



MAGDALENA WALTER-MAZUR

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

Partimento po polsku? Nauka realizacji basso continuo i improwizacji organowej w przemyskim klasztorze benedyktynek

W Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu zachowało się kilkanaście rękopisów muzycznych pochodzących głównie z XVIII i XIX wieku¹. Wśród nich znajdują się dwie księgi organowe, oznaczone jako ms 10 i ms 11, z których jedna zawiera, oprócz repertuaru liturgicznego i utworów na organy solo, fragment zatytułowany *Zrozumienie Consonancyi dobrych y złych*. Są to uwagi o charakterze dydaktycznym obejmujące zagadnienia realizowania basu cyfrowanego i tworzenia improwizacji bądź kompozycji na jego podstawie. Na tle źródeł do poznania kultury muzycznej Rzeczypospolitej XVIII wieku, ten fragment ms 10 ma całkowicie unikalny charakter.

Przemyskie rękopisy organowe zostały odnalezione przez ks. Karola Mrowca i stały się przedmiotem badań trojga jego magistrantów z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego: Marzeny Kawczyńskiej (*Fugi organowe z rękopisu ms 10 z klasztoru benedyktynek przemyskich. Problem faktury, formy i funkcji*, 1989), Tadeusza Bartkowskiego (*Repertuar polskich śpiewów religijnych w rękopisach Panien benedyktynek w Przemyślu*, 1991) i Joanny Hertling (*Kompozycje organowe z XVIII-wiecznego rękopisu klasztoru Panien benedyktynek w Przemyślu*, 1992). Wyniki własnych badań nad tym rękopisem przedstawił także Tadeusz

¹ Wymienia je Tadeusz Maciejewski w artykule *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana” 1999/III, s. 100–104.

Maciejewski w artykule *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*; zawarł w nim spis kompozycji na organy solo z incipitami nutowymi oraz krótką charakterystykę repertuaru. Jednak uwagi dydaktyczne, będące częścią rękopisu, nie zostały w wymienionych pracach szerzej omówione².

Ms 10 benedyktynek przemyskich o wymiarach 35/21,5 cm ma okładkę tekturową. Manuskrypt liczy 70 kart, wszystkie one oznaczone są foliacją atramentową. Kolejność kart w części zawierającej śpiewy liturgiczne została zamieniona: karty 13, 14, 15 powinny być ułożone w kolejności 15, 13, 14. Rękopis nie posiada karty tytułowej; w opisie mikrofilmu wykonanego dla Archiwów, Bibliotek i Muzeów Kościelnych rękopis został przez Karola Mrowca określony jako „księga dla organisty”³. W rękopisie nie ma żadnych dat; na podstawie filigranu widocznego na 37 kartach Marzena Kawczyńska datuje papier na lata wcześniejsze niż 1764 rok⁴, dzięki zaś ustaleniom Joanny Hertling możemy dodać, iż rękopis musiał powstać po 1716 roku⁵. W takich ramach czasowych należy także umieścić spisanie interesujących nas uwag dydaktycznych. Kawczyńska słusznie zauważa, że określenie proveniencji rękopisu jest hipotezą, postawioną na podstawie miejsca jego zachowania⁶. Hipotezę wspierają niewątpliwie żeńskie końcówki czasowników pojawiające się w rękopisie.

Zawartość rękopisu tworzą śpiewy liturgiczne zapisane w kluczu sopranowym z towarzyszącą linią nieocyfrowanego basu, ćwiczenia do gry na podstawie linii basu, utwory organowe oraz wspomniane uwagi dydaktyczne. Ślady jego użytkowania widoczne są bardziej w części zawierającej akompaniamenty do

² Przygotowanie szczegółowej publikacji na jego temat zapowiedział Tadeusz Maciejewski w cytowanym wyżej artykule.

³ Autorka niniejszego artykułu korzystała z mikrofilmu Biblioteki Narodowej, sygn. BN 68501.

⁴ Filigran przedstawia literę W z koroną. W katalogu Maleszyńskiej (Katarzyna Maleszyńska, *Dzieje starego piśmiennictwa śląskiego*, Wrocław 1961, s. 152), podobny znak widnieje na papierze z Wrocławia z 1764 roku. Ponieważ filigran przemyski nie posiada elementów zdobniczych między literą a koroną, takich jak wymieniony odnośnik z Wrocławia, można przypuszczać, iż jego pochodzenie jest wcześniejsze. (Marzena Kawczyńska, *Fugi organowe z rękopisu ms 10 z klasztoru benedyktynek przemyskich. Problem faktury, formy i funkcji*, maszynopis pracy magisterskiej, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 1989, s. 11).

⁵ Autorka ta wskazała na druk zawierający kompozycje Domenico Zipoliego wydany w Rzymie w 1716 roku pod tytułem *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*, jako na źródło ośmiu utworów z ms 10 (Joanna Hertling, *Kompozycje organowe z XVIII-wiecznego rękopisu klasztoru Panien benedyktynek w Przemyślu*, maszynopis pracy magisterskiej, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 1992, s. 38–40).

⁶ Marzena Kawczyńska, op. cit., s. 91.

śpiewów liturgicznych niż w części z utworami instrumentalnymi. Rękopis tworzyło co najmniej dwóch skryptorów zapisu nutowego, więcej, i częściowo inni — tekstu słownego.

