

WYDAWNICTWO  
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ  
PUBLICATIONS DE MUSIQUE ANCIENNE POLONAISE

XX

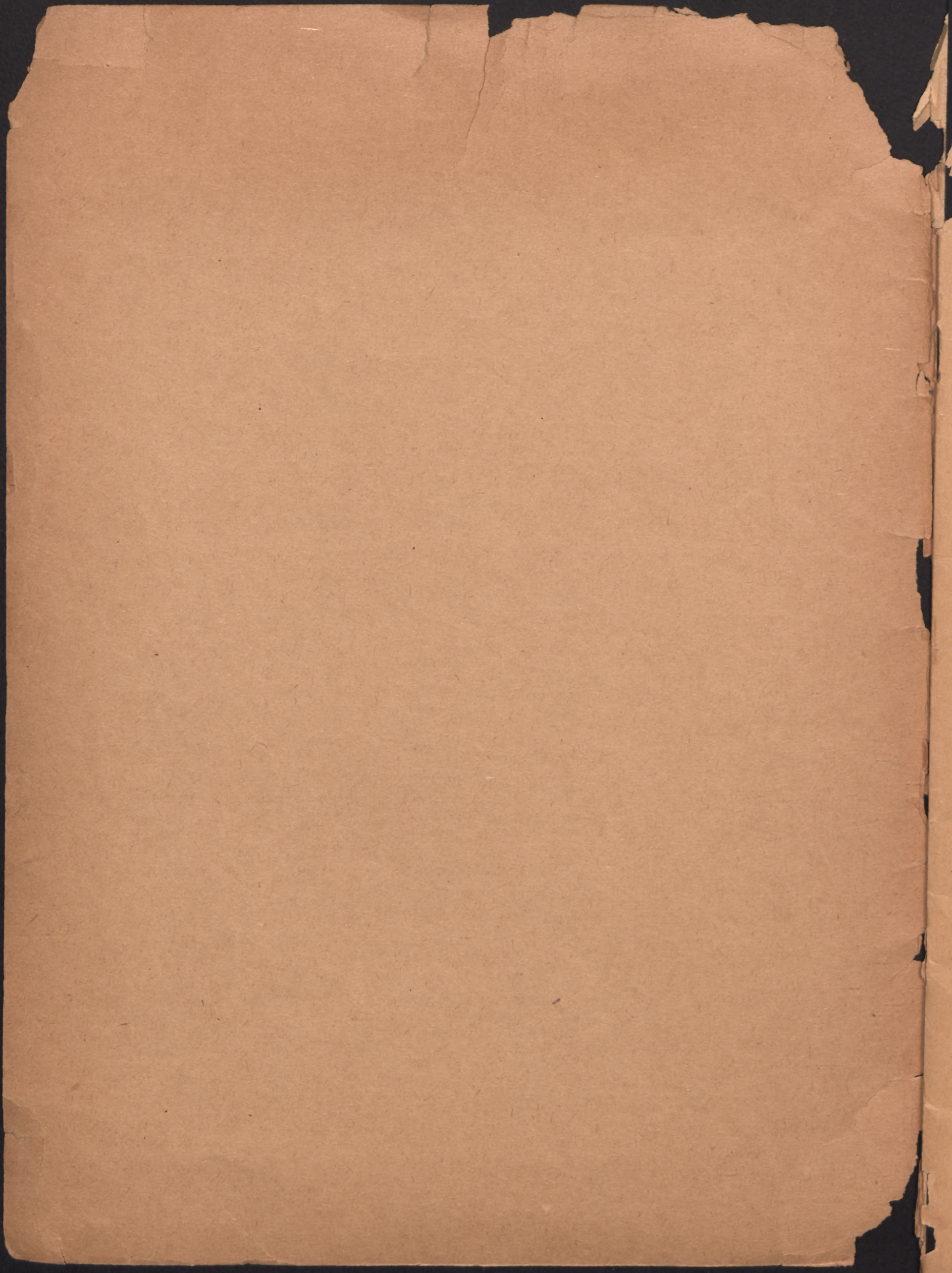
36 TAŃCÓW  
Z TABULATORY ORGANOWEJ  
JANA Z LUBLINA  
(NA KLAWESYN LUB FORTEPIAN)

36 DANSES  
TIRÉES DE LA TABLATURE DE L'ORGUE  
PAR  
JEAN DE LUBLIN  
(POUR CLAVECIN OU PIANO)

WYDAŁ Z RĘKOPISU I OPRACOWAŁ  
ADOLF CHYBIŃSKI



POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE  
EDITION POLONAISE DE MUSIQUE



WYDAWNICTWO  
D A W N E J M U Z Y K I P O L S K I E J  
PUBLICATIONS DE MUSIQUE ANCIENNE POLONAISE

KIEROWNIK WYDAWNICTWA  
DR ADOLF CHYBIŃSKI  
PROFESOR UNIWERSYTETU POZNAŃSKIEGO

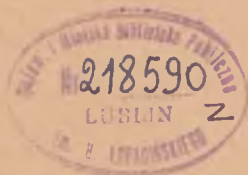
XX

36 TAŃCÓW  
Z TABULATORY ORGANOWEJ  
JANA Z LUBLINA  
(ca 1540)  
(NA KLAWESYN LUB FORTEPIAN)

36 DANSES  
TIRÉES DE LA TABLATURE DE L'ORGUE  
PAR  
JEAN DE LUBLIN  
(ca 1540)  
(POUR CLAVECIN OU PIANO)

WYDAŁ Z RĘKOPISU I OPRACOWAŁ  
ADOLF CHYBIŃSKI

P O L S K I E W Y D A W N I C T W O M U Z Y C Z N E  
E D I T I O N P O L O N A I S E D E M U S I Q U E



786 (438) (03) : 92

Copyright 1948 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracow, Poland  
Printed in Poland

M-34259 Zakłady Graficzne „Styl“ w Krakowie

*Pamięci*

*Dra Bolesława Ulanowskiego*

*Profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego  
i  
Generalnego Sekretarza Polskiej Akademii Umiejętności*

*poświęca*

*wdzięczny wydawca*



1. Fol. 37—37' **Conradus**
2. " 97' a) [Corea] **Ferdinandi**
3. " 224 b) **Proportio Ferdinandi ulterius**
3. " 102' bez tytułu
4. " 103' **Corea Simonis**
5. " 103' bez tytułu
6. " 111' bez tytułu
7. " 111' bez tytułu
8. " 112 **Poznanie**
9. " 131 **Poznania**
10. " 131' bez tytułu
11. " 132 **Rex**
12. " 188 **Rocal fuza**
13. " 188' bez tytułu
14. " 189 **[J]eszcze Marczyne**
15. " 211' **Corea super duos saltus**
16. " 212 **Corea**
17. " 212' bez tytułu. **Proportionem huius vide superius circa eandem ad unum saltum. (Cfr. Nr 23)**
18. " 213 [Corea] **Italica**
19. " 213' bez tytułu. **Sequuntur coreae N. C. 1541**
20. " 214 **Alia [corea]**
21. " 214' **Alia [corea] super duos saltus**
22. " 215 **Zaklalam szyą tharnem ad unum [saltum]**
23. " 215' **Alia [corea] ad unum [saltum] Poznanie**
24. " 216 **Alia [corea] Poznanie**
25. " 216' **Conradus**
26. " 217' bez tytułu
27. " 218 **Paur Thancz**
28. " 218' **Bona cat(?)**
29. " 219' **Czayner Thancz**
30. " 220 [Corea] **ad novem saltus**
31. " 220' **Hayduczky**
32. " 221 [Corea] **Italica**
33. " 222 **Schepchczyk ydzye po ulyczy szydelko nosząc**
34. " 222' bez tytułu
35. " 223 [Corea] **Hispaniarum**
36. " 223' **Alia [corea] Italica**

## OBJAŚNIENIE

Jednym z najcenniejszych zabytków muzycznych polskich z I połowy XVI wieku jest Tabulatura organowa Jana z Lublina, która znajduje się jako rkp. nr. 1716 w bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności (Kraków). Autorem tej tabulatury jest Jan z Lublina, który około r. 1540 był kanonikiem regularnym w Kraśniku (Ziemia Lubelska), jak o tym świadczy napis wytłoczony na oprawie rękopisu:

„TABULATURA IOANNIS DE LYUBLYN  
CANONIC(ORUM) REGULARIUM  
DE CRASNYC, 1540“.

Szczegółowe badania rękopisu wykazały, że zabytek ten powstał w latach 1537—1547 \*).

