WYDAWNICTWO
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ
PUBLICATIONS DE MUSIQUE ANCIENNE POLONAISE

XX

36 TAŃCÓW

Z TABULATURY 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
DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ
PUBLICATIONS DE MUSIQUE ANCIENNE POLONAISE

KIEROWNIK WYDAWNICTWA
DR ADOLF CHYBIŃSKI
PROFESOR UNIWERSYTETU POZNAŃSKIEGO

XX

36 TAŃCÓW

Z TABULATURY 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

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE
EDITION POLONAISE DE MUSIQUE

218590
LUBLIN 2
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

Wojew. Miejska Biblioteka Publiczna
Nr
LUBLIN
im. H. Łopacińskiego

1. Fol. 37—37' **Conradus**
2. „ 97' a) [Corea] **Ferdinandi**
„ 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 Marczynye**
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 **Zaklolam 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 **Schephczyk ydzye po ulyczy szydelko noszącz**
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. Monogram „*N. C.*", umieszczony przy nrze 19, dotyczy (reprezentowanego w Tabulaturze szeregiem innych utworów i transkrypcyj) Mikołaja z Krakowa: „*N*icolaus 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 Thancz", „Czayner Thancz"), 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 tłómaczą 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 („haidútáncz"). 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 „wędrownymi“. 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 wcześnie melodia „Hajduckiego“ (nr 31). Takie „wędrowne“ 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 kulturalne.

Kilka tańców Tabulatury Jana z Lublina wskazuje już w swych tytułach na swe n i e m i e c k i e pochodzenie. Są to: *1.* Nr 1, „Conradus“; *2.* Nr 25, „Conradus“; *3.* Nr 2, „Ferdinandi“; *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 „Ferdinandi“ (Nr 2), może pochodzenia austriackiego. W pewnej, dotychczas nieznanej, 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 odmienna. „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) = „Zäunertanz“ = „Zäuner“ posiada melodię dość rozpowszechnioną w XVI wieku. Prawie bez zmian podają ją tabulatury Newsidlera (1540) i Heckel'a (1562) oraz rkp. 307 bibloteki 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 w ł o s k i e 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 możności 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 f r a n c u s k i c h 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 p o l s k i c h t e r m i n ó w, dotyczących tańców

polskich, 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. Nachtanz). 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 Thancz“) 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 $^3/_4$ (w rkp. zazwyczaj: ○3), 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 [1]).

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), 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 sourtout 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-*

[1]) La descriptions détaillee 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).

laus Cracoviensis), auteur de toute une série d'oeuvres 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 p o l o n a i s e. 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 alêne";
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 h o n g r o i s e („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 d'hors de la Pologne déjà au XV-ème siècle. C'est en d'hors 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-ème 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 a l l e m a n d e. 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-ème 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-ème 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 „Fernandi". — „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-ème 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. „Zāuner", 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 18, 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 Nachtanz). 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 Thancz") 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 $^3/_4$ (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'occassion 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 possesion.

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 takcie 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 11, pierwsza nuta głosu altowego zanotowana o oktawę za nisko.

Nr. 9 („Poznania"): takt 23, w rkp. głos dyskantowy, zanotowany o tercję za nisko; takt 29, w rkp. pierwsza nuta głosu altowego winna mieć wartość o połowę mniejszą.

Nr. 13 (bez tytułu): w takcie 21 cztery ostatnie nuty i w t. 22 pięć pierwszych nut są w rkp. zanotowane o tercję za wysoko.

Nr. 14 („Jeszcze Marcinie"): w takcie 26 w głosie sopranowym wszystkie nuty są w rkp. zanotowane o tercję za nisko (Por. przez analogię t. 27/28 i t. 42).

Nr. 22 („Zakłółam 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 takcie 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.

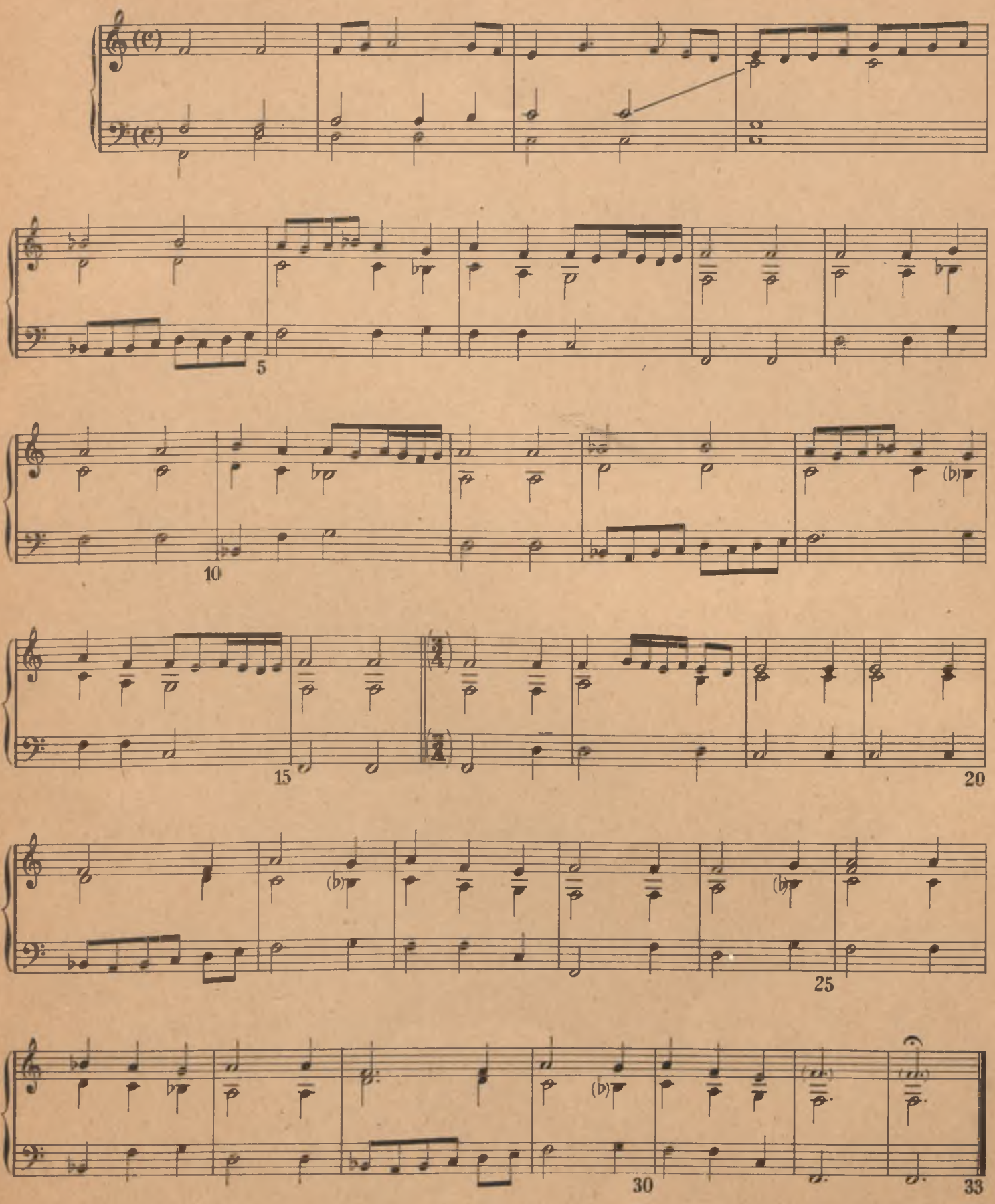
Nr. 31 („Hajducki"): w t. 25 (przedostatnim) zamieniamy w głosie sopranowym półnutę *g* w rkp., na dwie nuty ćwierciowe *h* i *g* przez analogię z t. 3 i 13.

Nr. 33 („Szewczyk idzie po ulicy"): w rkp. w takcie 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 takcie 8 obydwie nuty głosu altowego są zanotowane o oktawę za nisko.