Rękopis otwierają cztery jednogłosowe ćwiczenia z zapisem basu cyfrowanego, obejmujące od kilku do kilkudziesięciu taktów (1r–1v). Od karty 1v do 6r zanotowano utwory organowe bez tytułów, następnie, do karty 36v śpiewy chorałowe z akompaniamentem organowym w postaci linii basu. Na kartach 37r–40r znajduje się sześć kolejnych ćwiczeń, o rozmiarach od 11 do 20 taktów. Są to ćwiczenia dwu- i trzygłosowe ukazujące różne możliwości tworzenia improwizacji lub kompozycji na podstawie tego samego motywu basowego, z zastosowaniem progresji i różnych rodzajów faktury klawiszowej. Od karty 40v do 52r pojawiają się zapisy utworów organowych, z których prawie wszystkie posiadają tytuły (fugi, toccaty, preludia i inne). Na kartach 52v do 64r zanotowano kilka *Kyrie*, *Credo* i hymny. Po fragmencie zawierającym uwagi dydaktyczne (karty 64v–69v) dodano jeszcze *Patrem sobotnie* i *Salve Regina* (karty 69v–70v).

W zawartości części liturgicznej rękopisu znajdują się śpiewy *ordinarium missae* z linią basu na prawie wszystkie ważniejsze święta roku liturgicznego. Kopista zanotował także hymny nieszporne i kilka utworów należących do *proprium missae*. Części mszy *Gloria*, *Credo* i *Sanctus*, proza *Mittit ad Virginem* oraz antyfony *Salve Regina* zapisane w rękopisie są opracowaniami muzycznymi fragmentów tekstów liturgicznych, co potwierdza stosowanie przez benedyktyнки praktyki *alternatim*. Wśród 77 utworów instrumentalnych znajdujemy 10 ćwiczeń i 67 kompozycji, w tym 20 fug, 13 toccat, 8 preludii, 3 preambula, 1 gawot i 1 chromatica oraz 21 utworów bez tytułu. Pośród tych ostatnich Maciejewski wyróżnił jeszcze 5 kolejnych fug oraz jeden temat z wariacjami⁷. Pozostałe utwory bez tytułu są, sądząc z charakteru, preludiami i toccatami⁸.

Interesujący nas fragment zawierający uwagi dydaktyczne, zatytułowany *Zrozumienie Consonancyi dobrych y złych*, jest pisany tą samą ręką co niektóre teksty liturgiczne, tytuły utworów⁹, a także prawdopodobnie znaczna część zapisu nutowego utworów organowych. Ten sam skryptor zanotował ćwiczenia do realizacji basu cyfrowanego oraz omówione wyżej ćwiczenia dwu- i trzygłosowe, które można traktować jako kontynuację lub uzupełnienie dydaktycznego wywodu. Sam wywód składa się z 29 nienumerowanych punktów, które są

⁷ Sporządzony przez T. Maciejewskiego spis wszystkich kompozycji na organy solo z rękopisu ms 10, wraz z incipitami nutowymi, znajduje się w: „Musica Galiciana” 2000/V, s. 39–44.

⁸ T. Maciejewski, *Notatki z przeszłości...*, s. 98.

⁹ Np. „Fuga” „Preludium”, „Toccatą” na k. 48v i nast., tekst *Credo* na k. 56v.

ilustrowane przykładami muzycznymi. Zawiera wskazania dotyczące realizacji *basso continuo*, akompaniamentu organowego do śpiewu chorałowego i wielogłosowego oraz tworzenia kompozycji lub improwizacji organowej. Jest jak dotąd jedynym znanym tego typu tekstem w języku polskim pochodzącym z XVIII wieku.

Z XVII wieku zachowały się dwa wydane w Rzeczypospolitej podręczniki poświęcone nauczaniu muzyki: Aleksandra Gorczyzna *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna* (Kraków 1647), ujmujący w dziesięciu rozdziałach zasady muzyki oraz wyjaśnienie zapisu nowoniemieckiej tabulatury organowej, naukę strojenia klawikordu i podstawy aplikatury oraz Szymona Starowolskiego *Musices practicae erotemata* (Kraków 1650), zawierający w 45 rozdziałach podstawowe zagadnienia z zakresu nauki o muzyce¹⁰. Natomiast jedynym znanym tego typu dziełem powstałym w Rzeczypospolitej w XVIII wieku jest odkryty przez Michała Bristigera w 1974 roku rękopis Louisa André, kapelmistrza i „kompozytora muzyki francuskiej” na dworze Augusta II, napisany w 1721 roku. Jest to zbiór zasad muzyki dla uczących się śpiewu¹¹. Widać więc, że zapisany w przemyślim ms 10 fragment dydaktyczny, mimo swych małych rozmiarów i niewyszukanej formy ma szczególną wartość.

Styl wypowiedzi jest niejednorodny; miejscami ma charakter wykładu, a gdzie indziej są to jakby pospiesznie notowane uwagi. Zastanawia forma zwracania się do czytelnika — ucznia. Autor zwraca się per ty, często trybem rozkazującym; stosuje wymiennie formy czasowników męskie i żeńskie. Przeważają formy osobowe męskie. Wiemy więc, że traktat nie powstał oryginalnie jako adresowany do zakonnic. Zapewne został przepisany z wcześniejszego źródła, z częściowym zachowaniem występujących tam męskich końcówek czasowników. Możliwe też, że fragmenty „wykładowe” z czasownikami w rodzaju męskim zostały przepisane, a te z końcówkami żeńskimi dodane przez zakonnicę. Trudno w takim razie rozstrzygnąć, czy osobę, która zapisała ten fragment rękopisu nazywać au-

¹⁰ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Barok. Część pierwsza 1595–1696*, Warszawa 2006, s. 490–491. Na temat Starowolskiego zob. Maria Pamuła, „*Musices Practicae Erotemata*” Szymona Starowolskiego, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1972; na temat Gorczyzna: eadem, „*Tabulatura muzyki*” Jana Aleksandra Gorczyzna, „*Muzyka*” 1977, nr 2; Maria Erdmann, „*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna*” Jana Aleksandra Gorczyzna jako źródło wiedzy o klawikordzie i praktyce wykonawczej w siedemnastowiecznej Polsce, „*Muzyka*” 2004, nr 3.