Na treść tabulatury, najobszerniejszej z tabulatur organowych europejskich z XVI wieku, gdyż liczącej 520 stron, składają się zarówno transkrypcje organowe utworów wokalnych (chóralnych), jak i oryginalne utwory instrumentalne, przeznaczone do wykonania na organach lub innych instrumentach z klawiaturą (według ówczesnej praktyki). Są to kompozycje religijne (msze, motety, pieśni) i świeckie (pieśni), oraz utwory instrumentalne (preludia, ricercary i tańce); pochodzenie zaś ich jest zarówno polskie, jak obce (flamandzkie, francuskie, hiszpańskie, włoskie, niemieckie). W ten sposób tabulatura Jana z Lublina stanowi jakby przekrój ówczesnej polskiej kultury muzycznej i jej stosunków z bliższym i dalszym Zachodem w szczególności na terenie Krakowa, ówczesnej stolicy Polski. O tych stosunkach świadczą również inwentarze kapel królewskich i księgarń krakowskich z XVI wieku, jak również inne polskie tabulatury (organowe i lutniowe) z tegoż wieku pochodzące.

Widoczne to jest szczególnie w 36 tańcach i pieśniach tanecznych Tabulatury Jana z Lublina, umieszczonych w niej w porządku podanym na str. V.

Z pośród 36 tańców i piosenek tanecznych piętnaście nie posiada żadnego tytułu lub też tylko napis „Corea“, albo dodane uwagi treści choreotechnicznej, jak: „ad unum“ (saltum), „super duos saltus“, „ad novem saltus“. Nie stanowi to ułatwienia w rozpoznaniu pochodzenia tych tańców, tzn. pochodzenia polskiego lub obcego, tym bardziej, że brak również — poza jednym wyjątkiem — nazwisk kompozytorów tańców lub też źródeł, z których pewne tańce zaczerpnął autor Tabulatury. Mo-

nogram „N. C.“, umieszczony przy nrze 19, dotyczy (reprezentowanego w Tabulaturze szeregiem innych utworów i transkrypcyj) Mikołaja z Krakowa: „Nicolaus Cracoviensis“, o którego życiu i działalności nie posiadamy dotychczas żadnych wiadomości. Uważamy jednak za bardzo mało prawdopodobne, by od niego pochodziły wszystkie tańce poczynając od nru 19 („Sequuntur coreae N. C. 1541“), na nrze 36 kończąc. Pomiędzy nimi bowiem znajdują się tańce niewątpliwie obcego pochodzenia, posługujące się obcą terminologią taneczną („Paur Thanz“, „Czayner Thanz“), a więc nie polską i nie łacińską. Raczej możnaby uznać jego autorstwo odnośnie nrów 19—26, nie wykluczając niektórych tylko dalszych (np. nrów 31, 33), ponieważ ich związek z muzyką polską (ludową lub artystyczną) tłumaczy się w nich jaśniej. Mimo to, nie uważamy wcale za wykluczone, że Mikołaj z Krakowa mógł dokonać transkrypcji wszystkich tańców od nru 19 poczynając, transkrypcji z oryginałów, zawartych w polskich i obcych tabulaturach, także lutniowych (p. niżej). W przyszłości zapewne łatwiej będzie, niż w obecnych warunkach, rozwiązać odnośnie tańców Tabulatury Jana z Lublina zagadnienie podziału tych tańców na trzy grupy: a) tańce pochodzenia polskiego, w polskim opracowaniu, b) tańce pochodzenia obcego w polskim opracowaniu, c) tańce obce, naśladowane i opracowane przez kompozytorów polskich.

Możemy już obecnie na podstawie tytułów i napisów nad niektórymi tańcami i piosenkami tanecznymi w Tabulaturze Jana z Lublina stwierdzić ich polskie pochodzenie. Dotyczy to co najmniej 8 numerów: 1. Nr 14, „Jeszcze Marcinie“; 2. Nr 22, „Zakłółam się cierniem“; 3. Nr 33, „Szewczyk idzie po ulicy szydełko nosząc“; 4. Nr 8, „Poznanie“; 5. Nr 9, „Poznania“; 6. Nr 23, „Poznanie“; 7. Nr 24, „Poznanie“; 8. Nr 31, „Hajducki“. Tańce, zatytułowane „Poznanie“, nie tłumaczą się jasno: wyraz bowiem „Poznanie“ można uznać za pierwsze słowo nieznanego tekstu tanecznej piosenki, ale można go odnieść do nazwy miasta Poznania, skoro nr 9 ma napis „Poznania“ = łac. „Posnania“. Jako dziewiąty taniec pochodzenia polskiego uznamy nie posiadający tytułu nr 17, ze względu na identyczność jego melodii z melodiami nrów 8, 22 i 23; domyślnym zatem jego tytułem byłoby również „Poznanie“. Taniec „Hajducki“ (nr 31) był co do swego pochodzenia tańcem węgierskim („haidütánc“). Jednakże prawdopodobnie już przed rokiem 1500 zaliczał się do tańców popularnych w Polsce. Pod nazwą „hajduckiego“ lub „hajduka“ przetrwał do dnia dzisiejszego w kilku stronach południowej, a także północnej Polski.

\*) Dokładny opis rękopisu i katalog zawartych w nim utworów podaje autor niniejszego objaśnienia w swej pracy p. t. „Tabulatura Jana z Lublina (1540)“, w „Kwartalniku Muzycznym“, Warszawa 1911. (Por. również pracę tegoż autora w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, Lipsk 1912, XIII 3).



Zwrócić tu jeszcze musimy uwagę i na to, że w melodiach powyższych tańców i piosenek tanecznych, zaopatrzonych napisami lub tekstami polskimi, nie brak czterotaktowych a także dłuższych fraz, które jako wątki melodyczne zasługują na nazwanie ich „wędrównymi“. Spotykamy je bowiem także poza Polską pomiędzy r. 1530 a 1570. I tak np. rozpoczynającą nry 8, 17, 22 i 23 frazę:



spotykamy w utworach z tabular P. Attaingnanta (1530), Newsidlera (1554), Susato'a (1551), Heckel'a (1562), Ammerbacha (1571), ponadto w niektórych rękopisach owych czasów. Początkowe motywy piosenki „Idzie szewczyk po ulicy“ (nr 33) znane były i poza Polską już w XV wieku. Poza Polską również znana była wcześniej melodia „Hajduckiego“ (nr 31). Takie „wędrówne“ frazy, których źródeł należy szukać najniewątpliwiej w średniowieczu, stanowiły po r. 1500 już dobro wspólne. Utrzymywały się one przez długie wieki, w całości lub fragmentarycznie. I tak n. p. niektóre motywy z tańca „Poznanie“ (nr 24) i z „Hajduckiego“ (nr 31) zachowały się niemal w oryginalnej, pierwotnej postaci do dnia dzisiejszego w muzyce ludowej Małopolski (Ziemia Krakowska, Podhale). Zbytecznym byłoby na tym miejscu przypominać popularność polskich tańców w obcych tabulaturach (zwłaszcza lutniowych) od I połowy XVI wieku. I one stanowiły również wymienne dobro kulturowe.

Kilka tańców Tabulatury Jana z Lublina wskazuje już w swych tytułach na swe niemieckie pochodzenie. Są to: 1. Nr 1, „Conradus“; 2. Nr 25, „Conradus“; 3. Nr 2, „Ferdinand“; 4. Nr 27, „Paur Thancz“ i 5. Nr 29, „Czayner Thancz“. Dwie niemal identyczne wersje tańca „Conradus“, nazywanego w Niemczech XVI wieku „Bruder Conrad“, wskazują na to, że zostały opracowane przez polskiego tabulaturzystę. (W tabulaturach pochodzenia niemieckiego nie zdołałem stwierdzić tańca pod tą nazwą). Taniec pod nazwą „Konrad“ był wprawdzie znany w Polsce jeszcze w XVII wieku, lecz nie zachowała się jego późniejsza wersja. Nie spotykamy w niemieckich tabulaturach również tańca „Ferdinand“ (Nr 2), może pochodzenia austriackiego. W pewnej, dotychczas nieznannej, obszernej tabulaturze lutniowej, która powstała w Krakowie w II połowie XVI wieku (1555—1592?), znajdujemy pod nrem 60 taniec, nazwany „Ferdinanth“; jego melodia jest jednak odmianą. „Paur Thancz“ (Nr 27) = Bauerntanz, chłopski taniec niemiecki, w Tabulaturze Jana z Lublina zanotowany, nie jest mi znany z innych źródeł, które mi były dostępne. Natomiast „Czayner Thancz“ (Nr 29) = „Zäuner-tanz“ = „Zäuner“ posiada melodię dość rozpowszechnioną w XVI wieku.

Prawie bez zmian podają ją tabulatury Newsidlera (1540) i Heckel'a (1562) oraz rkp. 307 biblioteki w Dreźnie. „Zäuner“ był w Polsce od XVI wieku popularny pod nazwą „cenar“.