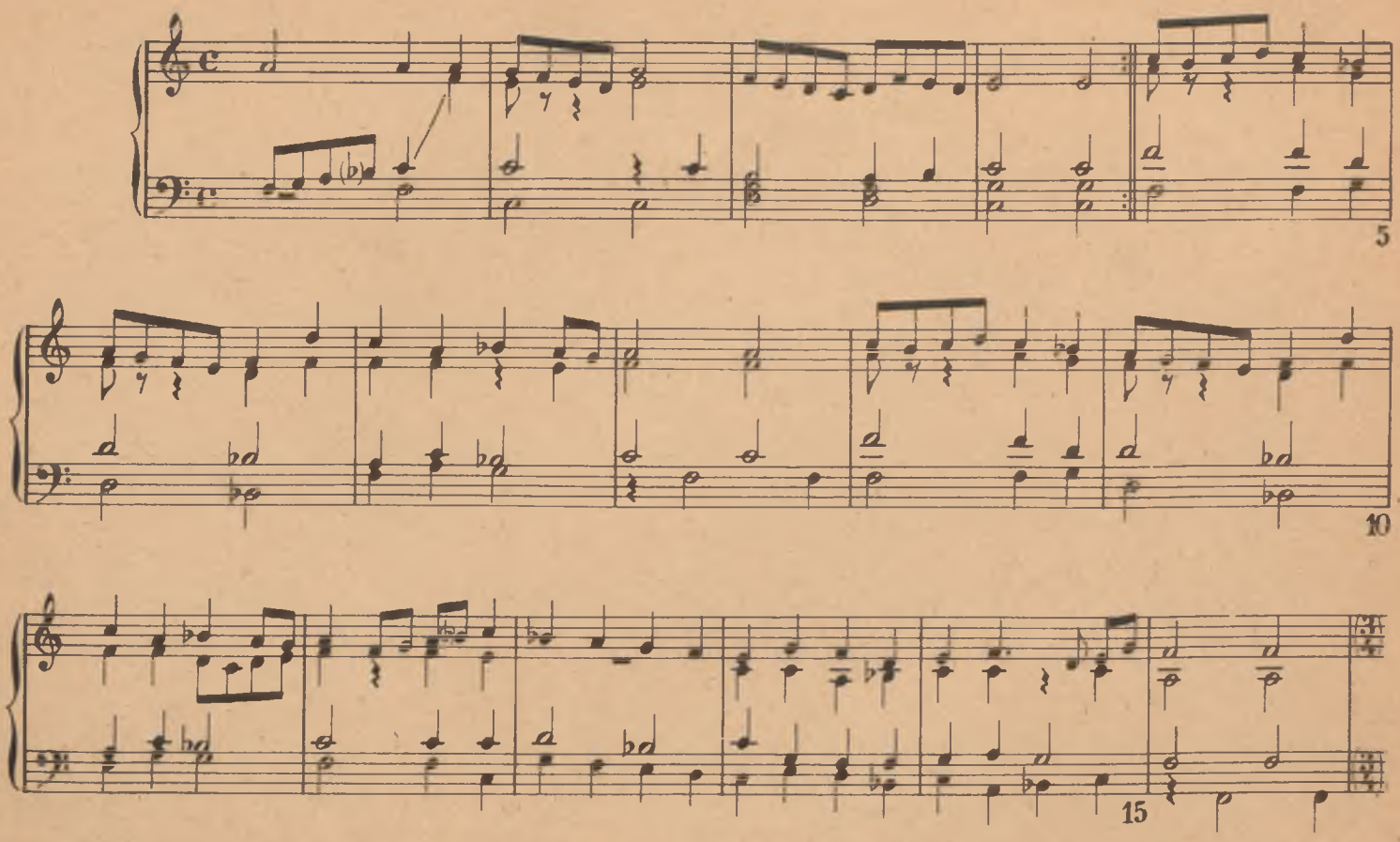
WYDAWCA

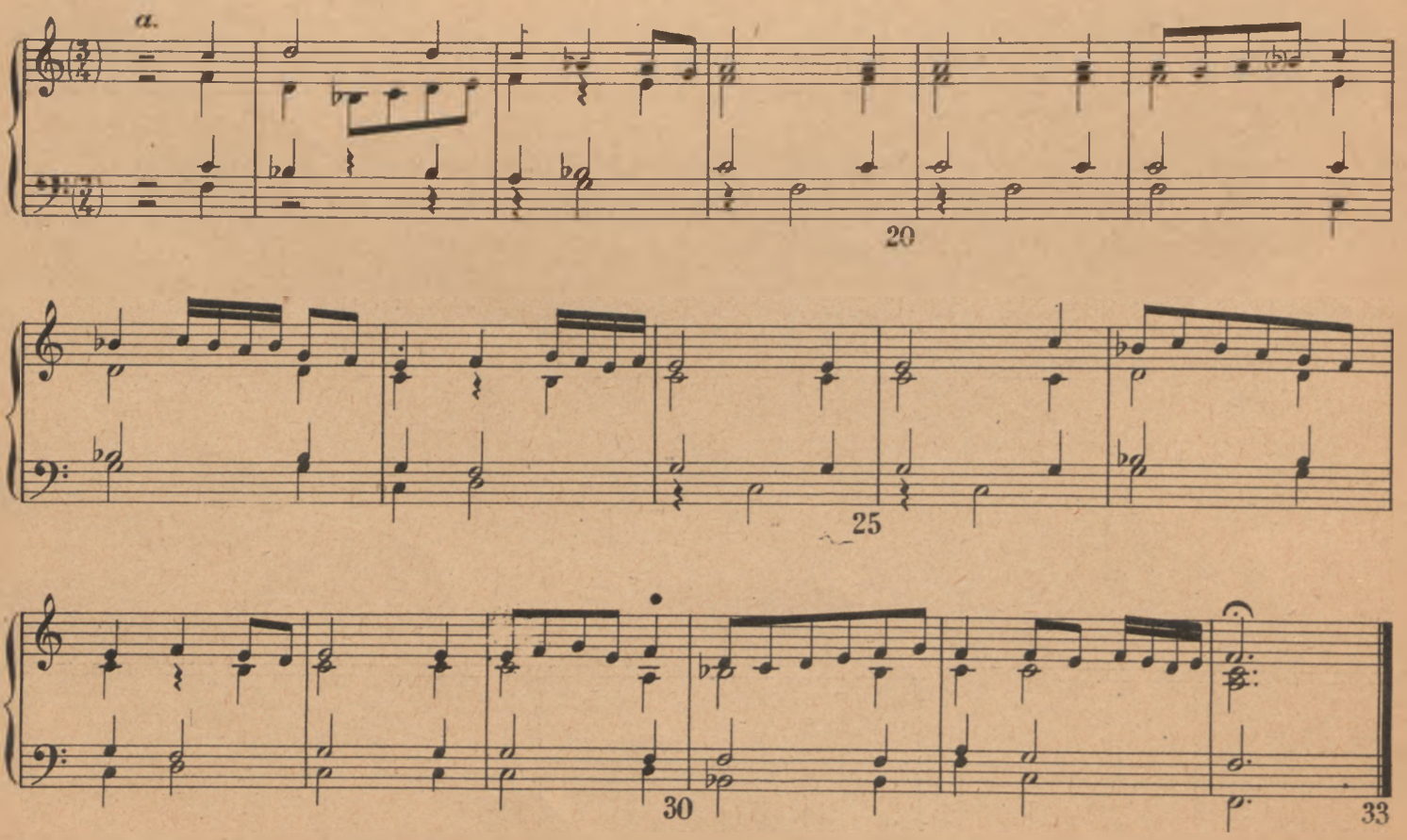
1. CONRADUS*



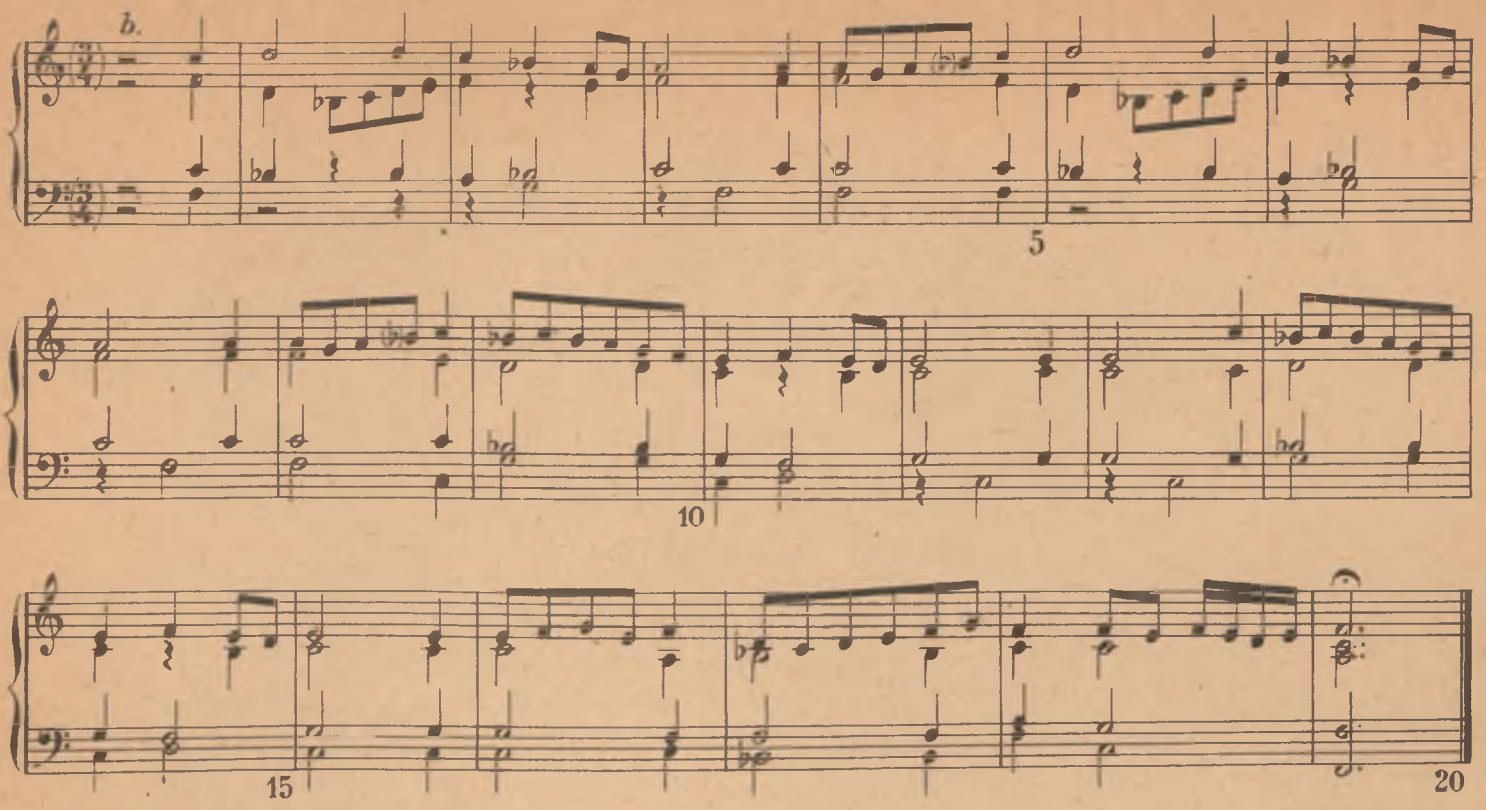
*„Conradus" • tzw. taniec Konrada

2.[CHOREA] FERDINANDI*

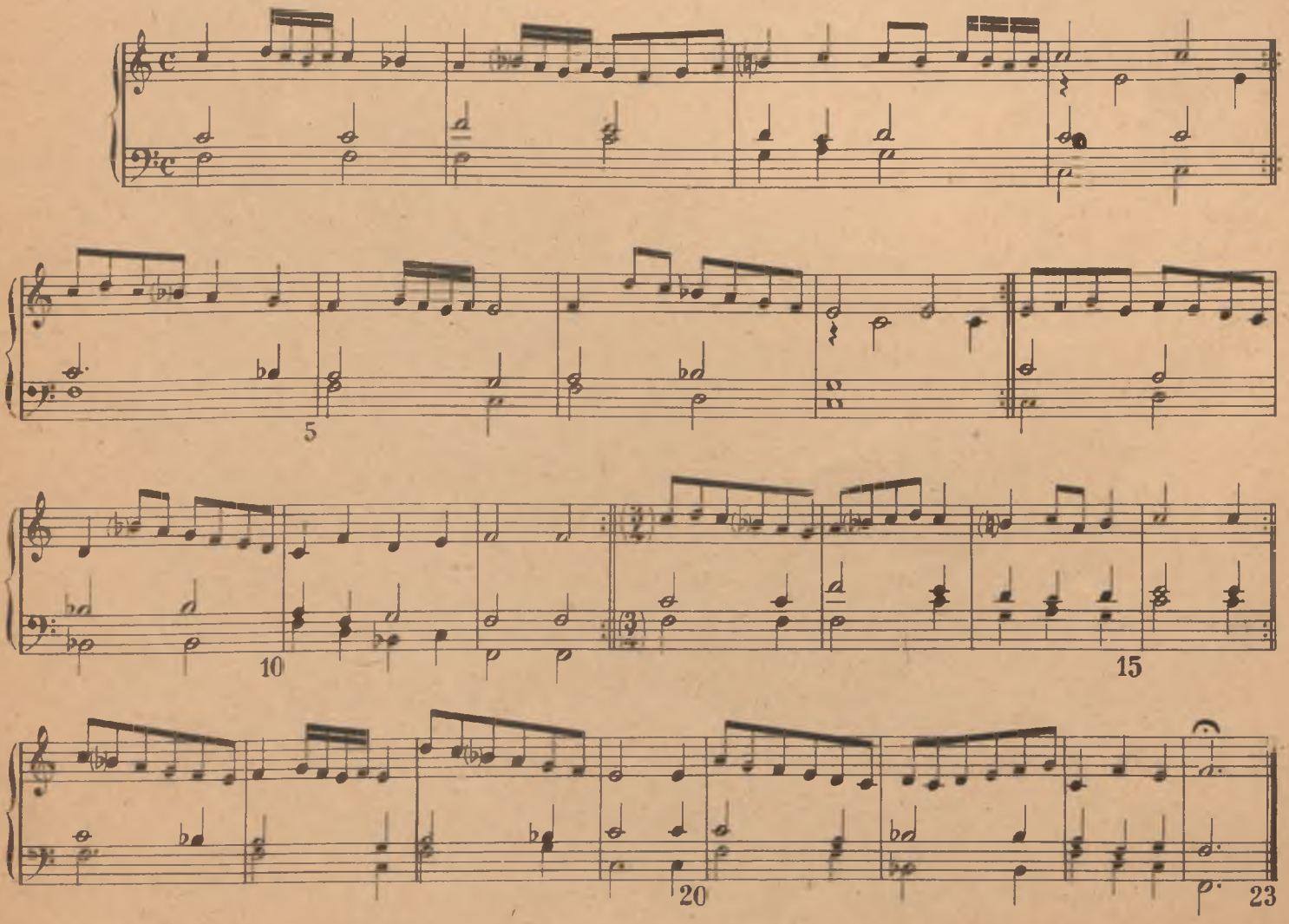




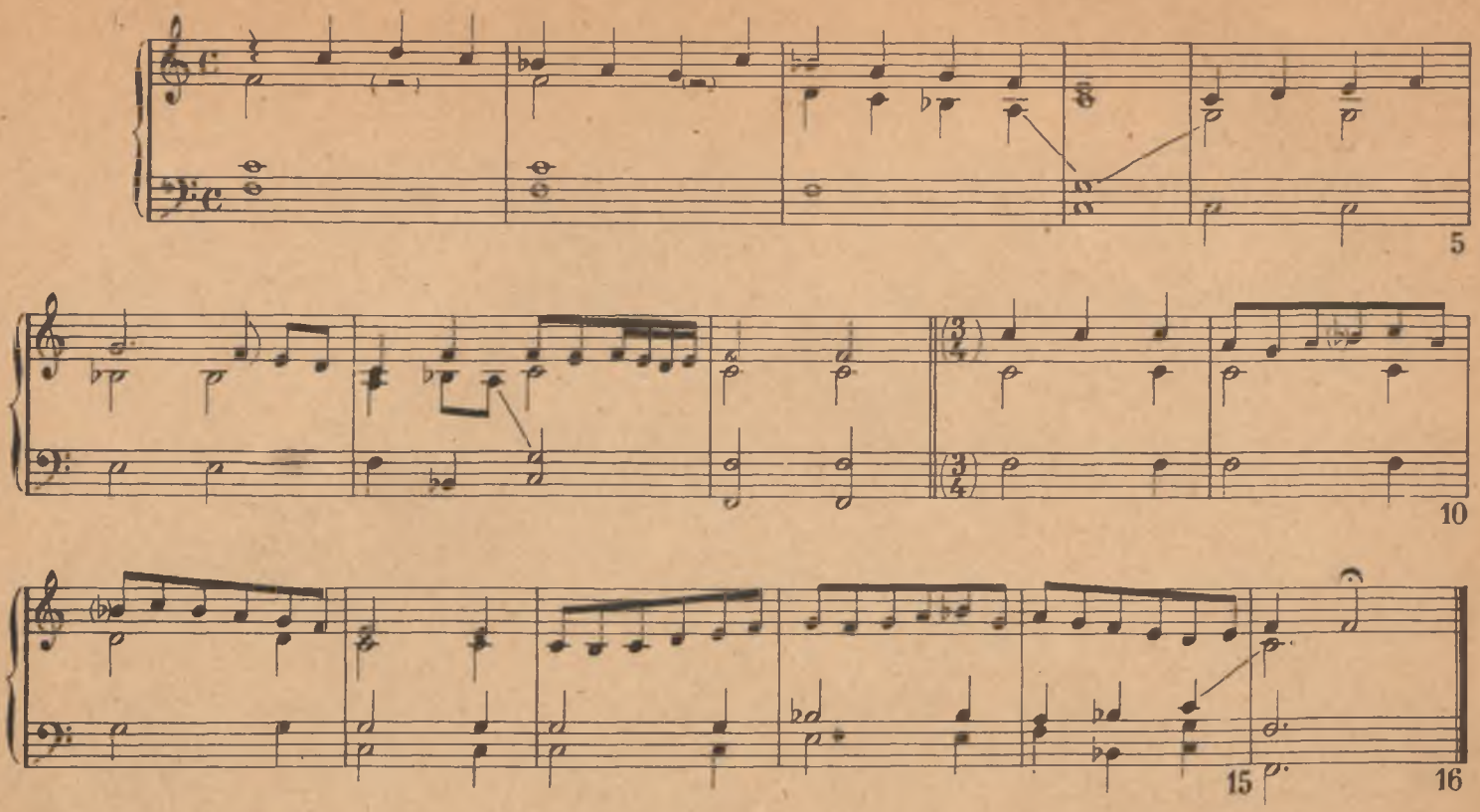
*[Chorea] Ferdinandi = tzw. taniec Ferdynanda



3.