¹¹ Michał Bristiger, „*Zasady muzyki*” Louisa André — nieznanne źródło do historii muzyki w Polsce w XVIII wieku, „*Muzyka*” 1974, nr 4, s. 77–79. Rękopis powstał w Warszawie, obecnie zaś jest przechowywany w Civico Museo Bibliografico Musicale w Bolonii.

torem, czy skryptorem. Zastanawiający jest brak form grzecznościowych: JM Panna, Dobrodziejka; którymi zawsze zakonnice tytułowano, i które stosowały one zazwyczaj również między sobą. Zapewne został spisany przez zakonnice-organistkę dla jej następczyń, i pewnie był wykorzystywany podczas „lekcji” dawanych uzdolnionym muzycznie nowicjuszkom — stąd może brak form grzecznościowych.

Omawiane uwagi, adresowane do osób uczących się gry na organach, są więc jak najbardziej spójne z rękopisem o charakterze liturgiczno-dydaktycznym przeznaczonym dla organisty, jakim jest ms 10. Tekst prawdopodobnie został przepisany przez zakonnice-organistkę¹² z innego źródła i tylko w niewielkiej części samodzielnie sformułowany. Stąd różne rodzaje gramatyczne w narracji, stąd pewnie i błędy. Pojawiają się one we fragmencie dotyczącym rozmiarów interwałów, co sugerowałoby pospieszne, trochę bezmyślne przepisywanie. Zastanawiająca jest również kolejność poruszanych zagadnień. Na początku wywodu autor (autorka?) zakłada znajomość zasad muzyki u ucznia, po czym dopiero w środku umieszcza paragraf o rozmiarach interwałów.

Osobą, którą można by wytypować na potencjalną autorkę-skryptorkę traktatu, jest Anna Michałkiewiczówna (Michalkiewiczówna), przyjęta w 1728 roku bez posagu, jako „umiejąca na pozytywie grać”, a zmarła w roku 1768¹³. Nie znamy nazwiska innej zakonnicy-organistki, która w okresie powstania rękopisu żyłaby w klasztorze, nie znamy niestety także nazwisk następczyń Michałkiewiczówny, dla których nauka gry na organach została utrwalona w rękopisie. Wiemy jedynie o dwóch tylko innych benedyktyнках przemyskich, które były aktywne muzycznie: Katarzyna Ziecińska (w klasztorze od 1722 roku) „wyuczyła inne zakonnice śpiewać chorałem”¹⁴, zaś Konstancja Wierzbowska, żyjąca w klasztorze w latach 1730–1782, w roku 1748 jest notowana jako kantorka¹⁵. Być może i one tworzyły zapis ms 10, jednak ręka, która zanotowała traktat oraz ćwiczenia organowe, najprawdopodobniej była ręką siostry Michałkiewiczówny.

¹² Przemyski klasztor był ubogą fundacją i nie zatrudniano tam na stałe świeckiego organisty.

¹³ Małgorzata Borkowska, *Leksykon zakonnicy polskiej epoki przedrozbiorowej*, tom III, Wielkie Księstwo Litewskie i Ziemia Ruskie Korony Polskiej, Warszawa 2008, s. 307.

¹⁴ *Pamiętnik klasztorny, czyli spis Panien zakonnych, rozporządzeń klasztoru się dotyczących, wiadomości i zdarzeń ważniejszych i obowiązków klasztornych*, rkp bez sygn. z Archiwum ss. benedyktynek przemyskich, cyt. za: Joanna Hertling, op. cit., s. 12. Małgorzata Borkowska podaje inną lekcję nazwiska zakonnicy „Ziańska” (por. eadem, op. cit., s. 306).

¹⁵ Joanna Hertling, op. cit., s. 17 wymienia jeszcze jedno nazwisko przemyskiej benedyktyнки, Franciszki Jeżówny, która pełniła funkcję kantorki do czasu objęcia urzędu ksieni w roku 1729, jednak bez podania źródła tej informacji.

Tekst pierwowzoru, z którego pochodzą zapisane w ms 10 uwagi, mógł być przez zakonną organistkę pozyskany od któregoś z muzyków przemyskich, którzy grywali z okazji świąt w klasztornej kościele i byli przez kantorę częstowani w furcie posiłkami¹⁶. W Przemyślu działały kapele jezuitów, franciszkanów i dominikanów; na pewno w interesującym nas okresie nie brakowało tam także organistów; np. w 1732 roku w kapeli kolegium jezuickiego notowany jest Wawrzyniec Piekarski, śpiewak i organista. Na nieznanie wcześniej wiadomości na temat muzyki u przemyskich franciszkanów natrafił Mirosław Perz w *Liber Magistralis Conventus Praemisiensis*, rkp Biblioteki Ossolineum 9615/II¹⁷. Poznajemy między innymi organistę świeckiego Jana Sikorskiego, zatrudnionego przez franciszkanów, który zmarł przed rokiem 1736 i służył 30 lat w konwencie¹⁸. Muzykę kultywowali także przemyscy dominikanie: z 1730 roku pochodzi nota o przyjęciu do zakonu trębacza „ad complendam capellam musicalem”¹⁹.

Możliwe jednak także, że podstawę uwag zapisanych w ms 10 stanowił jakiś tekst, będący już wcześniej własnością skryptorki, która przyszła do klasztoru wyuczona w zawodzie kościelnej organistki w rodzinnym domu. Przyjmowanie „organiścianek”, czyli córek organistów, zazwyczaj bez konieczności wniesienia posagu, było w okresie od końca XVI do końca XVIII wieku powszechną praktyką w klasztorach żeńskich w całej Europie²⁰. Także kroniki i metryki benedyktynek kongregacji chełmińskiej z tego czasu notują obecność w klasztorach kilkunastu zakonnice przyjętych „do gry na organach”.