Szereg tańców Tabulatury Jana z Lublina wskazuje już w swych nazwach i napisach na swe włoskie pochodzenie. Tańce te są nazwane wprost „(Corea) Italica“ (Nr 18, 32, 36) lub też mają umieszczone nad sobą napisy włoskie „Rocal fuza“ (Nr 12) i „Bona cat“ (?) (Nr 28). Ostatnia nazwa nie daje na razie możliwości poprawnej interpretacji; zbyt zapewne ryzykowna byłaby interpretacja „Bona calata“. Natomiast „Rocal fuza“ jest zepsutym przez pisarza Tabulatury tytułem tańca „La rocha 'l fuso“, spotykanego w kilku tabulaturach włoskich i niemieckich XVI wieku, również z tytułami zepsutymi. Taniec ten w Tabulaturze Jana z Lublina jest transkrypcją „Rocha 'l fuso“, znajdującego się w tabulaturze lutniowej Ant. Rotta'y z r. 1546. Zawiera go również wspomniana wyżej krakowska tabulatura lutniowa z II połowy XVI wieku, jako Nr 12. Transkrypcja w Tabulaturze Jana z Lublina wprowadza do drugiej części tego tańca dość daleko idące zmiany rytmiczne. Nie zatytułowany w naszej Tabulaturze Nr 13 jest transkrypcją „Pass'e mezzo“ z tabulatury lutniowej Domenica Bianchini'ego z r. 1546; transkryptor dodał tylko jedną frazę, mało poza tem wprowadzając innych zmian.

Zapewne za pośrednictwem włoskich tabulatur lutniowych przedostał się do Tabulatury Jana z Lublina taniec hiszpański: „(Corea) Hispaniarum“ (Nr 35). Nie jest to jedyny dowód znajomości hiszpańskiego tańca w Polsce w XVI wieku. Krakowska tabulatura lutniowa z II połowy XVI wieku zawiera „Passamezzo Hispanicum“ jako Nr 22.

Zwraca naszą uwagę brak francuskich tańców w Tabulaturze Jana z Lublina, zawierającej, podobnie jak wszystkie tabulatury polskie XVI wieku, liczne transkrypcje francuskich chansons, obok włoskich madrygałów i niemieckich Lieder. Jednakże inne źródła historyczne wskazują na znajomość również tańca francuskiego w Polsce XVI wieku.

Zbiór tańców i piosenek tanecznych w Tabulaturze Jana z Lublina, powstałej w latach 1537—1547, jest typowym dla czasów, w których zostały wpisane do Tabulatury. Jest ważnym źródłem do historii kultury towarzyskiej i muzycznej Polski i jej stosunków z Zachodem i Południem. Wskazują na to już same nazwy tańców, które obecnie wydajemy. W krakowskiej tabulaturze lutniowej z lat 1555—1592(?) stanowiącej drugie ważne źródło do historii tańców w Polsce, spotykamy już nowsze nazwy tańców, przeważnie włoskich, jak paduana, passamezzo, saltarello, galliarda. Włoskie wpływy w kulturze towarzyskiej i muzycznej Polski stają się coraz silniejsze, aby w XVII wieku zapanować niemal wyłącznie.

W Tabulaturze Jana z Lublina nie spotykamy polskich terminów, dotyczących tańców

polских, terminów, znanych nam dotychczas tylko głównie z literackich źródeł. Brak przede wszystkim zasadniczych terminów polskich, mianowicie „tańca chodzonego“ (= wł. pavana; fr. pavane; niem. Tanz) i „tańca gonionego“ (= wł. saltarello, gagliarda; fr. gaillarde; niem. Nachttanz). Forma tańców polskich w Tabulaturze nie różni się w niczym od formy tańców obcych. Każdy z nich składa się z dwóch części: taniec „chodzony“ posiada takt parzysty i tempo powolne; taniec „goniony“, w takcie nieparzystym i tempie szybkim, jest melodycznie wyprowadzony z tańca „chodzonego“. Część pierwsza była nie tylko tańczona, „chodzona“, lecz i śpiewana, jak na to wskazują początki tekstów polskich w nrach 14, 22 i 23. (Dla czytelników, nie znających tanecznej muzyki XVI wieku, uwagi te były niezbędne).

Zanotowanie 36 tańców w Tabulaturze Jana z Lublina jest na ogół poprawne. Niestety, taniec nr 27 („Paur Thanz“) nie jest dokończony w swej „proportio“. Taniec nr 12 („Rocha 'l fuso) jest w swej II części zanotowany pod względem rytmicznym wadliwie. Pozostawiamy jednak oryginalną postać, jakkolwiek z pomocą wspomnianej wyżej

krakowskiej tabulatury lutniowej byłaby możliwa rekonstrukcja pierwotnej postaci tego tańca. Wszystkie inne błędy, popełnione przez pisarza Tabulatury Jana z Lublina, wykazuje komentarz rewizyjny, znajdujący się na stronie XI. Wszelkie zaś, w rękopisie Tabulatury nie zawarte, lecz w tekście nutowym umieszczone, niezbędne uzupełnienia, są ujęte w nawiasy.

Wydawca ograniczył się do stosowania jednolitego znaku taktu: C (jak w rkp.) i  $\frac{3}{4}$  (w rkp. zazwyczaj: O3), ponieważ wartości nut w stosunku do oryginału są skrócone do połowy. Że tańce w Tabulaturze Jana z Lublina nie posiadają znaków tempa i dynamiki, o tym wspominamy jedynie dla użytku tych czytelników, którzy nie mieli sposobności spotkać się z rękopisami i drukami XVI wieku.

Wydawca składa również na tym miejscu podziękowanie Polskiej Akademii Umiejętności za zezwolenie wydania tańców z Tabulatury Jana z Lublina, znajdującej się w posiadaniu Akademii.

Poznań, w lutym 1948 r.

Adolf Chybiński

## NOTICE

Un des monuments les plus précieux de la musique polonaise de la première moitié du XVI-ème siècle, c'est la Tablature de l'orgue de Jan de Lublin. Son manuscrit No 1716 se trouve dans la bibliothèque de l'Académie Polonaise des Sciences à Cracovie. Jan de Lublin, vers 1540 chanoine régulier à Kraśnik (distr. Lublin), est l'auteur de cette tablature, comme en témoigne l'inscription imprimée sur la reliure du manuscrit:

„TABULATURA IOANNIS DE LYUBLIN  
CANONIC (ORUM) REGULARIUM  
DE CRASNYC 1540“.

Un examen détaillé du manuscrit prouve qu'il faut rapporter son origine aux années 1537—1547<sup>1)</sup>.

Le contenu de cette tablature, — la plus ample des tablatures de l'orgue du XVI-ème siècle en Europe, puisqu'elle compte 520 pages — est composé aussi bien des transcriptions pour orgue des oeuvres vocales (chorales) que des oeuvres originales pour instruments tels que l'orgue ou un autre instrument à clavier de l'époque. Ce sont des compositions de musique sacrée (messes, motets, chants),

<sup>1)</sup> La description détaillée du manuscrit et la catalogue des oeuvres qui y sont contenues sont donnés par l'auteur des notes présentes dans son étude intitulée: „La Tablature de Jan de Lublin (1540)“, parue dans la revue „Kwartalnik Muzyczny“, Varsovie 1911. (comp. aussi l'étude du même auteur dans „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, Leipzig 1912, XIII 3).

de musique profane (chansons), ainsi que des oeuvres instrumentales (préludes, ricercari, danses); il y en a d'origine polonaise aussi bien que d'origine étrangère (flamande, française, espagnole, italienne, allemande). Ainsi donc la Tablature de Jan de Lublin présente un tableau sommaire de la culture musicale de la Pologne et des rapports de notre pays avec l'Occident, soit voisin, soit plus éloigné. Cette remarque concerne surtout Cracovie, alors capitale de la Pologne. Ces rapports avec l'étranger se manifestent aussi dans les inventaires des orchestres royaux et ceux des librairies cracoviennes du XVI siècle, ainsi que dans d'autres tablatures polonaises (de l'orgue et du luth) de la même époque.

Les 36 danses et chansons de danse de la Tablature de Jan de Lublin en donnent un exemple frappant. Elles procèdent dans la tablature dans l'ordre suivant à la page V.