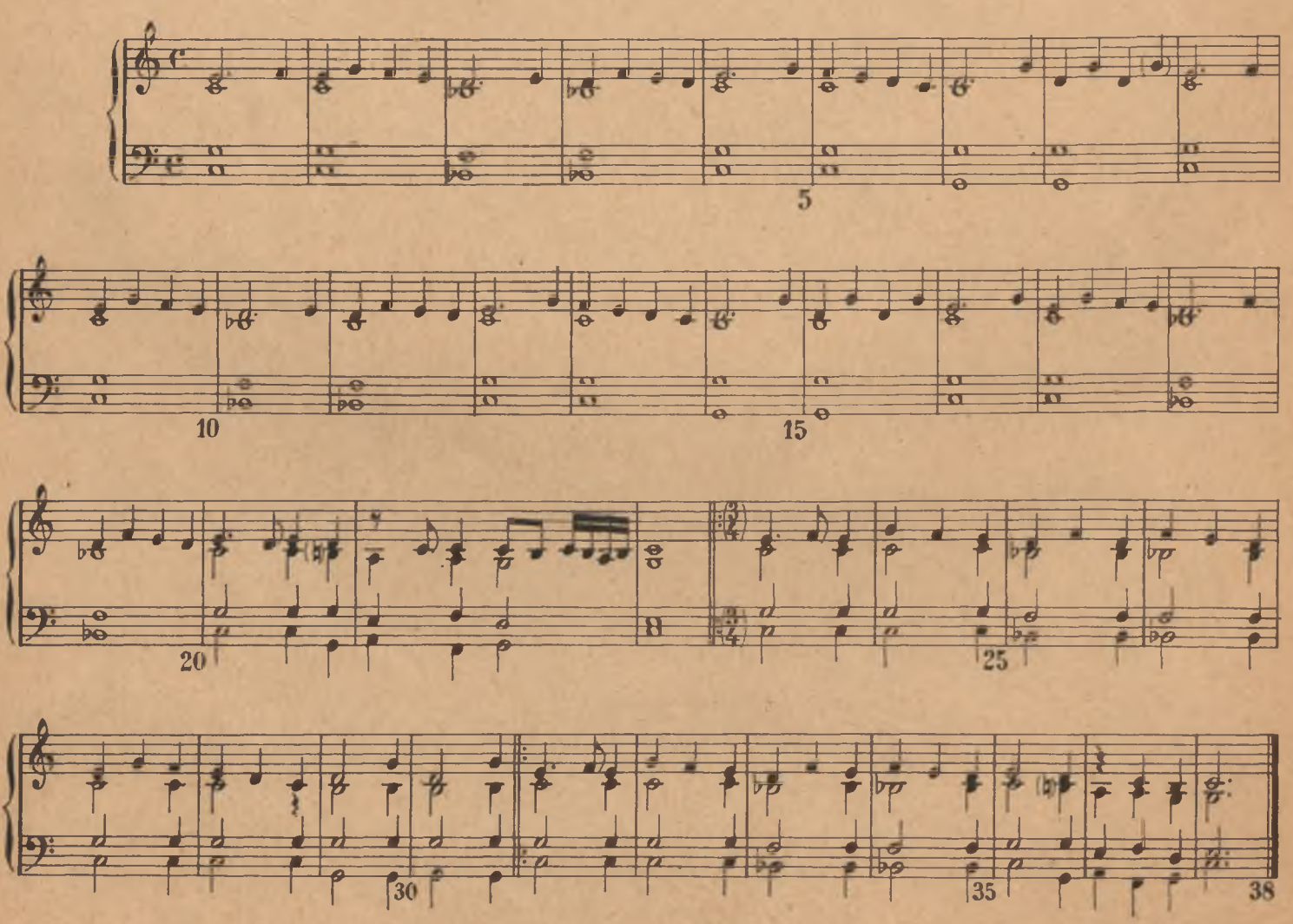


4. CHOREA *SIMONIS* *

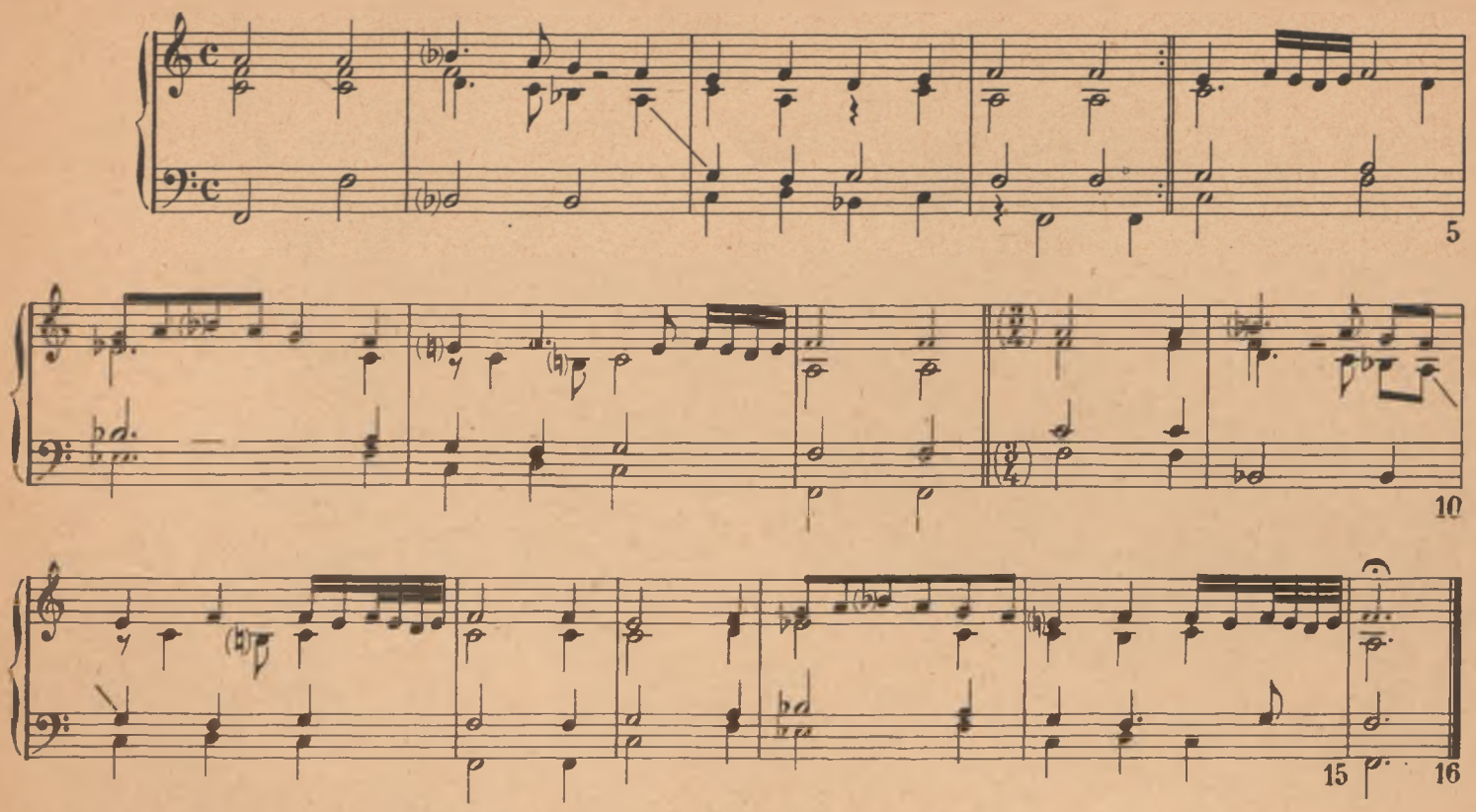


* Tzw. taniec Szymona

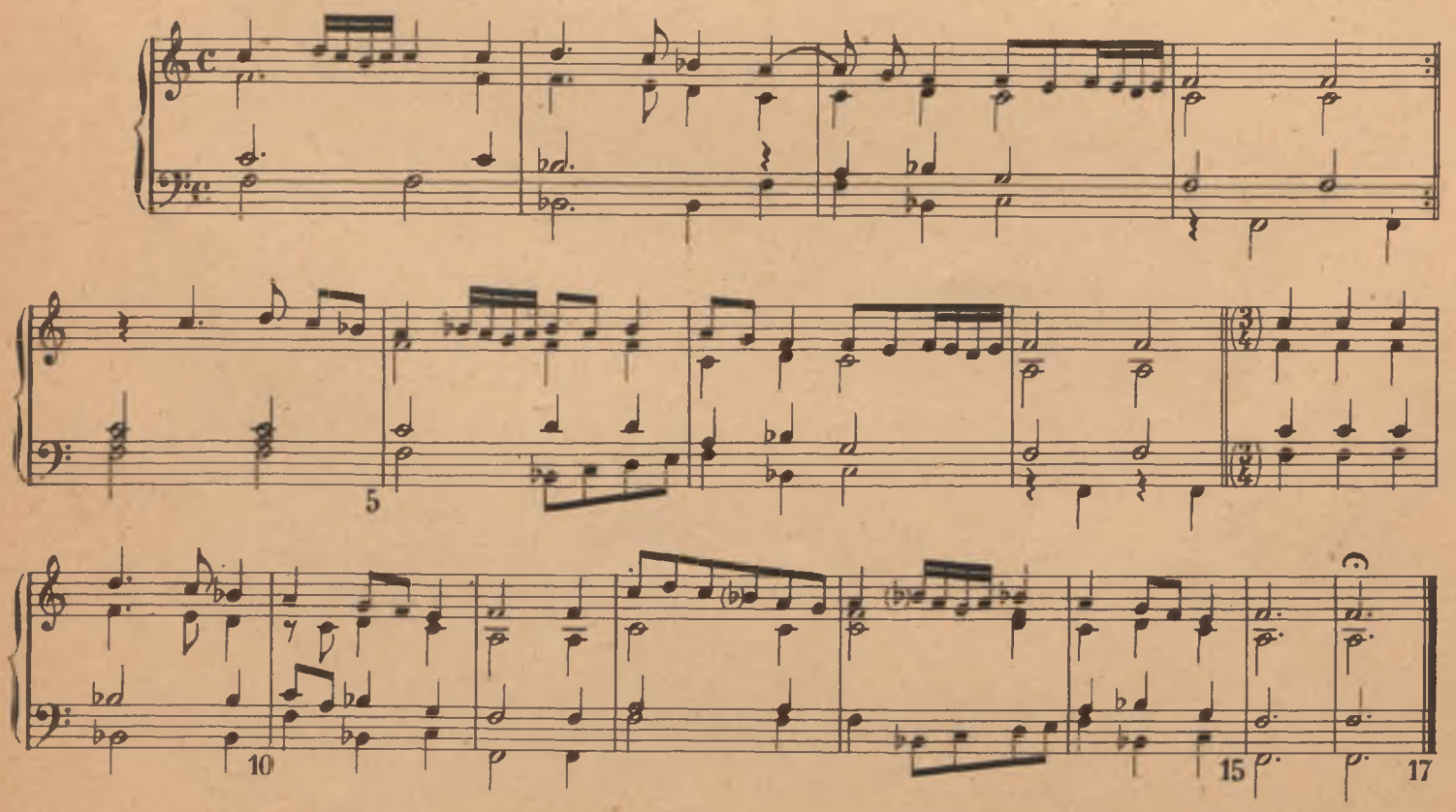
5.



6.