Zatytułowane *Zrozumienie Consonancyi dobrych y złych* uwagi dydaktyczne, zajmujące razem z przykładami nutowymi dziesięć stron rękopisu ms 10

¹⁶ Wiadomo o tym z protokołu powizytacyjnego biskupa Sierakowskiego z 1747 roku, który tę praktykę nakazał ukrócić, ponieważ była przeszkodą dla kantorki w wypełnianiu jej obowiązków. Por. Julian Ataman, *W.H. Sierakowski i jego rządy w diecezji przemyskiej*, Warszawa 1936, s. 260.

¹⁷ Mirosław Perz, *Inwentarz Przemyski (1677)*, „Muzyka” 1974, nr 4, s. 46–47.

¹⁸ *Ibidem*, s. 47.

¹⁹ Robert Świętochowski, *Uzupełnienie do artykułu ‘Tradycje muzyczne zakonu kaznodziej-skiego w Polsce’ (Muzyka 1963/4)*, „Muzyka” 1964, nr 1–2, s. 152.

²⁰ Np. w Hiszpanii zjawisko to było na tyle powszechne, a wymagania wobec organistek na tyle wysokie, że Pablo Nasarre poświęcił nawet rozdział swojego traktatu *Escuela musica* (T. II, Saragossa 1724) problematyce nauczania dziewczynek, które były przeznaczone do klasztoru. Kompetencje muzyczne torowały drogę do niego nie tylko córkom muzyków; także szlachetnie urodzonym, ale osieroconym lub zubożałym pannom. Zob. Colleen Baade, *Music and Music-making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, Ph.D. diss., Duke University, Durham 2001, s. 137–39, także: Magdalena Walter-Mazur, *Status zakonnice śpiewaczek i instrumentalistek w XVII i XVIII wieku. Profesjonalizacja zakonnice-muzyków na przykładzie polskich benedyktynek*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2010, t. VIII, s. 57–77.

Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu, traktują o zagadnieniach związanych zarówno z realizacją *basso continuo* jako akompaniamentu, jak i z tworzeniem samodzielnej improwizacji lub kompozycji na podstawie linii basu. W pierwszych trzech punktach mowa jest o interwałach, przy czym zarówno konsonanse, jak i dysonanse nazywane są *consonantiami* — dobrymi i złymi. Określenie *disonancia/disonantia* pojawia się dopiero w 7 punkcie. Konsonanse wielkie i małe, a także dysonanse wielkie i małe nazywane są odpowiednio *perfecta* i *imperfecta*. Dalej zakazuje się równoległych kwint i oktaw, zaleca ruch przeciwny między basem a dyszkantem. Następnie podane są przykłady kadencji oraz „niekształtnie położonych”, choć dobrych, konsonansów, a także zakaz *mi* kontra *fa*, czyli ukośnego brzmienia trytonu. Potem następuje uwaga, iż trzeba się uczyć zasad muzyki z książek, zanim się zacznie grać: „Naprzód niżeli co poczniesz trzeba będzie niemal każdy dzień książki czytać zebys to wiedział y dobrze zrozumiał co w niey będzie mianowicie tak consonancię jako tesz y dysonancię gdysz bez nich zaden na pozytywie grac niemoze.”²¹ Następnie pojawia się podział na konsonanse i dysonanse, z uwagą, że „zas disonancią nie wtony te które się niezgadzają same przez się ale gdy im przyda Consonancię dobre są”²².

Po zastrzeżeniu, że nie wolno grać dysonansu na początku utworu, następują przykłady kadencji, nazwane *clausule cadentiule*, tworzące ciąg kwintowo-kwartowy: do *f, b, es, as, des, ges, ces, e, a, d, g, c*, wraz z uwagą, że trzeba się ich nauczyć prawie na pamięć, zanim się zacznie grać cokolwiek „z partytury”²³.

Dalej mowa jest o łączeniach interwałów w akordach, które są tu nazywane — podobnie jak przez Górczyną — „gryfami”. Cyfry pod nutami basu oznaczają harmonię dla lewej ręki; pojawia się tu uwaga, iż nie należy grać akordów prawą i lewą ręką, kiedy w wykonaniu uczestniczą soliści — wtedy lepiej zastosować akord w prawej, w układzie skupionym („ręka przy ręce”) i w niższym rejestrze. Dysonans po dysonansie jest zabroniony, chyba że występują w drobnych wartościach rytmicznych.

Modulacje są dozwolone, a nawet wskazane w improwizacjach, jeśli następujące po sobie akordy mają dźwięk wspólny: „jeden ton drugiego trzyma”:

²¹ Ms 10, k. 65r.

²² K. 65v.

²³ Wydaje się, że poprzez „granie z partytury” rozumiano akompaniament organowy tworzony na podstawie zapisu głosu wokalnego i linii basu bez cyfrowania. Przykłady takiego zapisu znajdują się na pierwszych dwóch stronach uwag dydaktycznych (64v–65r).

To tesz wiedziec kyedy będziesz grał sam wswoiey fantazyi mozesz duryter zacząć ton apotym przez insze tony wpadniesz winszy ton bemularny y trzeba o tym wiedziec ze nie będzie extra tonum gdy się będzie ieden ton drugiego trzymał iako tu [...] Przypatrz się zetu po 6cie[,] która iest nad elami ton inszy zaczyna, aprzeciez niema extra tonum, bo zostawi [...] 10ma na ynszy ton²⁴.

Jest też jeszcze ponownie uwaga na temat równoległych kwint i oktaw, przy czym te ostatnie są dozwolone w dolnych głosach w obsadzie tutti:

Tego strzesz się kyedy będziesz sama grała albo zhorem abys quinta pokwincie wprawey rece nie brała, albo 8wy po 8wie zbasem, bo to iest rzecz klechowska, Bas zas może grac kyedy tutti 8wa po 8wie²⁵.