D'entre ces 36 danses et chansons de danse, quinze ne portent aucun titre, mais à sa place l'en-tête: „Carea“ ou bien les remarques chorétechniques: „ad unum“ (saltum), „super duos saltus“, „ad novem saltus“. Evidemment, la question à résoudre, — c'est-à-dire, quelle est l'origine de ces danses, polonaise ou étrangère, — n'en est pas rendue plus facile, d'autant plus que les noms des compositeurs ne sont pas nommés, pas plus que les sources dont l'auteur de la Tablature s'est servies pour les danses particulières. Le monogramme „N. C.“ du numéro 19 désigne Nicolas de Cracovie (Nico-

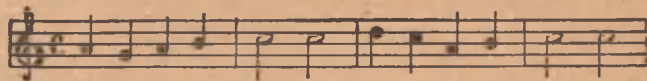
laus Cracoviensis), auteur de toute une série d'œuvres et de transcriptions, mais dont la vie et l'activité nous sont restées jusqu'à présent totalement inconnues. Il est pourtant peu probable qu'il soit l'auteur de toutes les danses de la Tablature, à partir du No 19 (Sequuntur coreae N. C 1541") jusqu'au numéro 36. Il est incontestable que parmi ces numéros quelques danses sont d'origine étrangère, employant une terminologie musicale, ni polonaise, ni latine, mais étrangère („Paur Thancz“, „Czayner Thancz“). On pourrait admettre que N. C. soit l'auteur des numéros 19—26, ainsi que de plusieurs autres numéros (p. ex. 31, 33) dont les rapports avec la musique polonaise (populaire ou artistique) sont évidents. Cela n'exclut pas cependant que Nicolas de Cracovie soit l'auteur des transcriptions de toutes les danses, à partir du numéro 19, qu'il avait tirées des danses originales se trouvant dans les tablatures (de l'orgue et du luth aussi, voir ci-dessous), polonaises et étrangères. Il sera sans doute plus facile, dans l'avenir qu'à présent, de résoudre le problème du classement des danses de la Tablature de Jan de Lublin en trois groupes: a) danses d'origine polonaise et de rédaction polonaise; b) danses d'origine étrangère, mais de rédaction polonaise; c) danses étrangères, imitées et rédigées par des compositeurs polonais.

Les titres et les en-têtes de certaines danses et chansons de danses de la Tablature de Jan de Lublin permettent, dès aujourd'hui, d'établir leur origine polonaise. Il en est ainsi pour tout au moins 8 numéros:

- 1) No 14 „Encore, Martin“;
- 2) No 22 „Une épine m'a piqué“;
- 3) No 33 „Un cordennier va dans la rue portant une alène“;
- 4) No 8 „Poznanie“;
- 5) No 9 „Poznania“;
- 6) No 23 „Poznanie“;
- 7) No 24 „Poznanie“;
- 8) No 31 „Danse d'heiduque“.

Les danses dont le titre est „Poznanie“ ne sont pas tout à fait claires: „Poznanie“ (connaissance) peut être considéré comme le premier mot du texte inconnu d'une chanson de danse, mais il peut aussi se rapporter au nom de la ville Poznań, l'en-tête du numéro 9 étant „Poznania“ (Poznań = lat. Posnania). On considère le numéro 17, sans titre, comme la neuvième danse polonaise de ce recueil, à cause de sa mélodie identique à celles des numéros 8, 22 et 23; il serait donc à supposer qu'il devait aussi porter le titre „Poznanie“. La danse „d'heiduque“ (No 31) était d'origine hongroise („haidutáncz“). Mais, probablement déjà avant 1500 il comptait parmi les danses populaires en Pologne. Sous le nom de „danse d'Heiduque“ ou d'„Heiduque“ il a survécu jusqu'à nos jours dans quelques contrées au midi et au nord de la Pologne.

Remarquons ici qu'il ne manque pas dans les mélodies des chansons et des danses pourvues de titres ou d'en-têtes polonais, des phrases de quatre mesures ou plus qui méritent, en tant que motifs musicaux, d'être désignées comme „errantes“, puisqu'on les rencontre aussi en dehors de la Pologne, entre 1530—1570. Ainsi la phrase initiale des numéros 8, 17, 22 et 23:



apparaît aussi dans les tablatures de P. Attaignant (1530), de Newsidler (1544), de Susato, de Heckel (1562), d'Ammerbach (1571), ainsi que dans plusieurs manuscrits de l'époque. Les motifs initiaux de la chanson: „Un cordonnier va dans la rue“ (No 33) étaient connus en dehors de la Pologne déjà au XV<sup>ème</sup> siècle. C'est en dehors de la Pologne aussi qu'était connue depuis longtemps la mélodie de la „Danse d'Heiduque“ (No 31). De telles phrases „errantes“ qui, sans nul doute, viennent du moyen âge, constituent, après 1500, déjà un bien commun. Elles se sont conservées pendant de longs siècles, en entier, ou en fragments. Ainsi, p. ex, certains motifs de la danse „Poznanie“ (No 24) et d'„Heiduque“ (No 31) ont gardé jusqu'à présent leur forme originale dans la musique populaire du district de Cracovie et de Podhale. Il serait inutile de rappeler ici la faveur dont jouissaient les danses polonaises dans les tablatures étrangères (surtout celles du luth) depuis la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle. Elles aussi faisaient partie de l'échangeable bien culturel.

Plusieurs danses de la Tablature de Jan de Lublin montrent par leurs titres mêmes leur origine allemande. Ce sont: 1) No 1, „Conradus“; 2) No 25, „Conradus“; 3) No 2, „Ferdinandi“; 4) No 27, „Paur Thancz“; 5) No 29 „Czayner Thancz“. Les deux formes, presque identiques, de la danse „Conradus“ — qui, dans l'Allemagne du XVI<sup>ème</sup> siècle, portait le nom de „Bruder Konrad“ — laissent supposer qu'elles ont été rédigées par un tablariste polonais. (Il me fut impossible de trouver dans les tablatures d'origine allemande, des danses de ce nom). La danse „Konrad“ était connue en Pologne encore au XVI<sup>ème</sup> siècle, mais sa forme postérieure ne s'est pas conservée. La danse „Ferdinandi“ (No 2), d'origine peut-être autrichienne, ne se trouve pas, elle aussi, dans les tablatures allemandes. Une ample tablature du luth, connue depuis peu, provenant de Cracovie (1555—1592?) contient au numéro 60 une danse „Ferdinanth“; sa mélodie cependant diffère de celle de „Ferdinandi“. — „Paur Thancz“ (No 27) = Bauertanz, danse allemande des paysans, ne m'est pas connue d'autres sources qui m'étaient accessibles. Par contre „Czayner Thancz“ (No 29) = „Zäunertanz“ = Zäuner“, possède une mélodie assez répandue au XVI<sup>ème</sup> siècle. Sa forme, n'ayant presque pas subi de change-

ments, revient dans les tablatures de Newsidler (1540) et de Heckel (1562), ainsi que dans le manuscrit No 307 de la bibliothèque de Dresde. „Zäuner“, sous le nom de „cenar“, était en vogue en Pologne, depuis le XV-ème siècle.

Les titres et les en-têtes de toute une série de danses de la Tablature de Jan de Lublin indiquent leur provenance italienne. Ces danses portent ou bien directement le titre: „(Corea) Italica“ (No 13, 32, 36), ou bien elles ont des en-têtes italiens: „Rocal fuza“ (No 12) et „Bona cat“ (?) (No 28). Ce dernier nom ne se laisse pas interpréter correctement; l'admettre comme „Bona calata“ serait peut-être un peu risqué. Quant à l'entête „Rocal fuza“, c'est le nom de la danse „La rocha 'l fuso“ déformé par l'auteur de la tablature; on le retrouve dans plusieurs tablatures italiennes et allemandes du XVI-ème siècle. Cette danse, dans la Tablature de Jan de Lublin, présente une transcription de la „Rocha 'l fuso“ de la tablature du luth d'Ant. Rotta (1546). On la retrouve aussi, comme le numéro 12 dans la tablature cracovienne du luth, mentionnée ci-dessus, de la deuxième moitié du XVI-ème siècle. Sa transcription dans la Tablature de Jan de Lublin introduit dans la seconde partie de cette danse des changements rythmiques assez considérables. Le No 13 de cette tablature, sans titre, est une transcription de la danse: „Pass'e mezzo“ de la tablature du luth de Domenico Bianchini (1546); le transcripteur y a ajouté de son cru une phrase, sans introduire beaucoup d'autres changements.

C'est sans doute par l'intermédiaire des tablatures italiennes du luth que passa dans la Tablature de Jan de Lublin la danse espagnole: „Corea Hispaniarum“ (No 35). Ce n'est pas la seule preuve qu'on connaissait la danse espagnole dans la Pologne du XVI-ème siècle: le No 22 de la tablature cracovienne du luth de la deuxième moitié du XVI-ème siècle c'est „Passamezzo Hispanicum“.

On est frappé du manque des danses françaises dans la Tablature de Jan de Lublin, contenant, comme toutes les autres tablatures polonaises du XVI-ème siècle, de nombreuses transcriptions des chansons françaises, des madrigaux italiens et des „Lieder“ allemands. Il ressort cependant d'autres sources historiques que la danse française était connue, elle aussi, dans la Pologne du XVI-ème siècle.

Les danses et les chansons de danse recueillies dans la Tablature de Jan de Lublin, écrite entre 1537—1547, sont distinctives pour l'époque où elles furent insérées dans la tablature. Elles sont une source importante pour l'histoire de la culture mondaine et musicale de la Pologne et pour celle de ses rapports avec l'Occident et le Midi. Déjà les noms des danses de la présente édition en témoignent. Dans la tablature cracovienne du luth (1555—1592?) qui forme une autre importante source pour l'histoire de la danse en Pologne, on rencontre déjà

des noms plus récents des danses, pour la plupart italiennes, comme paduana, passamezzo, saltarello, galliarda. L'influence italienne dans la culture mondaine et musicale de la Pologne augmente toujours, pour triompher définitivement au XVI-ème siècle.