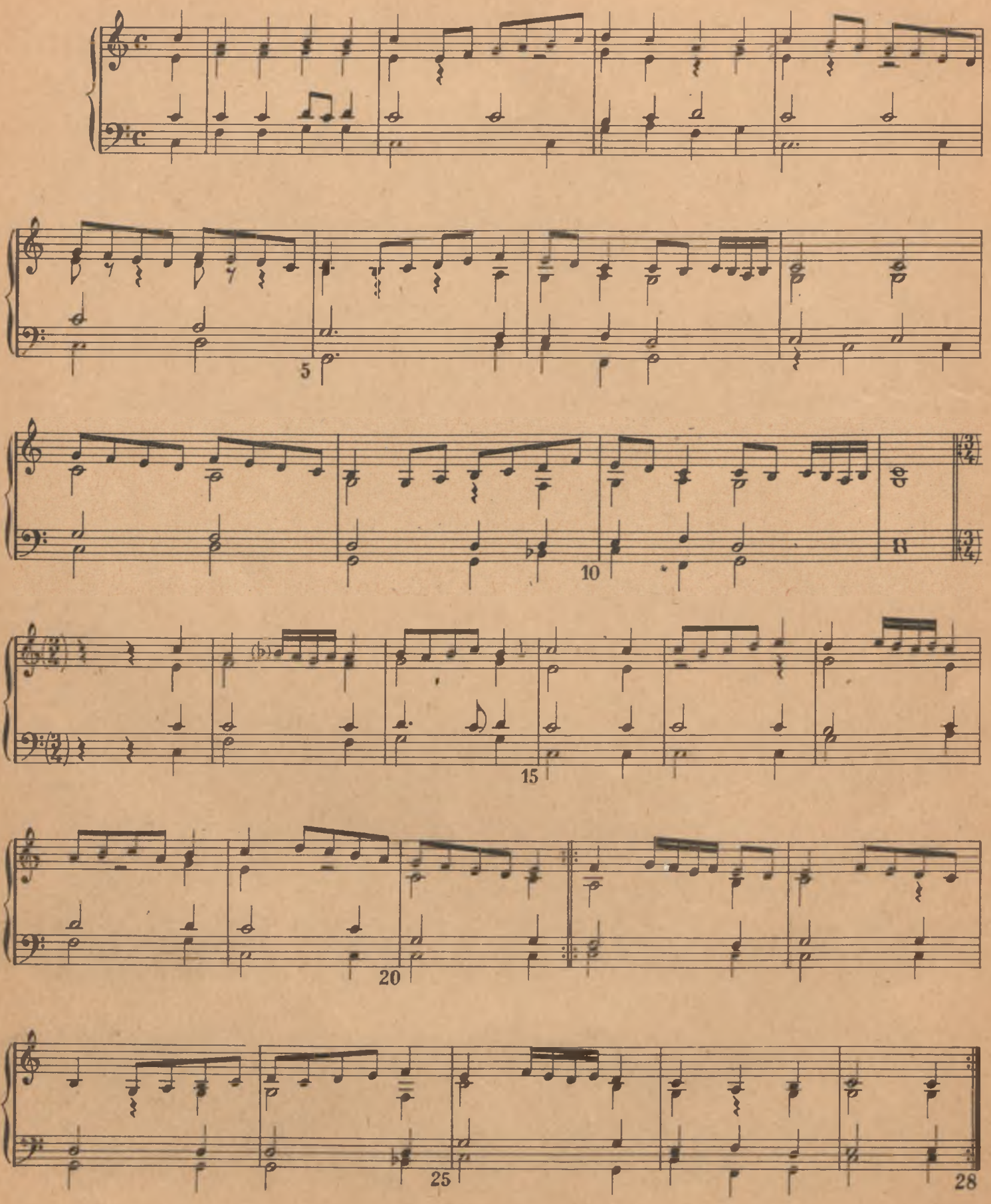


7.



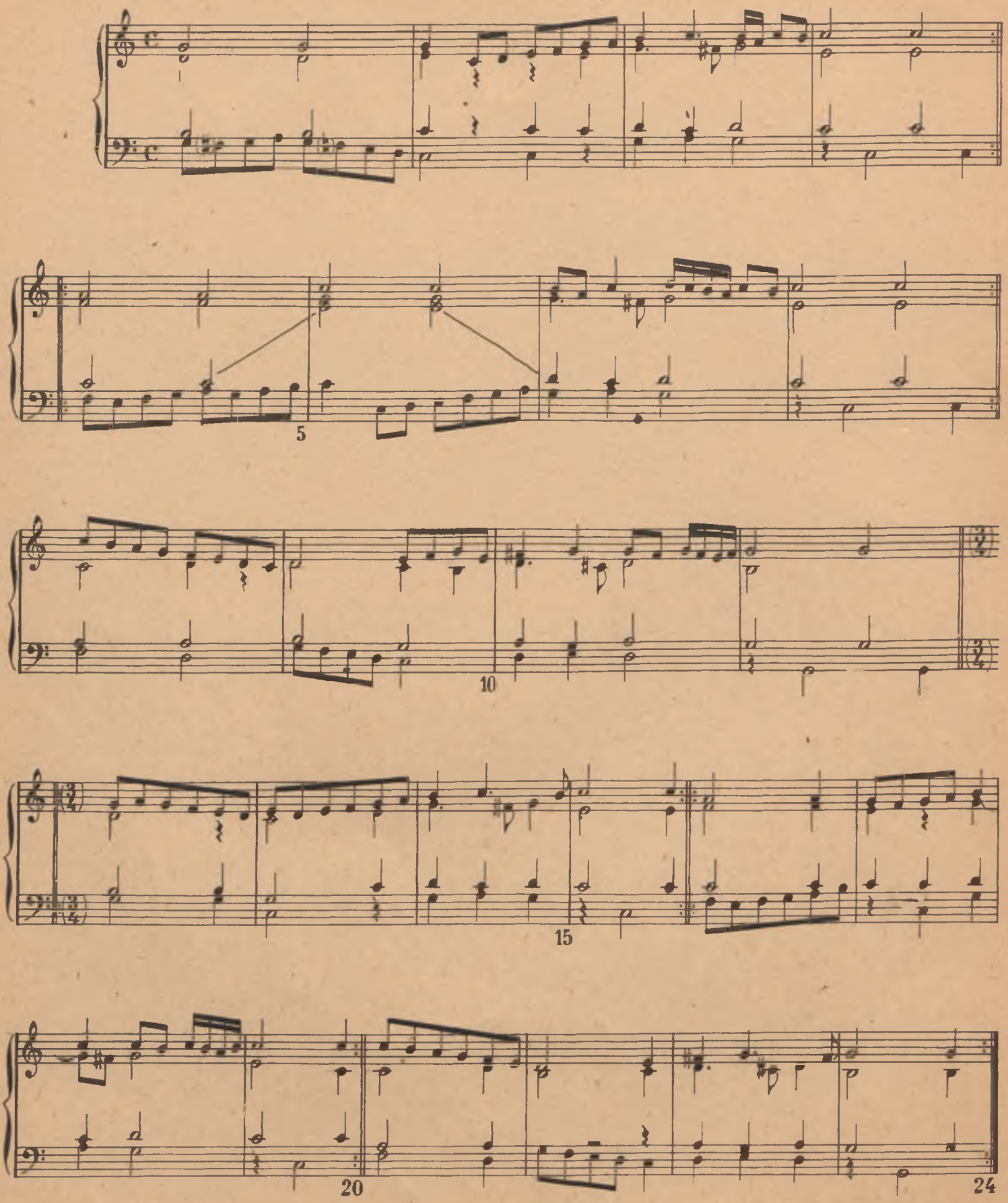
P.W.M.
212

8. POZNANIE

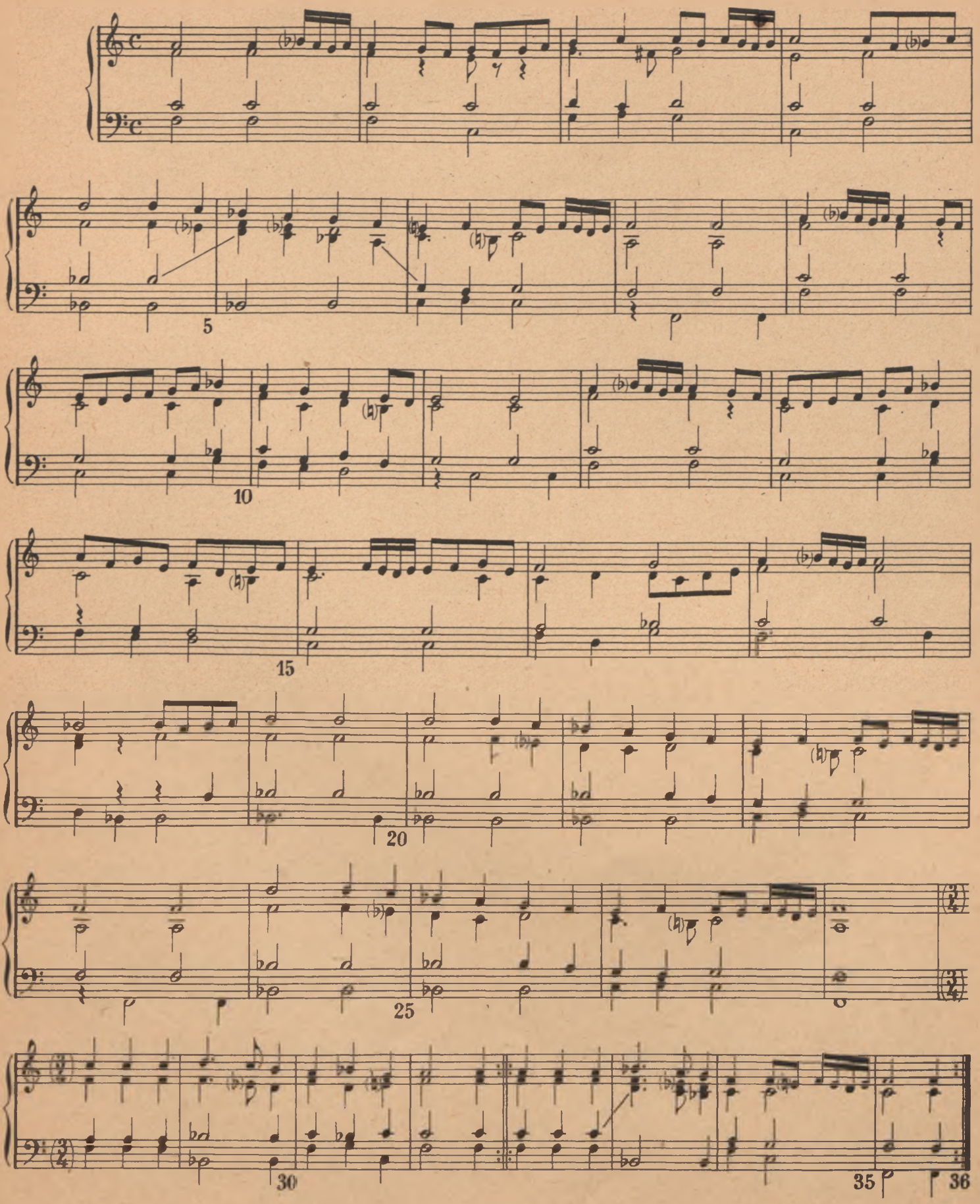


9. POZNANIA

10.

