davidsson (red.); Sverker Jullander (red.), Göteborg 1995.

Popinigis Danuta, *From Gdańsk to Kromieriz or, the Story of Heinrich Döbel and His Music for the Violin*, „Musicology Today” 2006, nr 3.

- Popinigis Danuta, *Gimnazjum gdańskie i muzyka* [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, Tom IV, *W progach muz i Minerwy*, Gdańsk 2008.
- Popinigis Danuta, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988.
- Popinigis Danuta, *Twórczość Daniela Jacobiego*, [w:] *Complexum Effectuum Musicologiae Studia Mirosłao Perz Spetuagenario Dedicata*, Kraków 2003.
- Popinigis Danuta, *Zur Biographie von Diomedes Cato*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.
- Późniak Piotr, *Jan Dzik, lutnista gdański*, [w:] *Muzykolog Wobec Dzieła Muzycznego*, Musica Iagiellonica, Kraków 1999.
- Reiss Josef, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)* [w:] „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 1924-25, nr 7.
- Ring Johannes, *Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit*, „Anuario Musical” 2003, nr 7.
- Samół Piotr, *Kościół grodowy w Gdańsku. Studium z pogranicza historii i architektury*, [w:] *Pielgrzymi, pogrobowcy, prebendarze. Studia z dziejów średniowiecza nr 15*, Malbork 2009.
- Schneider Matthias, *Lasso Motette „Benedicam Dominum” – koloriert von Siefert? Zu Paul Siferts Musik für Tasteninstrumente*, [w:] *Musica Baltica. Danzig und Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.
- Seiffert Max, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*. [w:] *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 7 Jahr*, Lipsk 1891.
- Silbiger Alexandre, *The Autographs of Matthias Weckmann: a Reevaluation*, [w:] *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV*, (red.) Ørbeck Jensen i Ole Kongsted, Kopenhaga 1989.
- Solecka Joanna, *Partimento – praktyka czy sztuka?*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2019 (2), nr 41.
- Sutkowski Adam, *Gdańska tabulatura z końca XVI wieku – mało znany zabytek muzyki klawesynowej późnego renesansu*, „Ruch Muzyczny” 1964 (3).
- Szlagowska Danuta, *Seventeenth-century Gdańsk instrumental music sources*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11.

Szweykowski Zygmunt M., *Present state of research of Polish musical sources in Swedish libraries*, [w:] *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, Warszawa 1996.

Szysko Romuald, *Twórczość Franciszka de Rivulo zachowana w XVI-wiecznych rękopisach gdańskich*, [w:] *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś I*, Gdańsk 1988.

Wieczorek Ryszard J, *Zur Geschichte der Musikinstrumente im Ostseeraum: „Streichleier von Danczk / Gesle von Gdańsk” (13. Jh.)*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996.

Woźniak Jolanta, *The Jesuit College in Gdańsk*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Wygranienko Rostisław, *Jan Podbielski. Kolejna mistyfikacja?*, „Muzyka24” 2008 (7-8), nr 96-97.

Vogel Benjamin, *Königsberg as a Center of Musical Instruments Manufacture during 17th-19th Centuries*, [w:] *Musica Baltica, Music-making in Baltic Cities*, Gdańsk 2015.

West Ewan, *England and the Baltic Region: Musical Connections in the 17th and 18th Centuries and the Case of Valentin Flood*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen in Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996.

Wolińska Agnieszka, *The Violin Idiom In Carlo Farina's Music*, [w:] *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen in Ostseeraum*, Sankt Augustin 1996.

Zwolińska Elżbieta, *Fragmente mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster in Oliva*, [w:] *Musica Baltica, Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000.

Katalogi

Beckmann Klaus, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, vol. 1, Mainz 2001.

Popinigis Danuta, Szlagowska Danuta, Woźniak Jolanta, *Music collections from Gdańsk, vol. 1 Thematic Catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Science Gdańsk Library*, Gdańsk 2011.

Dyskografia (z komentarzem wydawniczym)

- Bartkiewicz Urszula, *Polska muzyka klawesynowa*, DUX 0243, 1995.
- Beurmann Andreas E., *Historisches Spinett & Cembalo*, Die Klassikserie vol. 35 74321 29052 2 PC 208,
- Devillers Pierre, Schleifer Doron, Harmelin Ori, Rotem Elam, Nikitassova Pamela, Böttischer Jörg Andreas, *THE CARLO G MANUSCRIPT Virtuoso liturgical music from early 17th century*, GLOSSA, 2017, Rotem Elam (komentarz wydawniczy), *The Carlo G Manuscript*.
- Erdas Paola, *Antonio Valente Intavolatura de Cimbalo Napoli 1576*, Hitasura HSP 005, 2020.
- Gallon Pierre, *Blancrocher – L'Offrande*, L'Encelade ECL 1901, 2019.
- Gascho Joseph, *Joseph Gascho Harpsichord*, [without label], 2012.
- Kłosiewicz Władysław, *Muscia Polonica*, edycja limitowana, KMM Wien 1996, Fundacja Pro Academia Narolense, 2018.
- Landowska Wanda, *Testament*, BMG Music SBT 1380, 2005.
- Lanfranco Francesca, *Geminiani Pieces de clavecin (1743)*, Newton Classics B. V., 2012, Woolley Andrew (komentarz wydawniczy).
- Martynova Olga, *The Great Transcriptions*, Caro Mitis CM 0072004, 2005.
- Morra La, Marti Corina & Gondko Michał, *Petrus Wilhelmi de Graudencz „Fifteenth-century music from Central Europe”*, Glossa, 2016.
- Nishiyama Marie, *Taner Fantasia*, Enchiriadis EN 2007, 2003.
- Papadopoulos Flora, *UNWRITTEN Bach Bieber Corelli Marini from violin to harp*, ARCANA, 2014, Eadem (komentarz wydawniczy).
- Ruzickova Zuzanna, *Czech Baroque Harpsichord Music*, Supraphon 1111 33330, 1986.
- Rübsam Wolfgang, *Weiss Sonatas*, Brilliant Classics 95509, 2019.
- Sempe Skip, *BACH Tradition & Transcription*, Paradizo PA0018, 2021.
- Tasini Francesco, *Alessandro Scarlatti Opere omnia per tastiera vol. II*, TACTUS, 2021, Ibidem (komentarz wydawniczy).

Vicens Catalina, *Il Cembalo di Partenope A Renaissance harpsichord tale*, Carpe Diem Records CD-16312, 2017.