Nous ne trouvons pas dans la Tablature de Jan de Lublin des termes polonais, concernant les danses polonaises, termes qui nous sont connus d'autre part, à savoir des sources littéraires. Les principaux termes polonais font défaut, c'est à dire „danse marchée (= ital. pavane; franc. pavane; allem. Tanz) et „danse chassée“ (= ital. saltarello, gagliarda; franc. gaillarde; allemande Nachttanz). La forme des danses polonaises dans la Tablature ne diffère en rien de la forme des danses étrangères. Chacune d'elles est composée de deux parties: la danse „marchée“ sur le rythme pair et de mouvement lent; la danse „chassée“ sur le rythme impair et de mouvement rapide et basée, mélodiquement, sur la danse, marchée“. La première partie n'était pas seulement dansée „marchée“, mais aussi chantée, comme l'indiquent les commencements des textes polonais des numéros 14, 22 et 23. (Pour les lecteurs qui ne connaissent pas la musique de danse du XVI-ème siècle, ces remarques étaient indispensables).

La notation de 36 danses dans la Tablature de Jan de Lublin est en général correcte. Il est à regretter que la danse No 27 („Paur Thanz“) ne soit pas entièrement finie dans sa „proportio“. La II-ème partie de la danse No 12 („Rocha 'l fuso“) n'est pas bien notée quant au rythme. Nous lui laissons cependant sa forme telle quelle, bien qu'il soit possible, — à l'aide de la tablature cracovienne du luth mentionnée ci-dessus, — de rétablir sa forme correcte. Toutes les autres erreurs commises par l'écrivain de la Tablature de Jan de Lublin sont indiquées dans le commentaire de revision placé à la page suivante. Tous les suppléments indispensables qui ne sont pas contenus dans le manuscrit de la Tablature, mais placés dans le texte de la musique, sont mis entre parenthèses.

L'éditeur s'est borné à suivre une seule désignation de la mesure: C (comme dans le manuscrit) et  $\frac{3}{4}$  (désignées habituellement dans le manuscrit comme: 3), parce que les valeurs des notes sont réduites de moitié par rapport à l'original. Pour les lecteurs qui n'ont pas eu l'occasion de connaître les manuscrits et les imprimés du XVI-ème siècle, nous mentionnons que les danses de la Tablature de Jan de Lublin n'ont pas des signes de temps et de dynamique.

L'éditeur remercie en ce lieu l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres d'avoir bien voulu consentir à la publication des danses de la Tablature de Jan de Lublin qui est en sa possession.

Poznań, Février 1948.

Adolf Chybiński.

## KOMENTARZ REWIZYJNY

- Nr. 1 („Conradus“): takt 14, w rkp. brak drugiej połowy taktu (Por. t. 6).
- Nr. 2 („Ferdinandi“): takt 19, w rkp. pauza w basie winna być o połowę krótsza.
- Nr. 3 (bez tytułu): takt 4, w rkp. brak pauzy w alcie, ponadto znak powtórzenia umieszczony w połowie taktu, zamiast na końcu; takt 13, w rkp. brak znaku zmiennej miary taktu, w takecie 12 za wcześnie wprowadzona nieparzysta miara taktu.
- Nr. 4 („Corea Simonis“): takt 16, w rkp. pierwsza nuta sopranu zanotowana mylnie jako *g*, zamiast *f* (przez analogię z t. 8).
- Nr. 7 (bez tytułu): takt 10, w rkp. trzecia nuta tenorowego głosu zanotowana o oktawę za wysoko; takt II, pierwsza nuta głosu altowego zanotowana o oktawę za nisko.
- Nr. 9 („Poznania“): takt 23, w rkp. głos dyskantowy, zanotowany o tereję za nisko; takt 29, w rkp. pierwsza nuta głosu altowego winna mieć wartość o połowę mniejszą.
- Nr. 13 (bez tytułu): w takecie 21 cztery ostatnie nuty i w t. 22 pięć pierwszych nut są w rkp. zanotowane o tereję za wysoko.
- Nr. 14 („Jeszcze Marcinie“): w takecie 26 w głosie sopranowym wszystkie nuty są w rkp. zanotowane o tereję za nisko (Por. przez analogię t. 27/28 i t. 42).
- Nr. 22 („Zakłólam się cierniem“): takt 10, w rkp. pierwsza nuta w basie jest zanotowana o oktawę za nisko.
- Nr. 23 („Alia ad unum Poznanie“): w rkp. opuszczony takt 15 (Por. przez analogię t. 2).
- Nr. 26 (bez tytułu): w takecie 10 w rkp. opuszczona druga nuta głosu altowego, obydwie nuty głosu tenorowego i druga nuta głosu basowego; w t. 11 w rkp. opuszczone pierwsze trzy nuty głosu sopranowego; w t. 15 opuszczona w rkp. pierwsza połowa taktu.
- Nr. 30 („Ad novem saltus“): w rkp. w taktach 7—11 mylnie zanotowane wartości ostatnich nut; parzysta miara taktu wymaga zamiany ostatnich nut ćwierciowych na półnuty.
- Nr. 31 („Hajducki“): w t. 25 (przedostatnim) zamieniamy w głosie sopranowym półnutę *g* w rkp., na dwie nuty ćwierciowe *h* i *g* przez analogię z t. 3 i 13.
- Nr. 33 („Szewczyk idzie po ulicy“): w rkp. w takecie 8 wartość nut we wszystkich głosach winna być podwójna; w t. 29 w rkp. pierwsza nuta winna być *h* zam. *g*.
- Nr. 35 („Hispaniarum“): w rkp. w takecie 8 obydwie nuty głosu altowego są zanotowane o oktawę za nisko.

WYDAWCA



# 1. CONRADUS \*

The musical score is written on six systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C), which changes to 2/4 at the start of the second system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and '(b)' (basso). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 33 are indicated at the bottom of their respective systems. A diagonal line connects a note in the first system to a note in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

\* „Conradus” • tzw. śaniec Konrada

## 2.[CHOREA] FERDINANDI\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a common time signature. The second system has a treble clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature. The fourth system has a treble clef and a 2/4 time signature, with an 'a.' marking above the first measure. The fifth system has a treble clef and a 2/4 time signature. The sixth system has a treble clef and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 33 are indicated at the end of their respective systems.

\* [Chorea] Ferdinandi = tzw. taniec Ferdynanda



PROPORTIO FERDINANDI ULTERIUS

First system of musical notation, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The music is written for piano with treble and bass staves.

Second system of musical notation, measures 6-10. The music continues with piano accompaniment.

Third system of musical notation, measures 11-20. The music concludes with a final cadence.

3.

Fourth system of musical notation, measures 1-5. The key signature changes to C major. The music is written for piano with treble and bass staves.

Fifth system of musical notation, measures 6-10. The music continues with piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 11-15. The music includes a repeat sign and a first ending.

Seventh system of musical notation, measures 16-23. The music concludes with a final cadence.

# 4. CHOREA SIMONIS \*

Musical notation for measures 1-5. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated at the bottom of the system.

Musical notation for measures 6-10. The system consists of two staves. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated at the bottom of the system.

Musical notation for measures 11-16. The system consists of two staves. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the system.

\* Tzw. taniec Szymona

## 5.

Musical notation for measures 1-5. The system consists of two staves. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated at the bottom of the system.

Musical notation for measures 6-15. The system consists of two staves. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated at the bottom of the system.

Musical notation for measures 16-25. The system consists of two staves. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 25 are indicated at the bottom of the system.

Musical notation for measures 26-38. The system consists of two staves. Measure numbers 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, and 38 are indicated at the bottom of the system.

6.

First system of musical notation for exercise 6, measures 1-5. The piece is in common time (C) and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with half notes G3 and C4.

Second system of musical notation for exercise 6, measures 6-10. The treble staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The bass staff accompaniment remains simple, with some changes in rhythm.

Third system of musical notation for exercise 6, measures 11-16. The piece concludes with a final cadence in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff.

7.

First system of musical notation for exercise 7, measures 1-5. The treble staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment consists of quarter notes.

Second system of musical notation for exercise 7, measures 6-10. The treble staff continues with a flowing eighth-note melody. The bass staff accompaniment is steady.

Third system of musical notation for exercise 7, measures 11-17. The piece ends with a final chord in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff.

# 8. POZNANIE

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). A measure rest of 5 is indicated in the lower staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). A measure rest of 10 is indicated in the lower staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature. A measure rest of 15 is indicated in the lower staff.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature. A measure rest of 20 is indicated in the lower staff.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Measure rests of 25 and 28 are indicated in the lower staff.