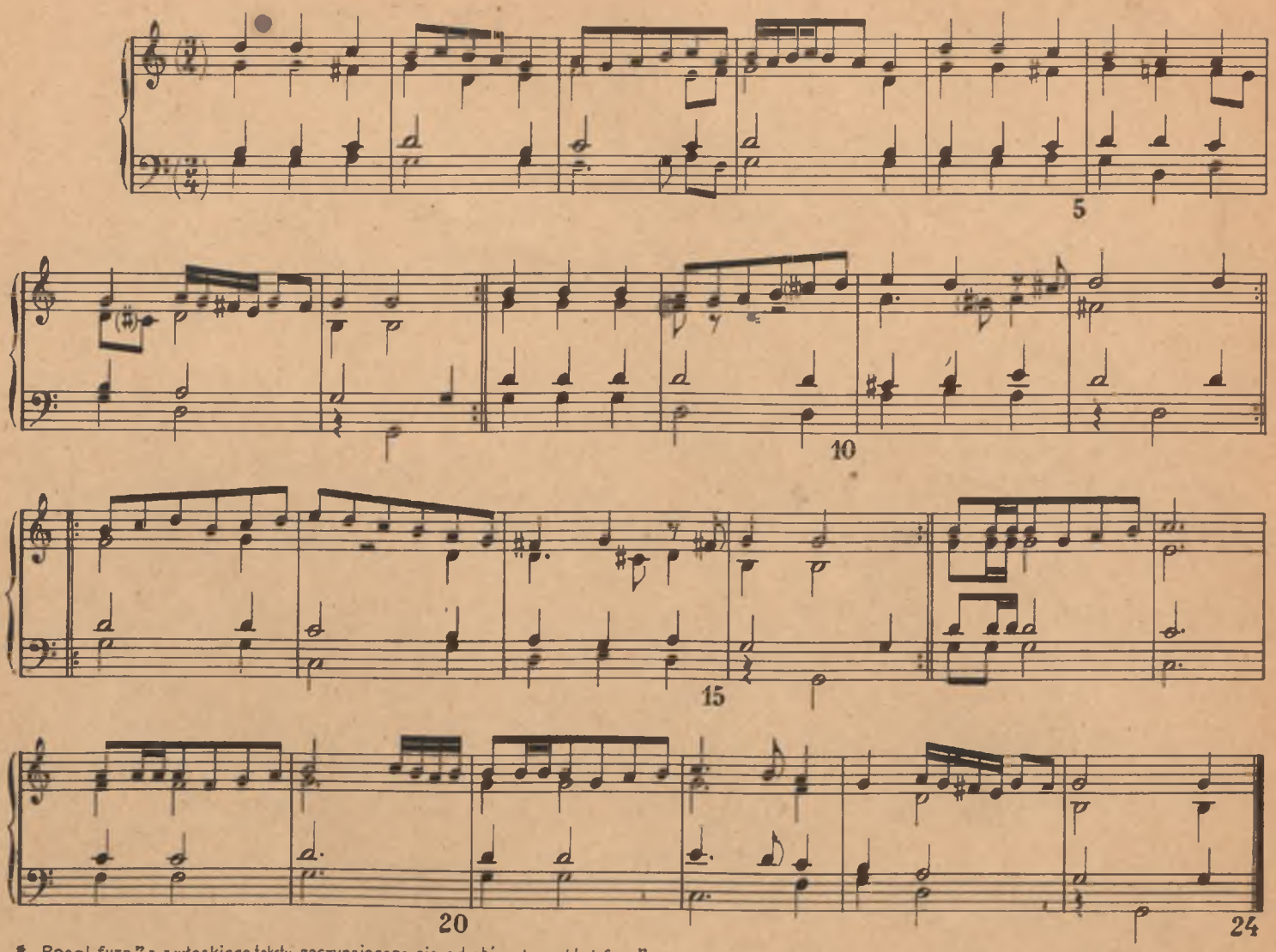


11. REX *



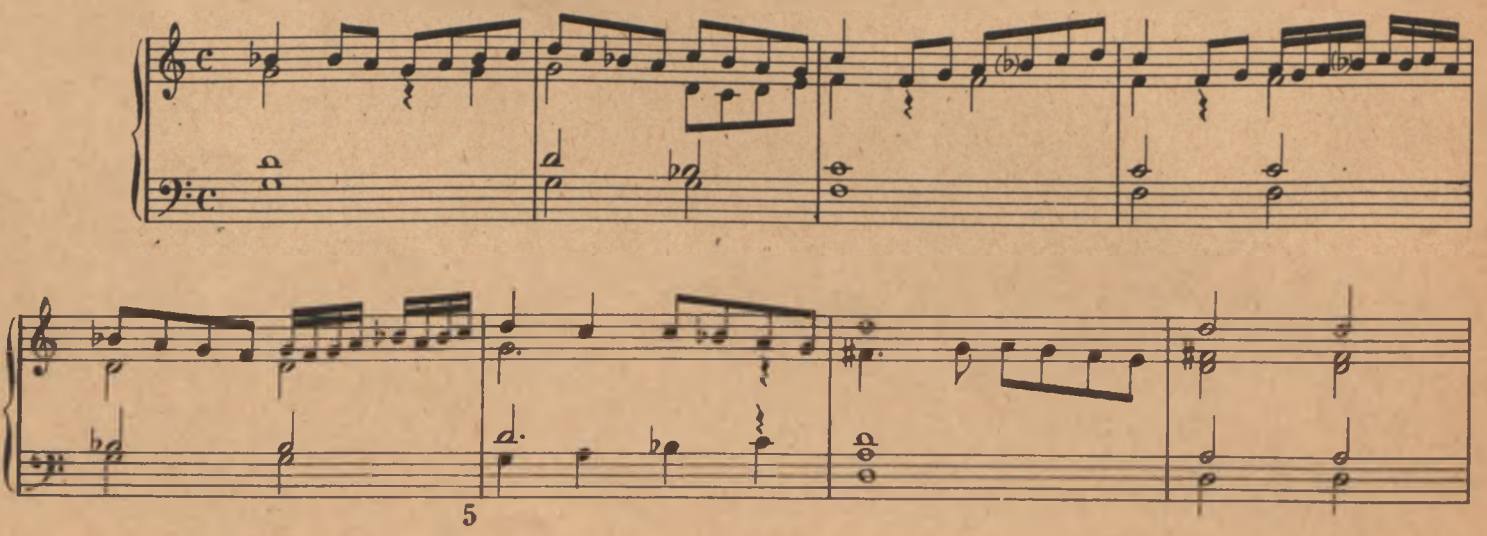
* Rex = „taniec królewski" (?)

12. ROCAL FUZA*



*„Rocal fuza" = z włoskiego tekstu zaczynającego się od słów „la roch' al fusa"

13.