Dopiero po tych, nieraz bardzo szczegółowych, uwagach, wymagających pewnie niejednokrotnie demonstracji podczas lekcji, autorka przechodzi do wypisania wszystkich po kolei interwałów wraz z ich rozmiarami. Pojawiają się tu oczywiste błędy, mogące powstać tylko przy pospiesznym przepisywaniu: „Tertia minor ma wsobie ton ieden, semitonow dwa [...] Taka kwarta ma wsobie dwa tony y dwa semitony”²⁶.

Następnie w kilku punktach nauczycielka daje szczegółowe uwagi dotyczące następstwa interwałów, ilustrowane wieloma przykładami, pośród których znajdujemy przykłady harmonizacji przebiegu chromatycznego, potem zaś znów elementarne uwagi na temat zakazu stosowania dysonansu na początku, jak i pustego współbrzmienia kwinty i oktawy: „y lubo się zgadza postaremu iest[,] eror ytrzeba się tego wystrzygac bardzo”²⁷, a także o różnicy między zastosowaniem znaku chromatycznego nad nutą i przy nucie. Jeszcze raz przypomina o konieczności „nie wychodzenia z tonu”, czyli grania akordu z innej tonacji bez odpowiedniego połączenia poprzez dźwięk wspólny:

Kyedy cokolwiek będziesz sama przygrywała, abendziesz chciała gryfisto [akordowo — M.W–M] co grac, tedy masz tak uczynic gryfw zebys stonu nie wysła, ale tak pierwszy wezmiesz gryf, akiedy będziesz chciała drugi wziąć ponim niechay zpreszłego tonka [?] zostanie iedna nota wprawey rece wktorymkolwiek palcu to iest bardzo piekna²⁸.

²⁴ K. 66v.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ K. 69r.

²⁸ Ibidem.

Fragment dydaktyczny kończy się uwagą, iż adept ma się dobrze nauczyć grać „na bemoły” i dobrze „brać dysonancie”. Z toku wywodu widać, że nauka miała przygotować uczennicę zarówno do akompaniowania chórowi w utworach polifonicznych, jak i w śpiewach chorałowych („w figurale i w chorale”), jak i do grania improwizacji i odcinków instrumentalnych w praktyce *alternatim* czyli „przegrywania”.

Trudno będzie ustalić konkretne źródło (czy źródła), z jakich czerpał autor przepisanych w ms 10 uwag adresowanych do adepta gry na organach. Jednakże widać wyraźnie, iż metoda nauczania odnosi się do *partimento*, na którym wychowały się całe pokolenia muzyków końca siedemnastego, osiemnastego, a nawet początków dziewiętnastego wieku²⁹. Terminem *partimento* określano, ocyfrowaną lub nie, linię basową będącą podstawą do improwizowania lub tworzenia samodzielnej kompozycji³⁰. Realizując przy klawiaturze dane linie basu uczeń rozwijał się w wielu dziedzinach. Na początku poznawał interwały i budowę akordów, sposób prowadzenia głosów. Kiedy to nie stanowiło już problemu, mógł realizować dany bas jako akompaniament lub jako utwór solowy³¹. Metodę tę stosowano szeroko w neapolitańskich konserwatoriach już od końca XVII wieku, jej ślady przetrwały głównie w rękopisach³², zaś wśród wydawanych później podręczników opierających swą metodę na realizacjach basów, do najważniejszych należą *L'armonico pratico al cimbalo* Gaspariniego (Wenecja, 1708), *Partimenti ossia basso Fedele Fenaroli* (Rzym, 1800) i *Partimenti e regole generali* Giovanniego Tritto (Mediolan, 1816). Opartą na *partimenti* metodą nauczania posłużył się także Johann David Heinichen w *Der generalbass in der Composition* (Drezno, 1728)³³.

²⁹ Robert Gjerdingen, *Partimenti in Their Historical Context (Monuments of Partimenti)* <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/aboutParti/histOverview.htm> (dostęp: 14.12.2012) oraz Marcin Świątkiewicz, *Basso continuo — compositio extemporanea*, http://mswiatkiewicz.pl/pliki/omuzyce/Basso_Continuo-Compositio_Extemporanea.pdf, s. 3.

³⁰ Sam termin *partimento* stał się popularny dopiero pod koniec XVIII i w XIX wieku, zob. Peter Williams, Rosa Cafiero, „Partimento” hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 19, ed. Stanley Sadie, London 2001, s. 173.

³¹ Marcin Świątkiewicz, op. cit., s. 4.

³² Zbiory *partimenti* znajdują się wśród rękopisów Biblioteki Konserwatorium w Neapolu. *Partimenti* m.in. Rocco Greco (1650–1718) i Gaetana Greco (1657–1728) oraz Francesca Durante (1684–1755) (odpowiednio MSS 33.2.3 i MSS 34.2.4) zostały wydane przez Roberta Gjerdingena na stronie *Monuments of Partimenti* (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>, dostęp: 14.12.2012).

³³ Zob. http://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_%28Heinichen,_Johann_David%29 (dostęp 14.12.2012).

W bezpośredniej metodzie nauczania, jakiej ślady stanowią zachowane w rękopisach *partimenti*, realizacja wzorów basowych odbywała się w czasie lekcji, pod okiem nauczyciela i z jego wskazówkami. W wydawanych podręcznika często zamieszczano także konstrukcje dwu-, trzy- i czterogłosowe zrealizowane w oparciu o podane linie basu. W przemyskich uwagach dydaktycznych zamieszczono tylko linie basu, głównie ocyfrowanego, oraz proste konstrukcje dwugłosowe z linią melodyczną w kluczu sopranowym i basem w takich samych wartościach rytmicznych. Jednak bardziej złożone realizacje wzorów basowych pojawiają się w innym miejscu rękopisu: na kartach 37r–40r. Jak już wspomniano ukazują one progresje tego samego motywu basowego z zastosowaniem różnych możliwości jego „realizacji”: w różnych rodzajach faktury klawiszowej, z zastosowaniem pracy motywicznej i dyminucji. Ćwiczenia te stanowiły na pewno uzupełnienie instrukcji dawanych przez klasztorną organistkę uczennicy, która miała osiąść umiejętność nie tylko akompaniowania chórowi czy solistom, ale także tworzenia „w własnej fantazyi” wstępów, interludium i odcinków instrumentalnych w wykonaniach *alternatim*. Ms 10 stanowi dowód na to, że włoska metoda nauczania gry na instrumentach klawiszowych i kompozycji w oparciu o realizacje wzorów basu, czyli *partimento*, dotarła także do Przemysła.