# 9. POZNANIA

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in common time (C) and begins with a treble clef. The melody starts on a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass line consists of simple chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 6-10. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line features chords and single notes, with a key signature change to one flat (B-flat) indicated by a flat sign on the first staff.

Third system of musical notation, measures 11-15. The melody includes some sixteenth notes. The bass line continues with chords and single notes. A key signature change to two flats (B-flat and E-flat) is indicated by a flat sign on the first staff.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The melody features eighth and quarter notes. The bass line continues with chords and single notes. A key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) is indicated by a flat sign on the first staff.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The time signature changes to 3/4. The melody consists of quarter notes. The bass line continues with chords and single notes.

Sixth system of musical notation, measures 26-33. The melody includes quarter and eighth notes. The bass line continues with chords and single notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

10.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. Measure 5 includes a fingering '5' under the fifth finger in the bass line. The right hand continues the melodic line with some chromaticism.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 10 includes a fingering '10' under the right hand. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Measure 15 includes a fingering '15' under the right hand. The piece continues with a steady eighth-note bass line.

Fifth system of musical notation, measures 17-24. Measure 20 includes a fingering '20' under the right hand. Measure 24 includes a fingering '24' under the right hand. The piece concludes with a final cadence.

# 11. REX \*

The musical score is written in common time (C) and consists of seven systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The music is primarily composed of chords and simple melodic lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 36 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score concludes with a double bar line at measure 36.

\* Rex „, taniec królewski” (?)

## 12. ROCAL FUZA\*

Musical score for 'Rocal Fuza' in 2/4 time, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system ends with a measure number '5'. The second system ends with '10'. The third system ends with '15'. The fourth system ends with '20' and '24'.

\* „Rocal fuza” - z włoskiego tekstu zaczynającego się od słów „la roch'al fusa”

## 13.

Musical score for item 13 in common time (C), consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system ends with a measure number '5'.



First system of musical notation, measures 1-10. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 10 and 15 are indicated at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 11-15. The treble clef staff continues the melodic line with some rests and accidentals. The bass clef staff features chords and moving lines. Measure numbers 15 and 20 are indicated at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 16-20. The treble clef staff shows a melodic line with some rests and accidentals. The bass clef staff features chords and moving lines. Measure numbers 20 and 25 are indicated at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 21-25. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 25 and 30 are indicated at the end of the system.

Fifth system of musical notation, measures 26-30. The treble clef staff continues the melodic line with some rests and accidentals. The bass clef staff features chords and moving lines. Measure numbers 30 and 32 are indicated at the end of the system.

Sixth system of musical notation, measures 31-32. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 30 and 32 are indicated at the end of the system.

## 14. [J]ESZCZE MARCZYNYE \*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. The second measure continues the melody in the treble with a B-flat. The third measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The system ends with a double bar line.

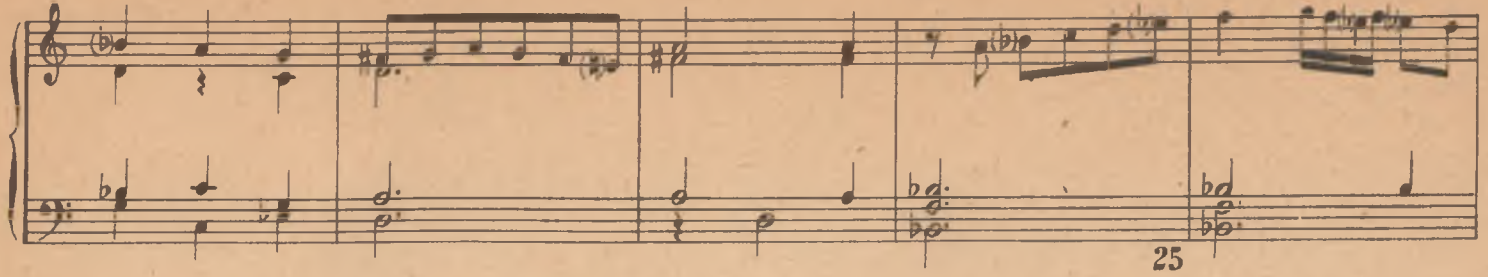
The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. The second measure continues the melody in the treble with a B-flat. The third measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure continues the melody in the treble. The fifth measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The sixth measure continues the melody in the treble. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. The second measure continues the melody in the treble with a B-flat. The third measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure continues the melody in the treble. The fifth measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The sixth measure continues the melody in the treble. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. The second measure continues the melody in the treble with a B-flat. The third measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure continues the melody in the treble. The fifth measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The sixth measure continues the melody in the treble. The system ends with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The first measure contains a half note chord in the bass and a quarter note melody in the treble. The second measure continues the melody in the treble with a B-flat. The third measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The fourth measure continues the melody in the treble. The fifth measure shows a melodic phrase in the treble and a half note chord in the bass. The sixth measure continues the melody in the treble. The system ends with a double bar line.

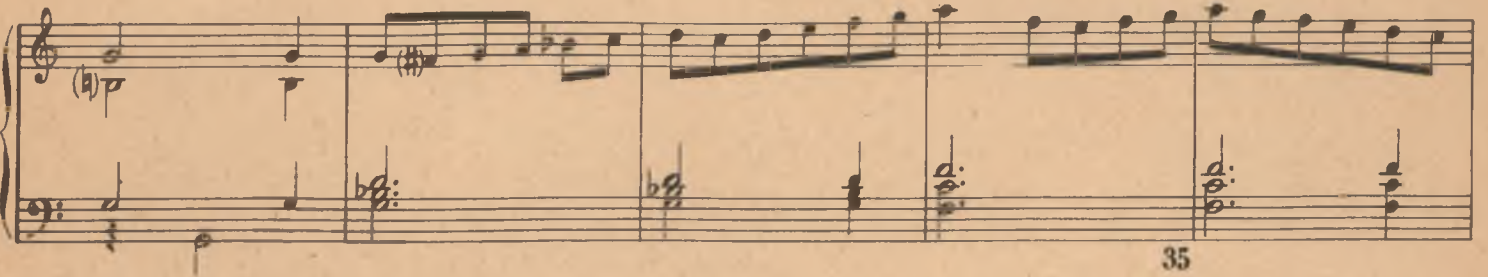
\* „Jeszcze Marcynie” - początek tekstu piosenki tanecznej



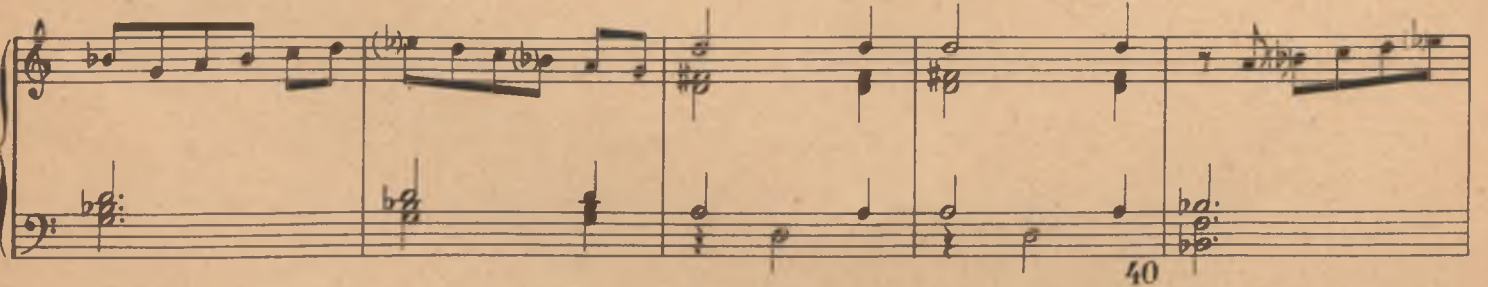
Musical notation system 1, measures 25-28. Treble clef, bass clef. Measure 25 is marked with '25'.



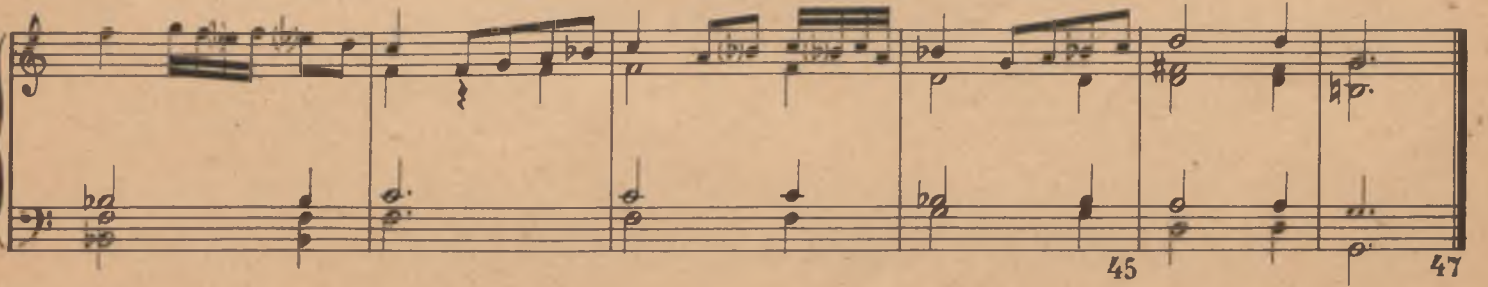
Musical notation system 2, measures 29-33. Treble clef, bass clef. Measure 30 is marked with '30'.