10

15

20

25

30

32

14. [J]ESZCZE MARCZYNYE*

5

10

15

20

*„Jeszcze Marcinie" = początek tekstu piosenki tanecznej

25

30

35

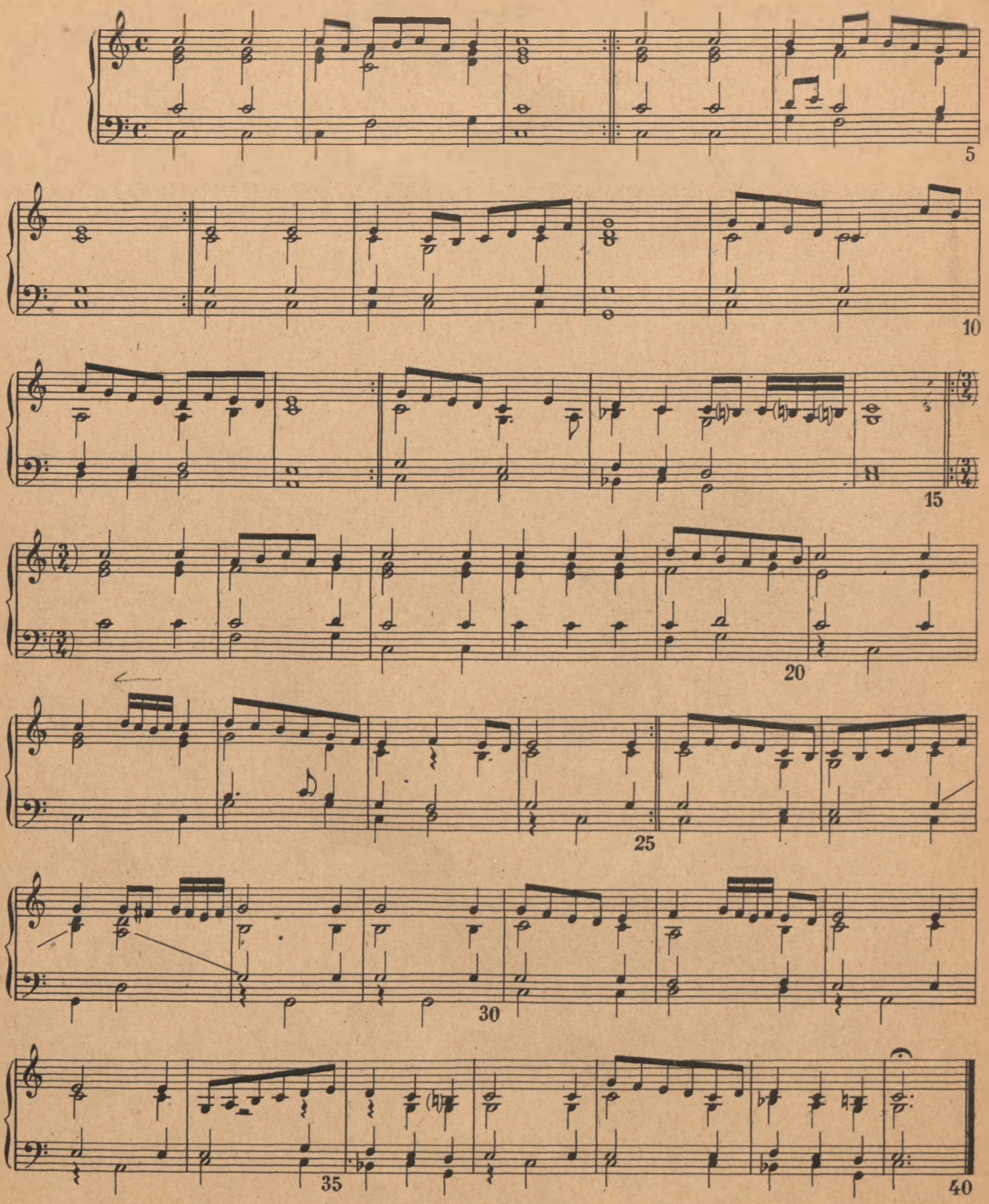
40

45

47

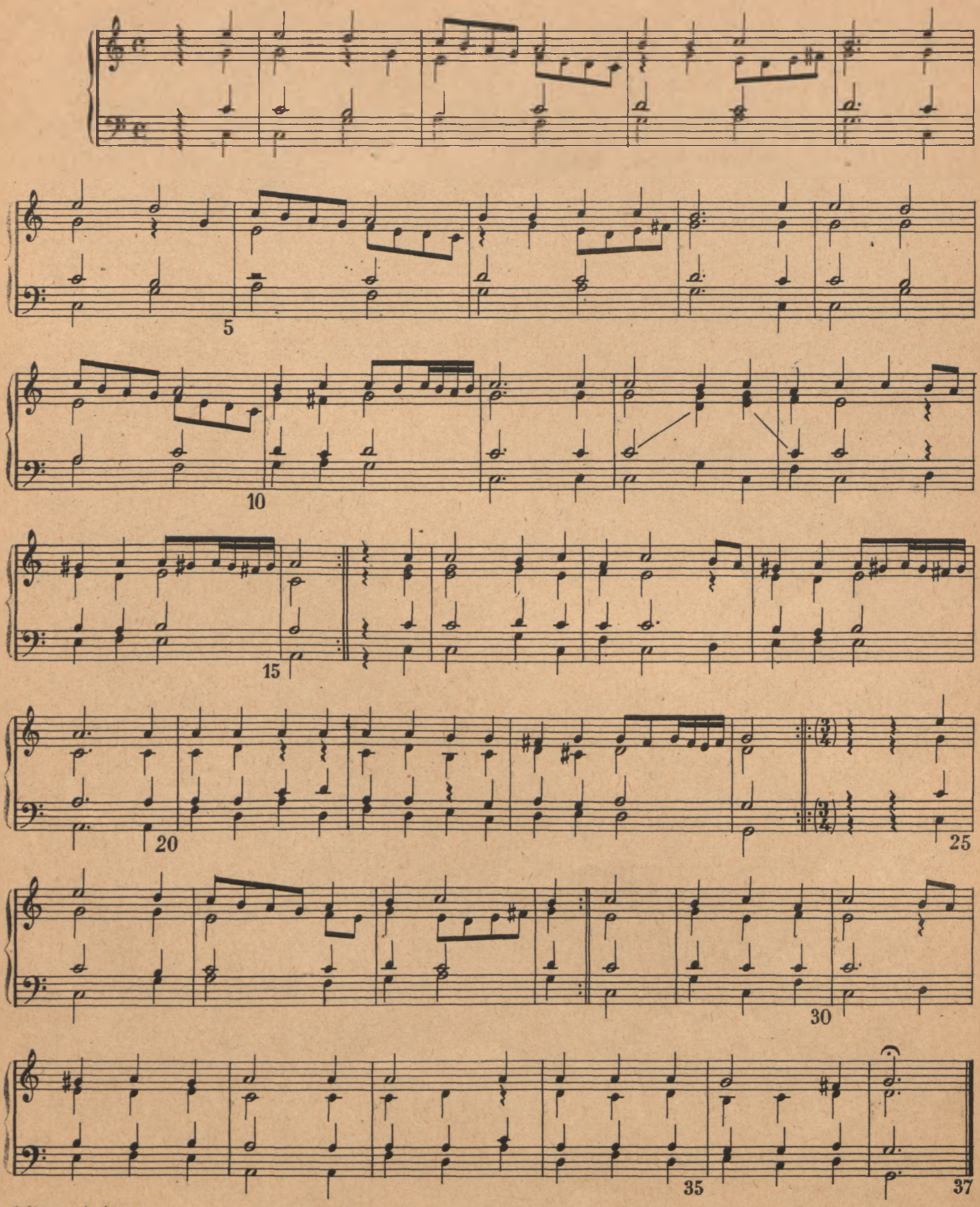
218590

15. CHOREA *SUPER DUOS SALTUS**



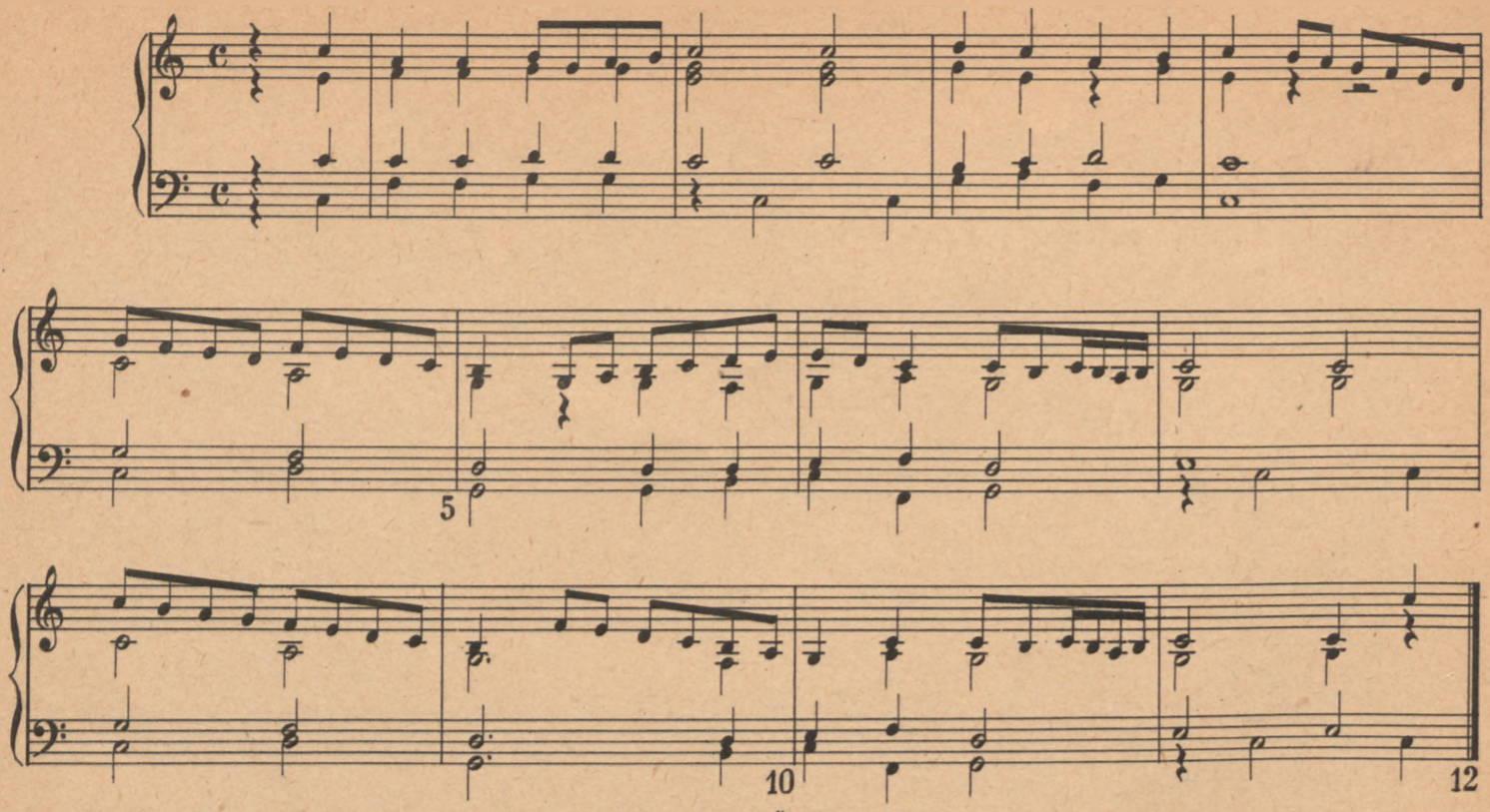
* Taniec „na dwa skoki" (?)

16. CHOREA*



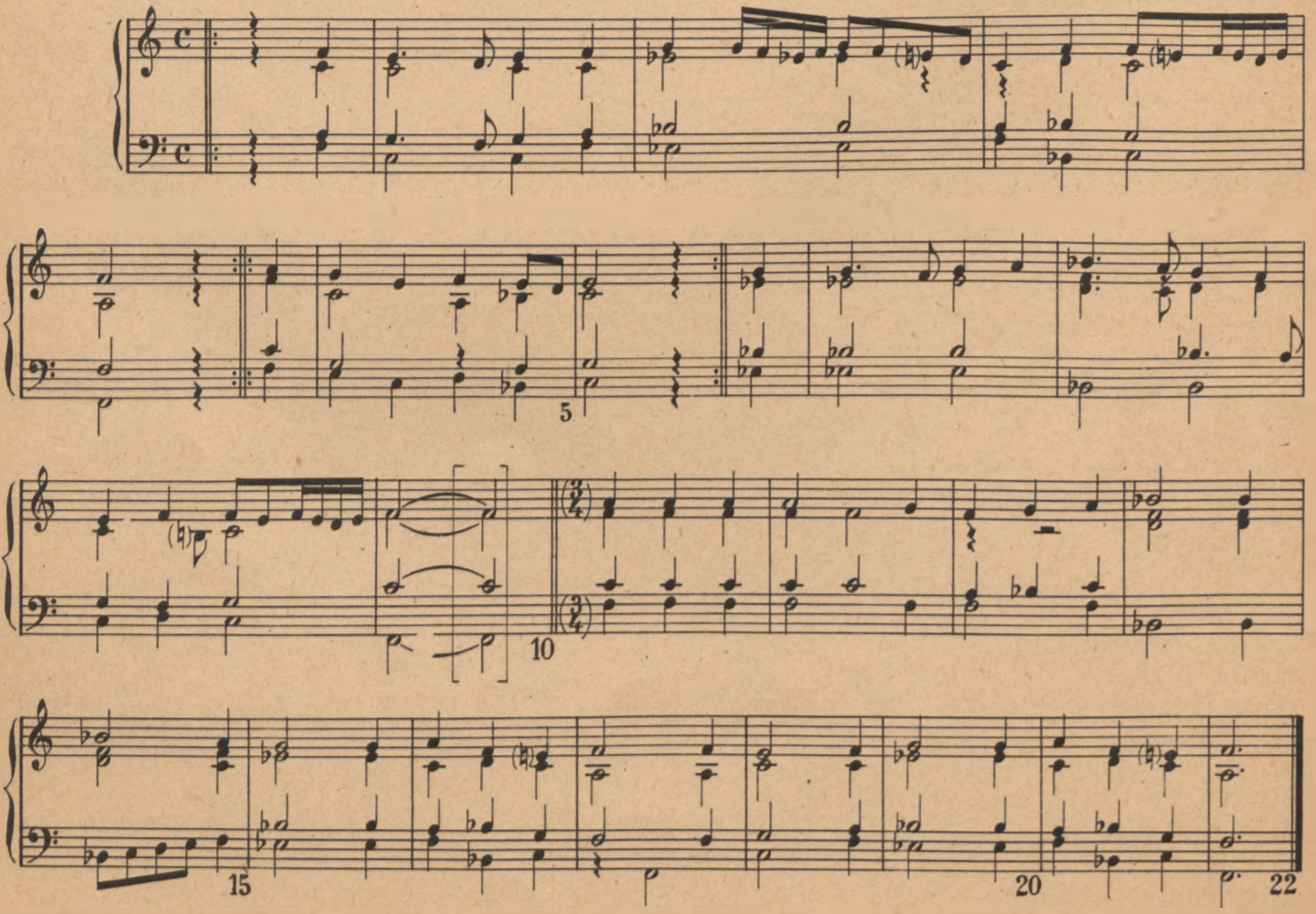
* Chorea = taniec

17.



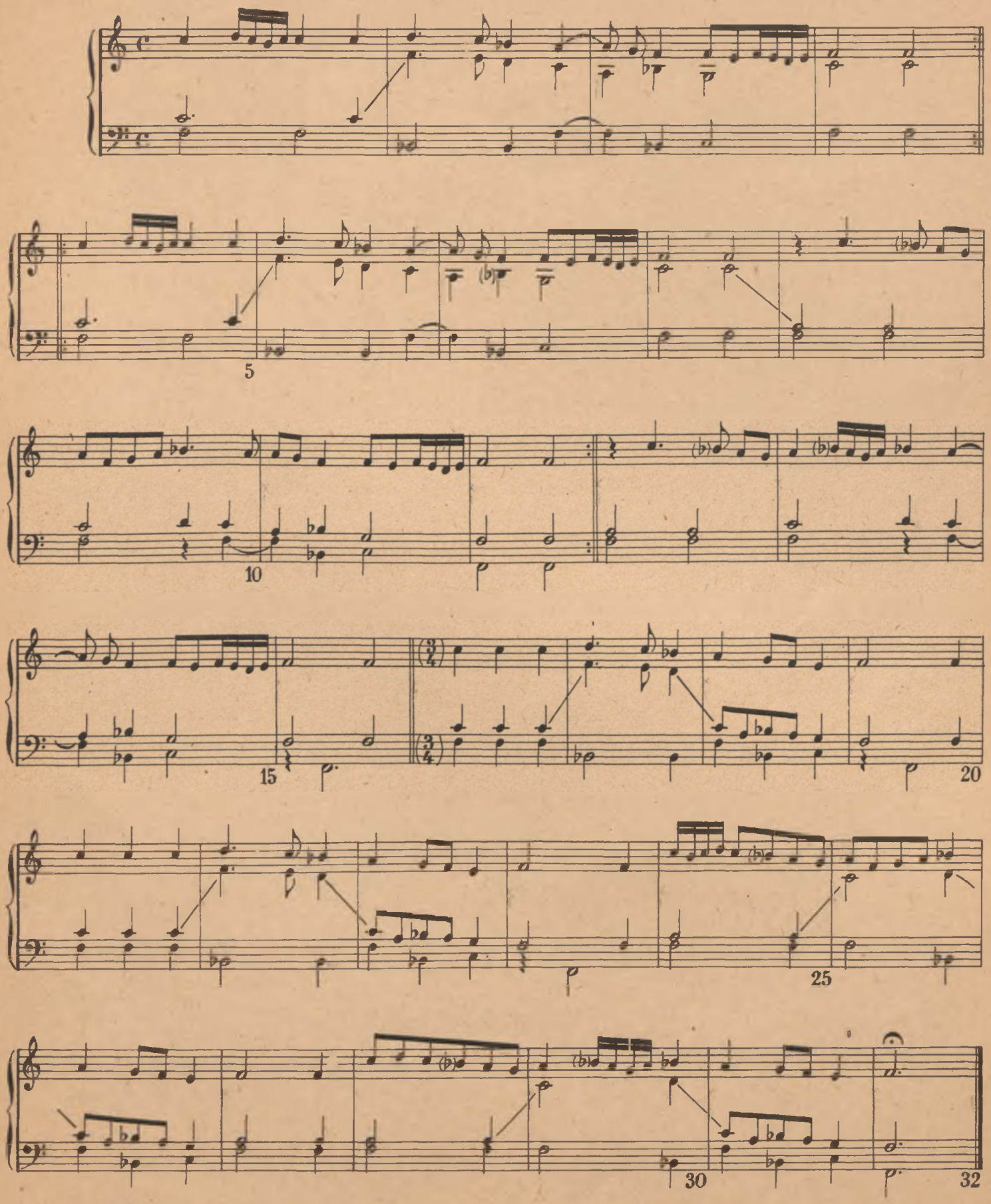
(„proportiorem huius vide superius circa eandem ad unum saltum"). Cfr. nr. 23.