Zrozumienie Consonancyi dobrych y złych³⁴

[1.] Prima, Octawa, quinta, jedna to consonancia bo iest octawa wyzey albo nizey położona, także az do konca to iest nad sobą y pod sobą. Także y w drugiej tablicy począc od secundi az do dwudziestey trzeciej iednasz consonancia. Octawa, quinta ta iest doskonała bo niemoze być mnieysza ani wieksza quinta[.] iest [...] 3, 10, 6 Consonantia Imperfecta iedna wieksza druga mnieysza także secunda, 7, 9 jest perfecta i nie perfecta dlatego się zowią niedoskonałymi y doskonałymi, atak dla predszego zrozumienia wyrazam notami [...] 5, 3, 10, seksta mnieyszą i wiekszą także 2, 4, 9, wieksza i mnieyszą.

[2.] Octawa po oktawie zła, także quinta po 5. Terciy po 3, seksta po 6, decima po 10, może się iedna podle drugiej kłaść jako ie wyrazam,

[3.] Gdy się poczną Consonantia dobre kłaść albo iaka rzecz tedy potrzeba zatkać [zakończyć] zunisonu albo zoctawy albo z 5 druga tedy dyszkant pomyka

³⁴ Tekst został przepisany z rękopisu ms 10 Archiwum SS. Benedyktynek w Przemysłu w oryginalnej formie gramatycznej i ortograficznej. Uzupełnienia ujęte są w nawias kwadratowy; wyrazy, których nie udało się odczytać zaznaczone są nawiasem kwadratowym z trzykropkiem. Przykłady nutowe pominięto.

się do góry, tedy bas ma się pomykać na dół także kiedy się bas pomyka do góry dyszkant na dół iako iest wyrazoną.

[4.] Cadentie te są bez których nie może się żadna rzecz skonczyć dlatego ie notumi wypisujō.

[5.] Tego się trzeba warowac Jako wspiewaniu także y w graniu, boc są dobre Konsonancie ale ze niekstałtnię położone. Tedy są złe y dosmaka uszom nieprzyjemne to iest.

[6.] Tak się niegodzi kłaść nie tylko na dwa głosy, ale i naieden, mi przeciwko fa także fa przeciwko mi, niektorzy tak zowią fa, b, a, 5ta ato złe rozumiejā bo niemasz fałszywy 5ty jako 8. Takie nazywaz try ton, bo ma w sobie trzy tony [...] pomykaiąc tak ich wyrazam

[7.] Naprzod nizeli co poczniesz trzeba będzie niemal każdy dzien książki czytac zebys to wiedział y dobrze zrozumiał co w niey będzie mianowicie tak consonancię jako tesz y dysonancię gdysz bez nich żaden na pozytywie grac nie może.

[8.] Nauka o Consonanciach kłaść ich zgodliwie

Naprzod unison, 1, albo 8, 3, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 17, 19, te trzeba abys ie dobrze pamietał.

Azas disinancia nie wtony tre które się niezgadzają same przez się ale gdy im przyda Consonancię dobre są, to iest 2, 4, 7, 11, 9, 14, 16, 18, które trzeba dobrze pamietac, iezeli chcesz być doskonały figurale y wchorale. Ponawiam tedy tak Consonancię iako y dysonancię na tabliczy nizey wypisane co się do czego ciagnie

[9.] To tu zwysz widzisz disonancję tak zwierschu iako y spodnie ytak masz rozumiec onich naprzod (10?) znona iednasz to disonantia tylko ze tam nona gorā secunda dołem ktorey disonantiy dawam ci taki przykład

[10.] Jednaze wiedz otym ze żadna dysonancia nie[grać?] zaraz napoczątku iako widzisz zwierszchu ale musi być pierwey dobra Consonancia zgodliwa potym dopiero disonancia[.] tak tesz o drugich Consonantiach które sa pozostałe na tablicy w wierszchu, tosz rozumiey y o dobrych Consonantiach ze to tertia i decyma jedno iako masz zprzodku wypisane.

Clausule cadentiulas sa te fa, sol, la, re, ni, fa, sol, ut abys tez re, mi, fa, fa albo ut, re, mi, mi ale zebys lepiej mógł zrozumiec wypisuje ie przez wszytkie tony muzyczne tak bemulariter Jako duraliter y prostego tonu jako niziej notami.

[11.] Tych wszytkich nizeli co poczniesz grac z Partytury Clausul dobrze się trzeba uczyc i prawie napamięć, bo to iest dobra rzecz y pozyteczna gdysz bez nich żadna rzecz obysć się niemoze. Potrzeba y to wiedziec gdy kogo uczysz jako

przybrać zsowoiey głowy 7 albo 6, 8, 5, 9, 10 y ze gryfy wypisane, wten sposób 1, 3, 5, 8, 10, 12, 13, 15.