Musical notation system 3, measures 34-38. Treble clef, bass clef. Measure 35 is marked with '35'.



Musical notation system 4, measures 39-43. Treble clef, bass clef. Measure 40 is marked with '40'.



Musical notation system 5, measures 44-47. Treble clef, bass clef. Measure 45 is marked with '45' and measure 47 is marked with '47'.



## 15. CHOREA SUPER DUOS SALTUS\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 marked at the end of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and a key signature change to one flat (B-flat) in the later sections. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

\* Taniec „na dwa skoki” (?)

# 16. CHOREA\*

The musical score is written for piano in a single system with seven systems of music. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 37. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a fermata over the final chord.

\* Chorea = taniec

(„proportioem huius vide superius circa eandem ad unum saltum”). Cfr. nr. 23.

### 18.[CHOREA] ITALICA \*

\* Taniec włoski

## 19. SEQUUNTUR CHOREAE N.C.1541\*

The musical score is written for piano in a single system with six systems of music. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 32 are indicated at the bottom of their respective systems. A double bar line with repeat dots appears at measure 15. A time signature change to 3/4 is shown at measure 16. The score concludes with a fermata over the final note in measure 32.

\* Następują tańce monogramisty N.C. (=Nicolaus de Cracovia)

## 20. ALIA [CHOREA]\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a treble clef and a common time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 27 are indicated at the bottom of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at measure 27.

\* Inny taniec (tego samego kompozytora)



## 21. ALIA [CHOREA] SURER DUOS SALTUS \*

Musical notation for measures 1-5. The system consists of a treble and bass staff. The melody in the treble staff features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

5

Musical notation for measures 6-10. The treble staff continues the melodic line, ending with a note marked with a flat (b). The bass staff maintains the accompaniment pattern.

10

Musical notation for measures 11-15. A key signature change to one flat is indicated by a double bar line. The treble staff shows a change in the melodic pattern, and the bass staff continues with the accompaniment.

15

Musical notation for measures 16-20. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth notes. The bass staff continues with the accompaniment.

20

Musical notation for measures 21-25. The treble staff continues with the active melodic line. The bass staff continues with the accompaniment.

25

Musical notation for measures 26-30. The treble staff continues with the active melodic line. The bass staff continues with the accompaniment.

30

\* „Inny taniec na dwa skoki” (?)

126. i 31

## 22. ZAKŁOŁAM SZIJA THARNEM AD UNUM [SALTUM]\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 38. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with accents and slurs. The final measure is marked with a double bar line and a fermata.

\* „Zakłótam się cierniem” (początkowe słowa tanecznej piosenki), „na jeden skok” (?)

## 23. ALIA [CHOREA] AD UNUM POZNANIE \*

\* Inny taniec „Poznanie” - „na jeden skok” (?)

## 24. ALIA [CHOREA] POZNANIE\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked with a tempo of 'Alia' and a key signature of one flat (B-flat). The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The notation features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at measure 30.

\* „Inny taniec Poznanie”

# 25. CONRADUS \*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and sixteenth notes. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are clearly marked at the bottom of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at measure 40.

\* „Conradus” = tzw. taniec Konrada

26.

This musical score, numbered 26, is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 32 are indicated at the bottom of the staves. A first ending bracket is present in the first system, and a second ending bracket is present in the fifth system. The notation includes dynamic markings like *p* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The paper shows signs of age, including a tear in the upper right corner.

# 27. PAUR - THANCZ \*

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Second system of musical notation, measures 5-10. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measure numbers 5 and 10 are indicated at the bottom.

Third system of musical notation, measures 11-15. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measure numbers 15 and 10 are indicated at the bottom.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measure numbers 20 and 15 are indicated at the bottom.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measure numbers 25 and 20 are indicated at the bottom.

Sixth system of musical notation, measures 26-33. Treble clef, common time signature (C). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Measure numbers 30 and 33 are indicated at the bottom. A double bar line is present at measure 30. The text "(brak zakończenia)" is written at the end of the system.

\* „Paur-Thancz” (Bauerntanz) = taniec chłopski

28. BONA CAT (?)\*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music begins with a treble clef and a common time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef accompaniment starts with a whole note chord of G2 and B2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth notes and quarter notes. The bass clef accompaniment continues with chords and single notes. A measure rest is indicated by a '5' below the staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The bass clef accompaniment continues with chords and single notes. A measure rest is indicated by a '10' below the staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The bass clef accompaniment continues with chords and single notes. A measure rest is indicated by a '15' below the staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The bass clef accompaniment continues with chords and single notes.

\* Tytuł niejasny



Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 19 starts with a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 20 begins with a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. Measure 21 continues the melodic line with quarter notes. A measure number '20' is printed below the first measure of the second system.

Musical notation for measures 22-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 22 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 23 continues the melodic line with quarter notes. Measure 24 concludes the system with a melodic line in the right hand and a whole note chord in the left hand. A measure number '25' is printed below the first measure of the second system.

Musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 25 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 26 continues the melodic line with quarter notes. Measure 27 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 28 continues the melodic line with quarter notes. Measure 29 concludes the system with a melodic line in the right hand and a whole note chord in the left hand. A measure number '30' is printed below the first measure of the second system.

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 30 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 31 continues the melodic line with quarter notes. Measure 32 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 33 continues the melodic line with quarter notes. Measure 34 concludes the system with a melodic line in the right hand and a whole note chord in the left hand. A measure number '35' is printed below the first measure of the second system.

Musical notation for measures 35-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 35 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 36 continues the melodic line with quarter notes. Measure 37 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 38 continues the melodic line with quarter notes. Measure 39 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a quarter note, and a whole note chord in the left hand. Measure 40 continues the melodic line with quarter notes. Measure 41 concludes the system with a melodic line in the right hand and a whole note chord in the left hand. Measure numbers '40' and '41' are printed below the first and last measures of the second system, respectively.

## 29. CZAYNER THANCZ\*

The musical score is written in common time (C) and consists of six systems of two staves each (treble and bass). The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 33 are indicated at the bottom of the respective systems. A double bar line with repeat dots appears at the end of the piece, with a 3/4 time signature change indicated above and below the bar line.

\* Czayner Thancz (Zäunerfanz) = cenan

### 30. AD NOVEM SALTUS \*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "30. AD NOVEM SALTUS \*". The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The piece consists of 27 measures. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 27 are indicated at the bottom of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

\* Taniec „na dziewięć skoków” (?)

### 31. HAYDUCZKY \*

The musical score is written for piano in a single system with five systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 26 indicated at the bottom of the respective systems. The music features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with repeat signs. The final measure (26) ends with a double bar line.

\* Hajducki taniec

### 32. [CHOREA] ITALICA\*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are printed below the bass staff of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

Musical notation for measures 25-30. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features chords and moving lines in both hands. Measure 30 is marked with the number 30.

Musical notation for measures 31-40. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music continues with chords and moving lines. Measure 40 is marked with the number 40.

\*Taniec wtoski

### 33. SCHEPHCZYK YDZYĖ POULY CZY SZYDELKA NOSZĄCZ\*

Musical notation for measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature (C). The music features chords and moving lines in both hands.

Musical notation for measures 5-8. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 5 starts with a treble clef and a common time signature (C). The music continues with chords and moving lines. Measure 8 is marked with the number 5.

Musical notation for measures 9-14. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 9 starts with a treble clef and a common time signature (C). The music continues with chords and moving lines. Measure 14 is marked with the number 10.

Musical notation for measures 15-18. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 15 starts with a treble clef and a common time signature (C). The music continues with chords and moving lines. Measure 18 is marked with the number 15.

\*„Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc” (początek tekstu piosenki tanecznej)

Musical notation for measures 20-25. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure numbers 20 and 25 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 30-33. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure numbers 30 and 33 are indicated below the bass staff.

34.

Musical notation for measures 1-4. The system consists of two staves, treble and bass clef. The time signature is common time (C). Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 5-8. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure number 5 is indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 9-12. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure number 10 is indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 13-16. The system consists of two staves, treble and bass clef. Measure number 15 is indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 18-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure numbers 18, 19, 20, and 21 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure numbers 22, 23, and 24 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 25-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated below the bass staff.