18. [CHOREA] ITALICA *



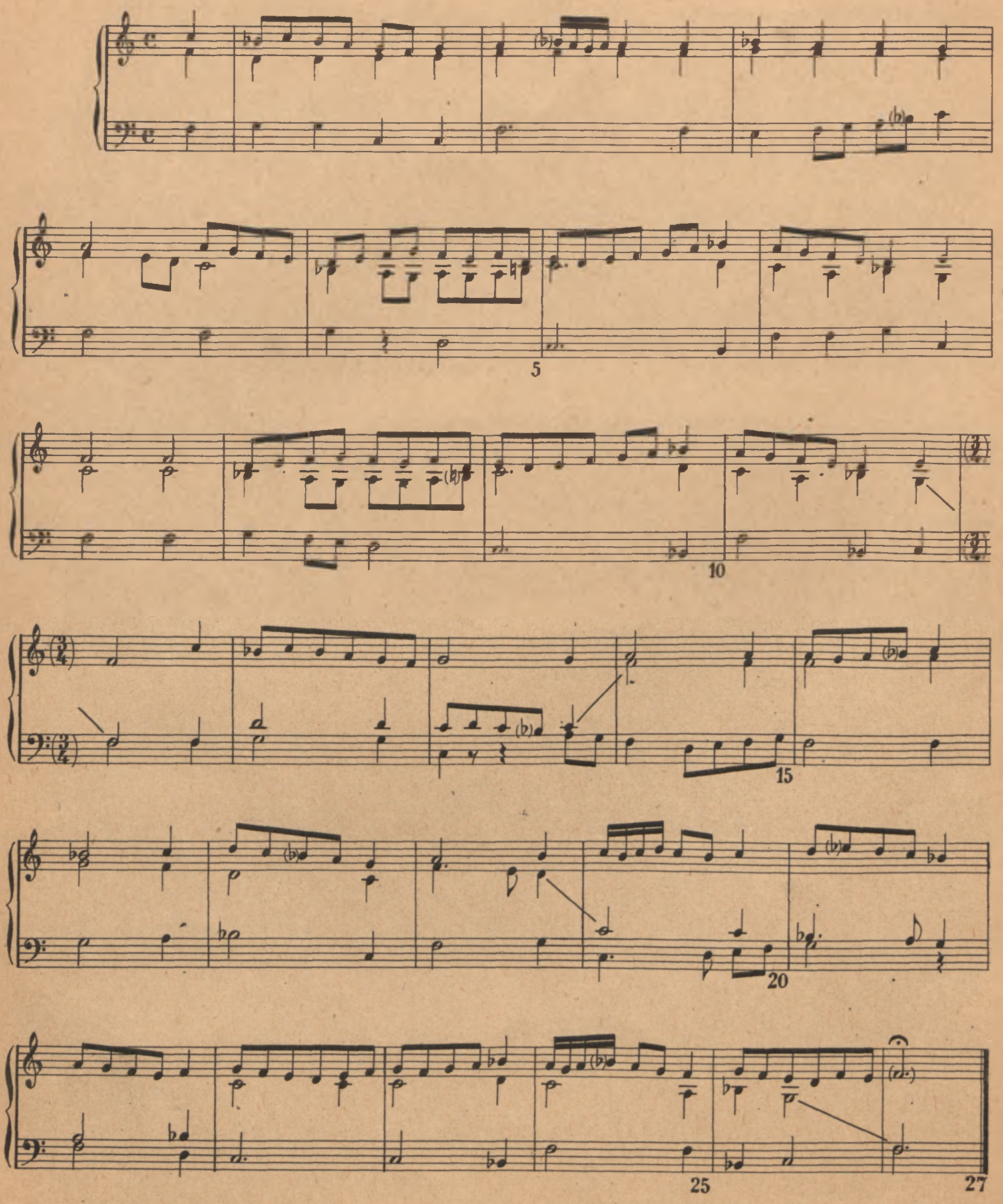
* Taniec włoski

19. SEQUUNTUR CHOREAE N.C.1541*



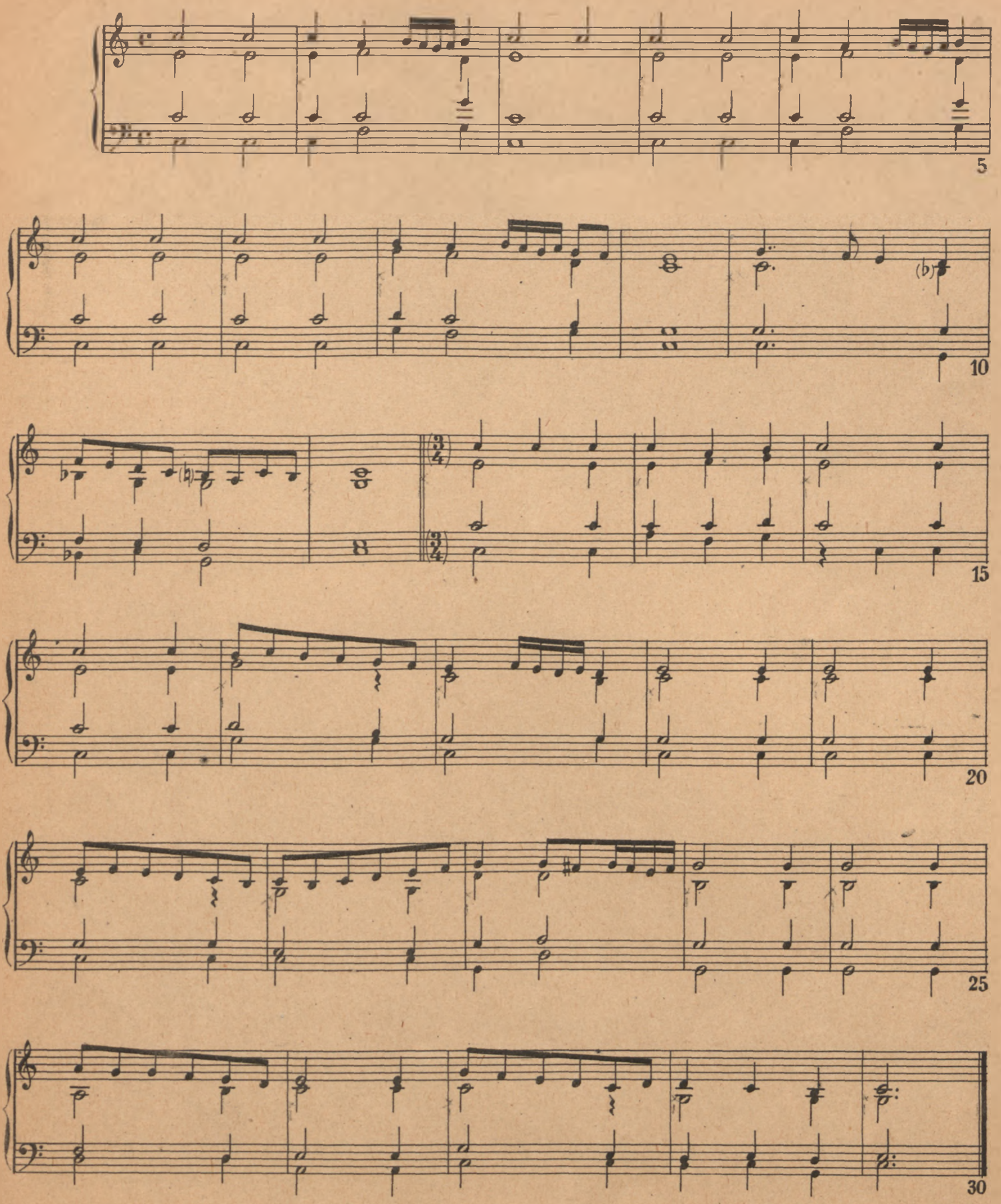
* Następują tańce monogramisty N.C. (= Nicolaus de Cracovia)

20. ALIA [CHOREA]*



* Inny taniec (tego samego kompozytora)

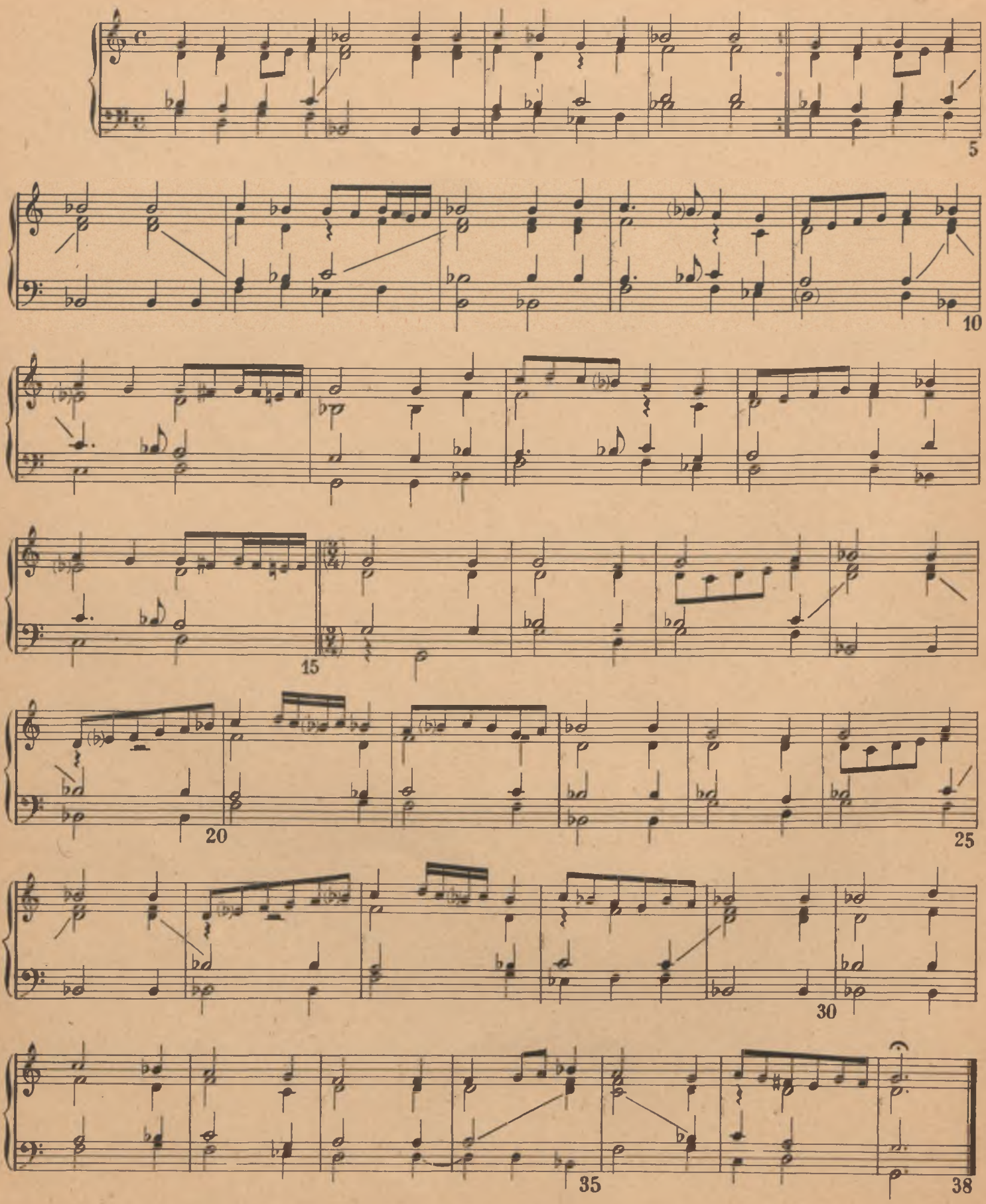
21. ALIA [CHOREA] *SURER DUOS SALTUS* *



*„Inny taniec na dwa skoki" (?)