Quinty i octawy iako mogą być zazywane dla lepszego zrozumienia wypisuię przez tony quinty gdzie mogą być y 6ty

[12.] Nauka o Consonantiach y Dysonanciach

Co ma mianowicie do 6ty, 7, 5 przybrać naprzod pamietaj na to yle razy będzie secunda do niej ma przybrać kwarte arsa iako te są $4/2$ $3/2$, kiedy zas będzie 3 wgryfie gdzie tutty to masz wziąć prosty gryf to iest 1, 3, 5, 8 ina tym podobne, kiedy zas będzie 4 to do niey quinte albo tez 6, tertiam maiorem albo minorem według tonu, $5/3$ a podczas y 6 wiążaną z5tą iako widzisz $6/5$, kiedy zas 6te same to doniy przybierasz 3tię albo 10 albo 8 według tonu. Kiedy zas masz wziąć 7me samę do niey przybrać 3, albo 10. Kiedy masz 8wę to się będzie znaczyła w gryfie, kiedy zas masz nonę to masz do niey przybrać 10mę gorą. Kiedy zas masz 10me to do niey przybrać 6 albo 8we y tak i o innych rozumiey Consonantiach y dysonanciach.

In thesi znaczy znizenie ręki ztakterem

In arsi to podniesienie iako tu iest[.]

[13.] Akiedy 3, 2, 6, 4, będą nadiedną nutą albo tonem to będą pierwsze dwy in Thesi, adrugy dwy in arsy iako to widzisz nizey yto pamietac napamienc bo to iest potrzebna rzecz[.]

[14.] Akiedy będą trzy numera nad iedną notą albo tonem, jeżeli wprotszy (?) takcie to będzie pierwsze numerum znaczyło pułtaktu in Thesi adrugie dwa in arsy albo tesz według słuchu pierwsze dwa numera in Thesi atrzecie in arsy [,] a kiedy czasem wątpisz obacz sobie w Basy do organ należącem y niemal zawsze tak czyn, akiedy zas będą wiakiey proporciey dwa numera to iedno numerum będzie in Thesi adrugie in arsy, aiezzeli trzy numera będą totez trzy tony będą znaczc iako masz wnastepuiący (?), a to i o inszych rozumiey.

[15.] Kiedy zas będą numera pod Bassem to będą znaczyły, że trzeba przybierać lewa ręką dla tego pod Bassem napisane są, alei to wicium złe iest kiedy iaki organista przybiera Consonancie per interwallum przez od ległosc wlewey y wprawey rece kiedy solo spiewaiy albo dwa graią[,], todyś powinnie przybrać wprawey rece, ręka przy rece nisko, Pamietay y nato ze na kazdey Kadencyi graniu kiedy sam będziesz przegrywał swoy fantazją może być 8, 7, 4, 3 akrom Kadencyi mogą być te Consonantie 8, 7, 4, 3 kiedy po nich 6 minor spada, nauczc się bo to potrzebna instruccia[.]

Druga, kiedy będziesz sam przegrywał to naybardziej przybieray po pierwszym tonie gryfu, 7, 6, po 5, czy 6 lubo minor albo maior, anaybardziej się takich trzymay dysonancyi

[16.] Dysonancie po dysonanciach nie mogą iść po sobie jedna po drugiej porządkiem chyba wpredkich rzeczach iako to widzisz nizey.

Wpredkich tonach (dwie 7my)

[17.] Drudzy muzycy piszą którzy niesą doskonali bemoł przy nocie cesolfaut zamiast tertyi minor, ato złe rozumiey, gdysz zawždy ma być pisany nad cesolfaut elemi bemoł 3 [...].

To tesz wiedziec kyedy będziesz grał sam wswoiey fantazyi możesz duryter zacząć ton apotym przez insze tony wpadniesz winszy ton bemularny y trzeba o tym wiedziec ze nie będzie extra tonum gdy się będzie ieden ton drugiego trzymał iako tu

[18.] Przypatrz się zetu po 6cie[,] która iest nad elami ton inszy zaczyna, aprzeciez niema extra tonum, bo zostawi [...] 10ma na ynszy ton. Agdy tambędziesz przegrywał zaczynai czesto z wielkiego palca prawey reki, ato dlawdziecznosci, potym naibardziej się o to staray gdy przegrywasz abys contrapunctom to iest synkopo bo iest rzecz bardzo piekna, potym gromatyce [chromatice?] tony mieszay, a kiedy będziesz duryter grał, potym bemolaryter potrzeba przysc iakoś poczoł duriter, a przegrywaiync upatruy tego naybardziej zebys stonu nie wyszeł, bo to plugawa barzdziej. Azebys to lepiej zrozumiał iako to z tonu wynisc, przekładam to y obiasniam.

Vicium extra tonum, extra tonum vicium

(uwaz to sobie, iako to stonu wychodzą)

[19.] Jak oganista kiedy iest dobry może poznać kiedy będzie eror w partyturze zgłosow inszych albo szamey partytury. Tego zas strzesz się kiedy będziesz sama grała albo zhorem abys quinta pokwincie wprawey rece nie brała, albo 8wy po 8wie zbasem, bo to iest rzecz klechowska, Bas zas może grac kiedy tutti 8wa po 8wie.

[20.] Nauka o Consonantiach y dysonantiach która ma wiele tonow albo semitonow,

Tonus semitonium, seu perfecta secunda,

Tertia minor ma wsobie ton ieden, semitonow dwa [ślady poprawiania — oczywisty błąd]

Tertia maior ma wsobie ton ieden, semitonow dwa

Taka kwarta ma wsobie dwa tony y dwa semitony

Amidia pente (sic!) albo quintq minor ma wsobie 2 tony, 2 semitony

Semitonus cum dia pente iest mnieysza 7ma, ma 4 tony y 2 semitony,

Diapente albo quinta ma wsobie trzy tony y semitony [?]

Taka iest maior 7ma ma wsobie 5 tonow y semitonlden,

Semitonium cum diapente iest 6ta minor ma wsobie trzy tony, 2 semitony

Semito pon [sic!] iest 10ma maior maiąc wsobie 6sc tonow y semitonow

Tony cum dia pente iest wieksza 6ta ma wsobie 4 tony y semitony^[35]

Dia pon (sic) iest prawdziwa y wdzieczna 8wa maiąc wsobie 5 tonow y dwa semitony, wiedz o tym ze kazda 8wa ma wsobie 7dm tonow y [pare] semitonow [?].