35. [CHOREA] HISPANIARUM\*

Musical notation for measures 1-4. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 5-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the bass staff.

Musical notation for measures 9-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the bass staff.

\*Taniec hiszpański



Musical notation for measures 11-15. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 16-26. The right hand continues the melodic development with some chromaticism. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Measure numbers 20, 25, and 26 are indicated at the bottom.

36. ALIA [CHOREA] ITALICA \*

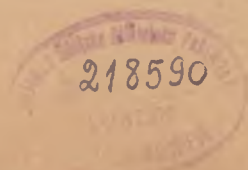
Musical notation for measures 1-5. The piece is in common time (C). The right hand has a rhythmic melody with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of chords.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues the melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment remains simple. Measure number 5 is indicated at the bottom.

Musical notation for measures 11-15. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Measure number 10 is indicated at the bottom.

Musical notation for measures 16-20. The right hand continues the melodic development. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Measure numbers 15 and 20 are indicated at the bottom.

\*„Inny taniec włoski”

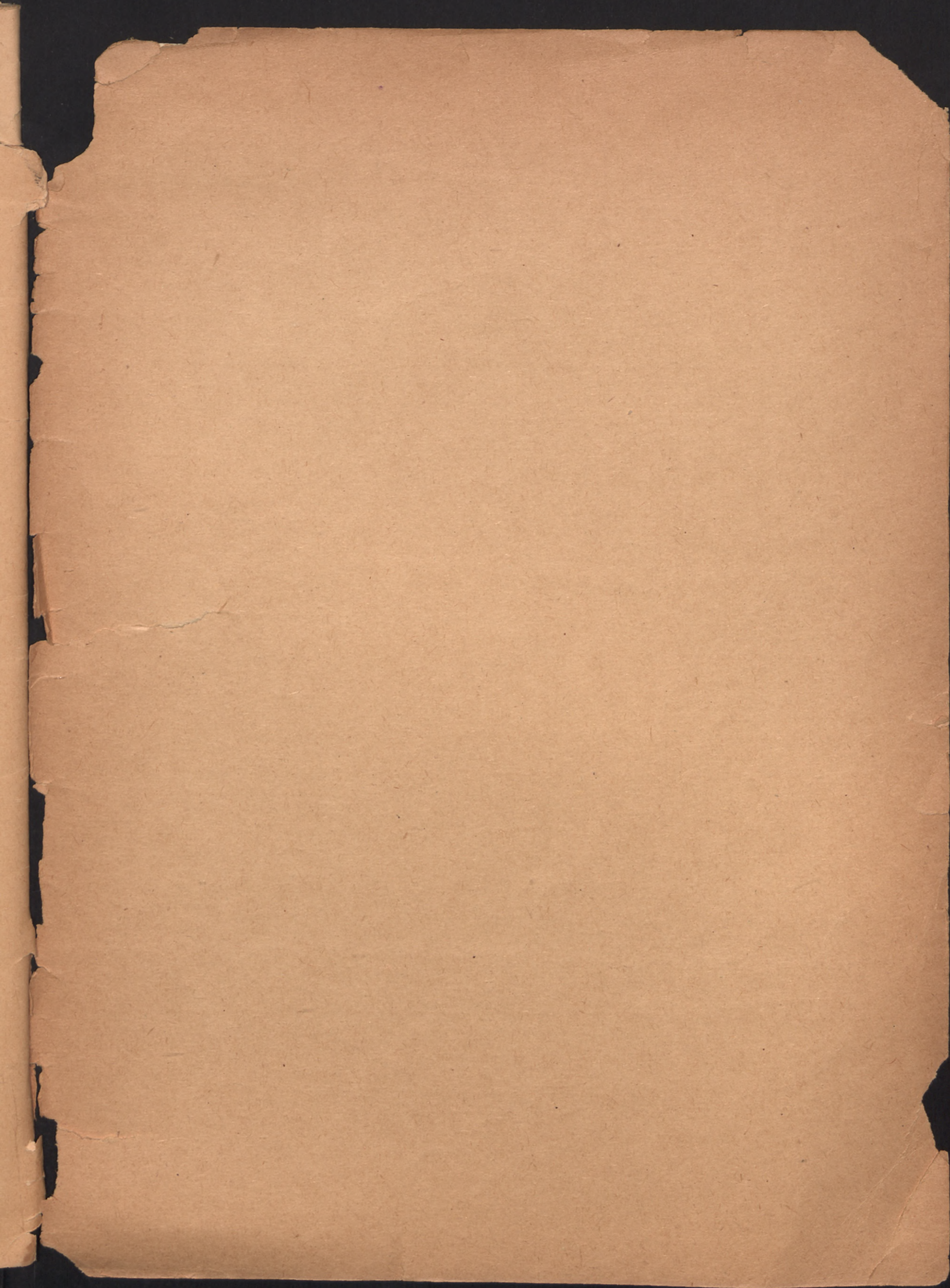


09 -68- 2023

15 WRZ. 1995

20 SIE. 1998

Termin zwrotu W.A. Olaszka, z. 27|DW|Oa|95  
Poligraficzny Dz-wo A.B. (20.000)



# WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI

## PUBLICATIONS DE MUSIQUE ANCIENNE POLONAISE

KIEROWNIK WYDAWNICTWA

Dr Adolf Chybiński

Profesor Uniwersytetu Poznańskiego

Zeszyt I. S. S. SZARZYŃSKI (ca. 1700)

Sonata  
na 2 skrzypiec i b. c. na organy

Zeszyt II. M. MIELCZEWSKI († 1651)

„Deus in nomine tuo“  
Concerto na bas, 2 skrzypiec, fagot  
(wioloneczelę) i b. c. na organy

Zeszyt III. J. H. RÓŻYCKI († ca. 1700)

Hymni ecclesiae  
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt IV. B. PEKIEL († ca. 1670)

„Audite mortales“  
Kantata na 2 soprany, 2 alty, tenor, bas  
z towarzyszeniem 2 altówek (wiolonezeli),  
wiolonezeli (kontrabasu) i b. c. na organy

Zeszyt V. S. S. SZARZYŃSKI (ca. 1700)

„Pariendo non gravaris“  
Concerto na tenor (lub sopran) z towarzy-  
szaniem 2 skrzypiec i b. c. na wioloneczelę  
i organy

Zeszyt VI. M. MIELCZEWSKI († 1651)

Canzona  
na 2 skrzypiec, fagot (wioloneczelę) i b. c.  
na wioloneczelę i organy

Zeszyt VII. G. G. GÓRCZYCKI († 1734)

„Missa Paschalis“  
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt VIII. ANONYMUS (XVI)

(polski nieznaną kompozytor)  
„Duma“  
na 2 skrzypiec, altówkę i wioloneczelę

Zeszyt IX. WACŁAW Z SZAMOTUŁ († 1572)

„In Te Domine speravi“  
Motet 4-o głos. na chór miesz. a cappella

Zeszyt X. S. S. SZARZYŃSKI (ca. 1700)

„Jesu, spes mea“  
Concerto na sopran z towarzyszeniem  
2 skrzypiec i b. c. na wioloneczelę i organy

Zeszyt XI. A. JARZEBSKI († 1649)

„Tamburetta“  
na skrzypiec, altówkę, wioloneczelę i b. c.  
na fortepian (klawesyn)

Zeszyt XII. M. ZIELEŃSKI (ca. 1611)

„Vox in Rama“  
Communio  
na 2 soprany, alt i bas (z organami lub  
bez organów)

Zeszyt XIII. P. DAMIAN P. S. († 1729)

„Veni Consolator“  
Concerto na sopran, „clarino“ (trąbka lub  
klarnet, obój, skrzypiec) i b. c. na organy

Zeszyt XIV. G. G. GÓRCZYCKI († 1734)

„Illuxit sol“  
Concerto na 2 soprany, alt, tenor i bas  
(solo i chóralnie) z towarzyszeniem orkie-  
stry smyczkowej i b. c. na organy

Zeszyt XV. A. JARZEBSKI († 1649)

„Nova Casa“  
Concerto na 3 skrzypiec  
i b. c. na wiolonecz. i klawesyn (fort.)

Zeszyt XVI. J. H. RÓŻYCKI († ca. 1700)

„Magnificemus in cantico“  
Concerto na 2 soprany i bas  
i b. c. na organy

Zeszyt XVII. B. PEKIEL († ca. 1670)

„Missa pulcherrima“  
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt XVIII. J. PODBIELSKI (ca. 1650)

Preludium  
na organy lub klawesyn (fortepian)

Zeszyt XIX. B. PEKIEL († ca. 1670)

2 Koledy łacińskie  
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt XX. 36 TAŃCÓW

z tabulatury organowej  
JANA Z LUBLINA  
na klawesyn lub fortepian

PARTYTURY I GŁOSY

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE  
EDITION POLONAISE DE MUSIQUE