Mogą być quinty ale nie iedna po drugiey [,] chyba winszym palcu bo iedna się umyka a druga stoy.^[36]

[21.] To tez masz wiedzic ze gdziekolwiek napiszą numerum w Partyturze na szostey leniy od dołu do góry iest tertia minor albo decyma, gdy zas będzie ne teyze leniy dyezys # to masz wiedzic ze iest tertia [et] decyma maior. Co dla lepszego zrozumienia opisuię iako widzisz nizey.

[22.] Masz yto wiedzic gdy po sexcue minor na stąpi 6 maior iest rzecz barzo piekna, agdy zas post quintqm sexta maior gdy się pomknienizey semitonem powinna być 6. maior v[el] minor, ale zebys lepiej zrazu miała ex plikację pokazuję.

[23.] Kiedy zas kadencia na delasolre, apotym na cesolfaut spada, to po trzeba [...] nagis gesolreut, 7ma, 6ta [...] 3 maior, 4, 3 wypisuię na diesys.

[24.] Drugie Consonantie obaczysz na przykłąd [...] [...], 7ma maior która bardzo pieknie brzmi ^[37]

[25.] Kiedy sama będziesz przegrywała, możesz zazywac często sextam minorem, kiedy po niy nastopi 7ma maior, bo to iest rzecz piekna³⁸. Dysonantie wypisuię zebys [...] zrozumiał gdyz wszystkie sekreta [...] powiem ateraz co wypisuię tak

[26.] To tez wiedzic o tym ze sexta lubo perfecta sive imperfecta niemoze być położona in [...] to iest in fundamento na początku zaraz iako tez y Dysonantia, i to wiedzic ze to wielkie witium kiedy organistowie drudzi biyry [biorą?] we trzech głosach Consonantiy taką 8/5, y lubo się zgadza postaremu iest eror ytrzeba się tego wystrzygac bardzo

[27.] To masz wiedzic ze inaczey diesys albo bemoł rozumie się przy nucie ynaczey nad notą, bo iezeli przynocie będzie [mus?] wziąć semitonem nizey albo wyzey, iezeli zas nad notą to będzie tertiam albo sextam v[el] septymam

³⁵ Zamieniony z następnym.

³⁶ Bardzo długi, liczący 31 pięciolinii, obejmujący zróżnicowane przykłady basów. Wewnątrz uwagi: „syncopy”, „Consonantie Thesi gramatica [chromatyka] in arsy”, „Conso y dysona”, „Jako brac niezwyuczayne Konsonantie”, „Per fictam scalam”.

³⁷ Obszerny, liczący 14 pięciolinii.

³⁸ Chodzi prawdopodobnie o następstwo subdominanty molowej i dominanty. Za zwrócenie na to uwagi dziękuję Pani Joannie Boślak-Górniok.

minorem v[el] maiorem, ale lepiej to zrozumiesz gdy to będę explikował, iako masz nawierszchu

[28.] Kiedy cokolwiek będziesz sama przegrywała, abendziesz chciała gryfisto co grac, tedy masz tak uczynic gryfw zebys stonu nie wysła, ale tak pierwszy wezmiesz gryf, akiedy będziesz chciała drugi wziąć ponim niechay zpreszłego tonka [?] zostanie iedna nota wprawey rece wktorymkolwiek palcu to iest bardzo piekna

[29.] Naus [naucz] się nabemoły [...] y Dysonancie dobrze brac żeby umiał ie brac wpartyturze.

SUMMARY

Polish *partimento*? The teaching of *basso continuo* realization and organ improvisation in Benedictine monastery in Przemyśl

The article is devoted to the fragment of manuscript ms 10 stored in the Archive of the Benedictine Sisters in Przemyśl. The manuscript consists of 70 cards and comes probably from the mid-eighteenth century. The book, intended for the organist, consists of liturgical chants written in the soprano key with an accompanying bass line, exercises based on the bass line and 77 organ works. In addition, on the cards 64V-69V of this manuscript some observations about organ teaching are written. Those observations are subject for this very considerations and the text in the original grammatical and spelling form is attached to this article.

The teaching notes from ms 10 are titled *Understanding of good and bad consonances* and consist of 29 unnumbered points illustrated with musical examples. They provide guidance on the implementation of *basso continuo*, organ accompaniment for plainchant and polyphonic singing and composing or organ improvisation. It is so far the only known text of this kind in the Polish language dating the eighteenth century. Author and copyist of this text remain unknown, but we can assume that it has been prescribed from another source by a nun-organist, and only in a small part reformulated. Its relationship to a female religious community is indicated by, apart from place of preservation, the endings of verbs appearing in the teaching notes.

From the course of argument it can be concluded that the method of teaching included in the *Understanding of good and bad consonances* refers to the *partimento* tradition that began in the late seventeenth century in the Italian conserva-

tories, and later, in the eighteenth century and early nineteenth, has been popularized in many parts of Europe through published books. The term *partimento* determined bassline, with or without numbering, which is the basis for improvising or creating self-composition. While dealing with the bass lines, a student learned at the beginning about the construction of intervals and chords and the way of conducting voices. When it was no longer a problem, he could expand the bass to the accompaniment or to the solo piece.

KEYWORDS: *partimento*, organ manuscripts, sources to the polish music history of 18th century, the musical culture of Benedictine nuns, Przemyśl



Ilustracja 1. Ms 10 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu, k. 37v: fragment zestawu ćwiczeń (wariacji) opartych na wzorze basowym³⁹.

³⁹ Wszystkie ilustracje opublikowano za zgodą Przełożonej Opactwa SS Benedyktynek w Przemyślu.



Ilustracja 2. Ms 10 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu, k. 38r: fragment zestawu ćwiczeń (wariacji) opartych na wzorze basowym.