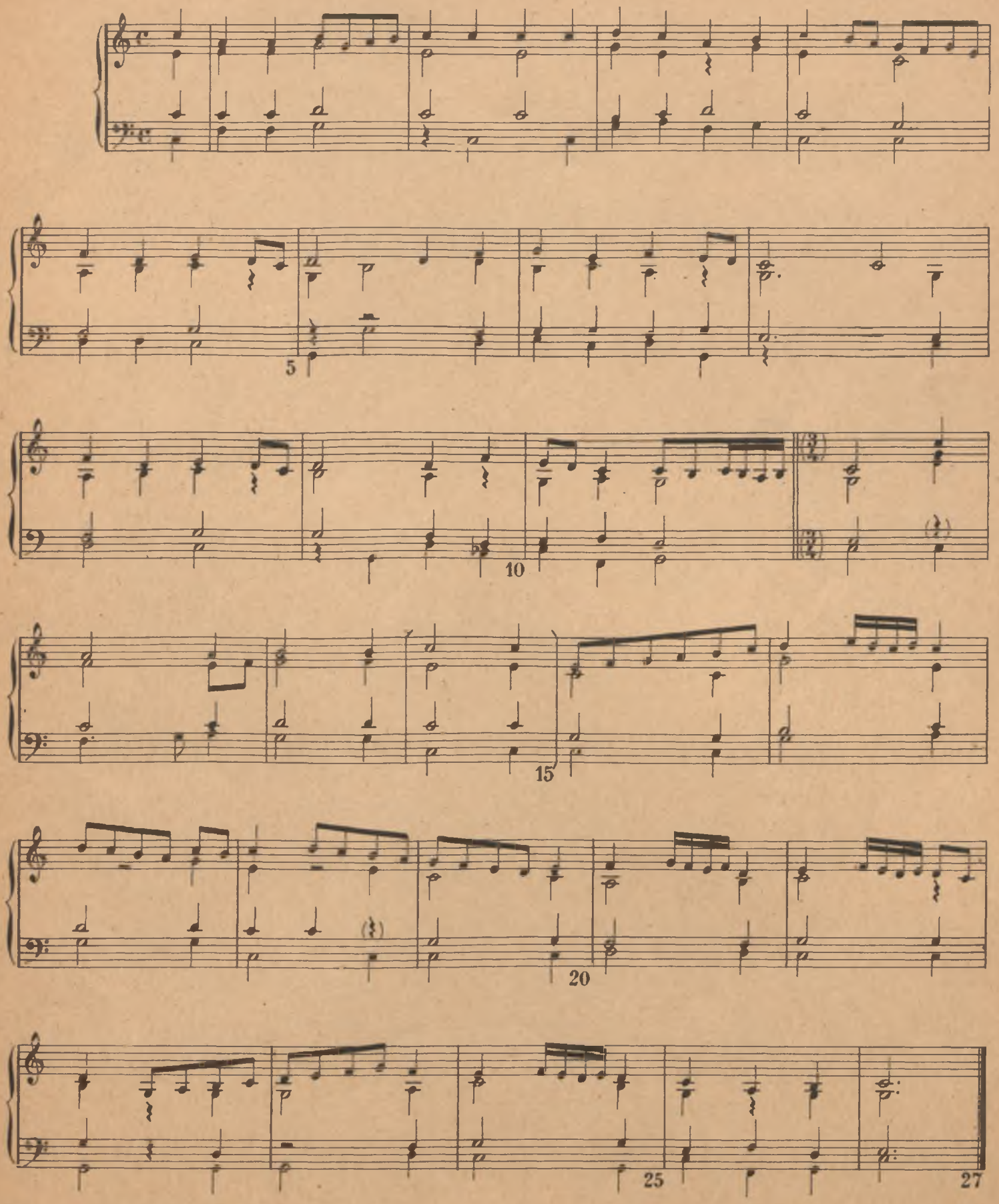
ı 26. ı 31

22. ZAKLOLAM *SZIJĄ* THARNEM AD UNUM [*SALTUM*]*



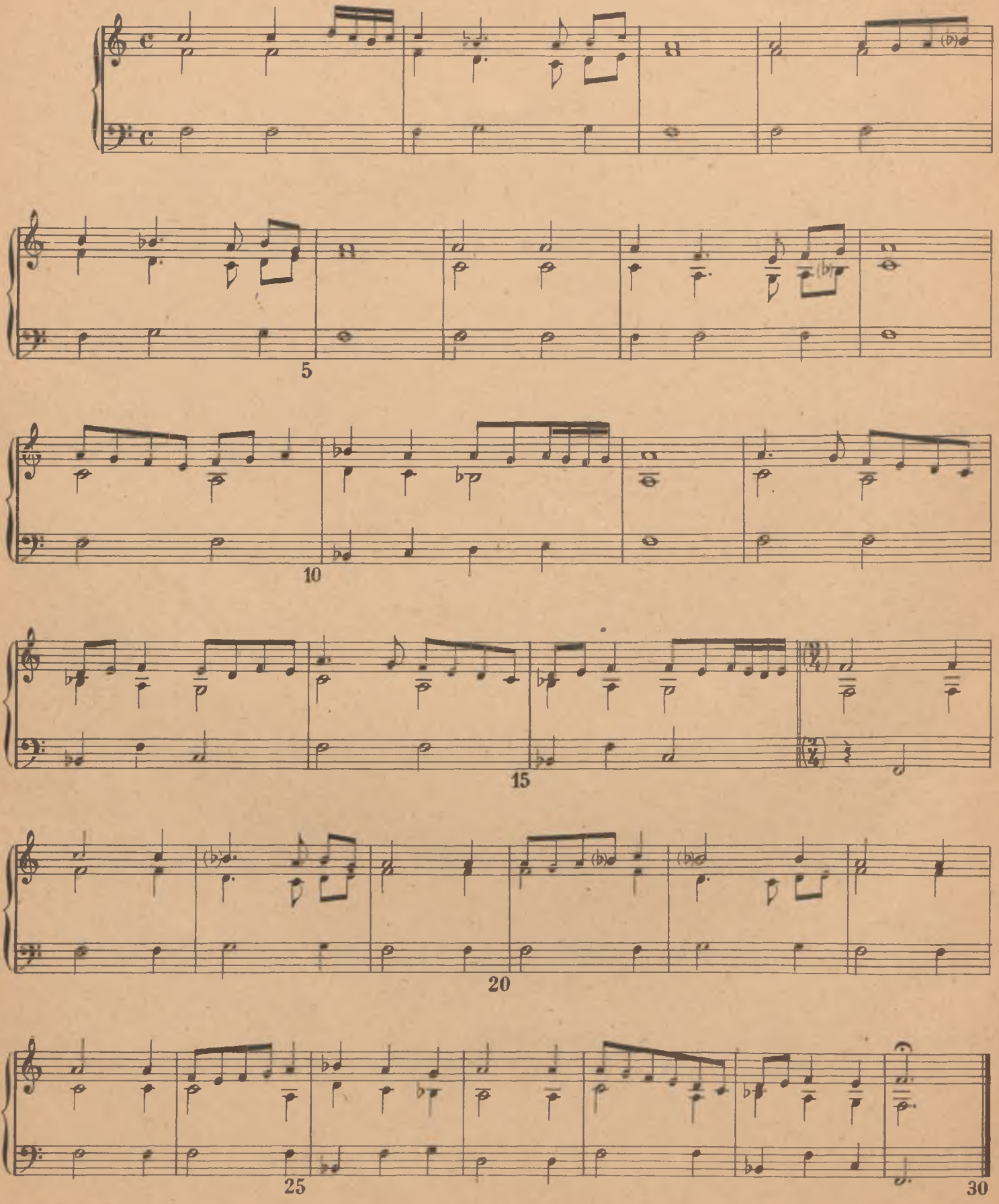
*„Zakłótam się cierniem" (początkowe słowa tanecznej piosenki), „na jeden skok" (?)

23. ALIA [CHOREA] AD UNUM POZNANIE *



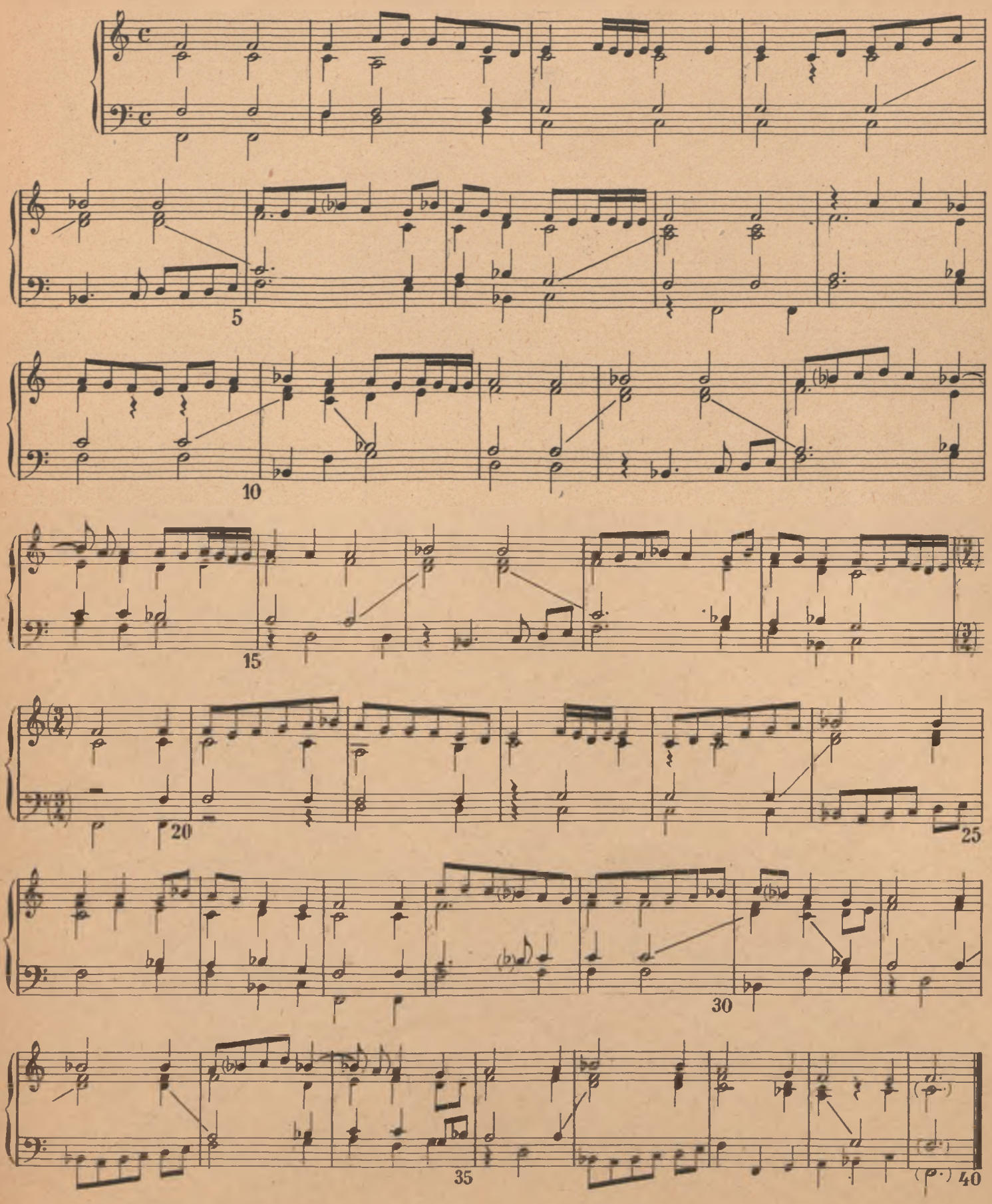
* Inny taniec „Poznanie" - „na jeden skok" (?)

24. ALIA [CHOREA] POZNANIE*



*„Inny taniec Poznanie"

25. CONRADUS *



*„Conradus" = tzw. taniec Konrada

26.

27. PAUR - THANCZ*

5

10

15

20

25

30

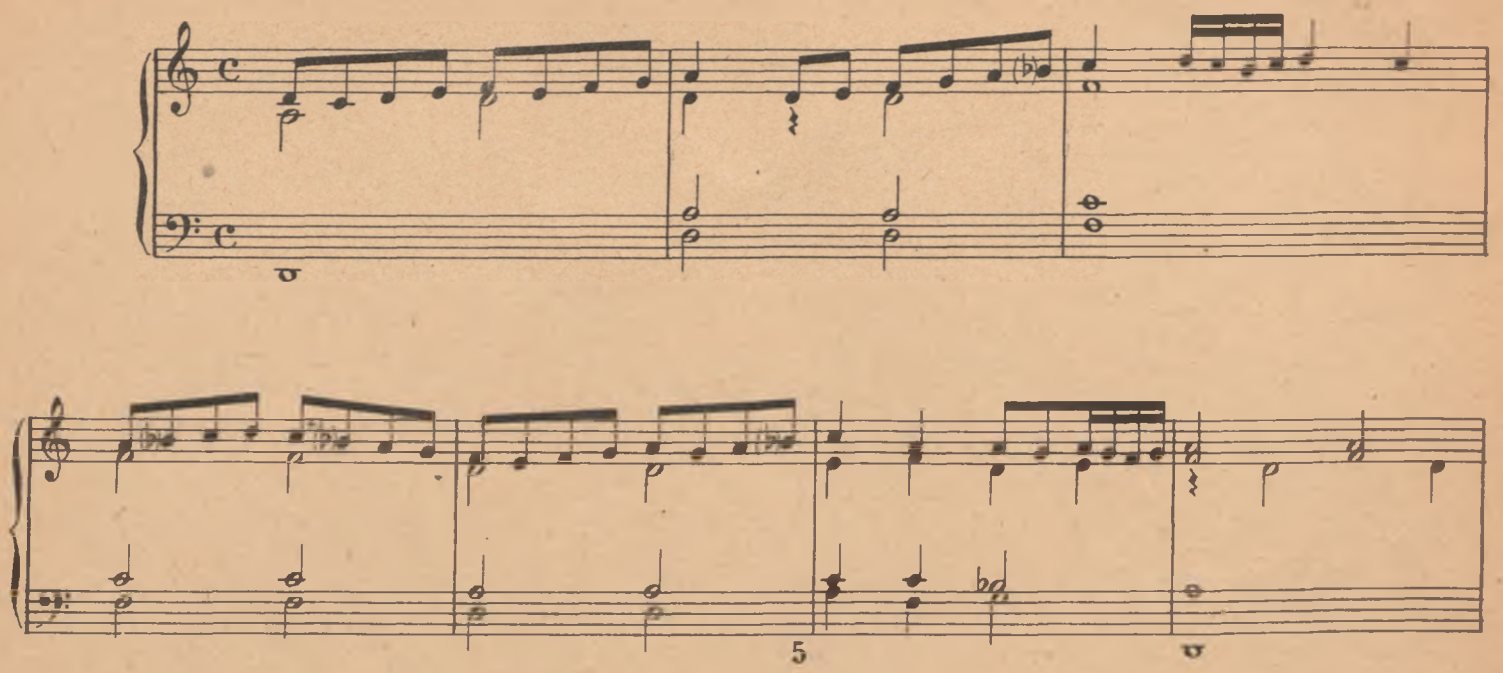
33

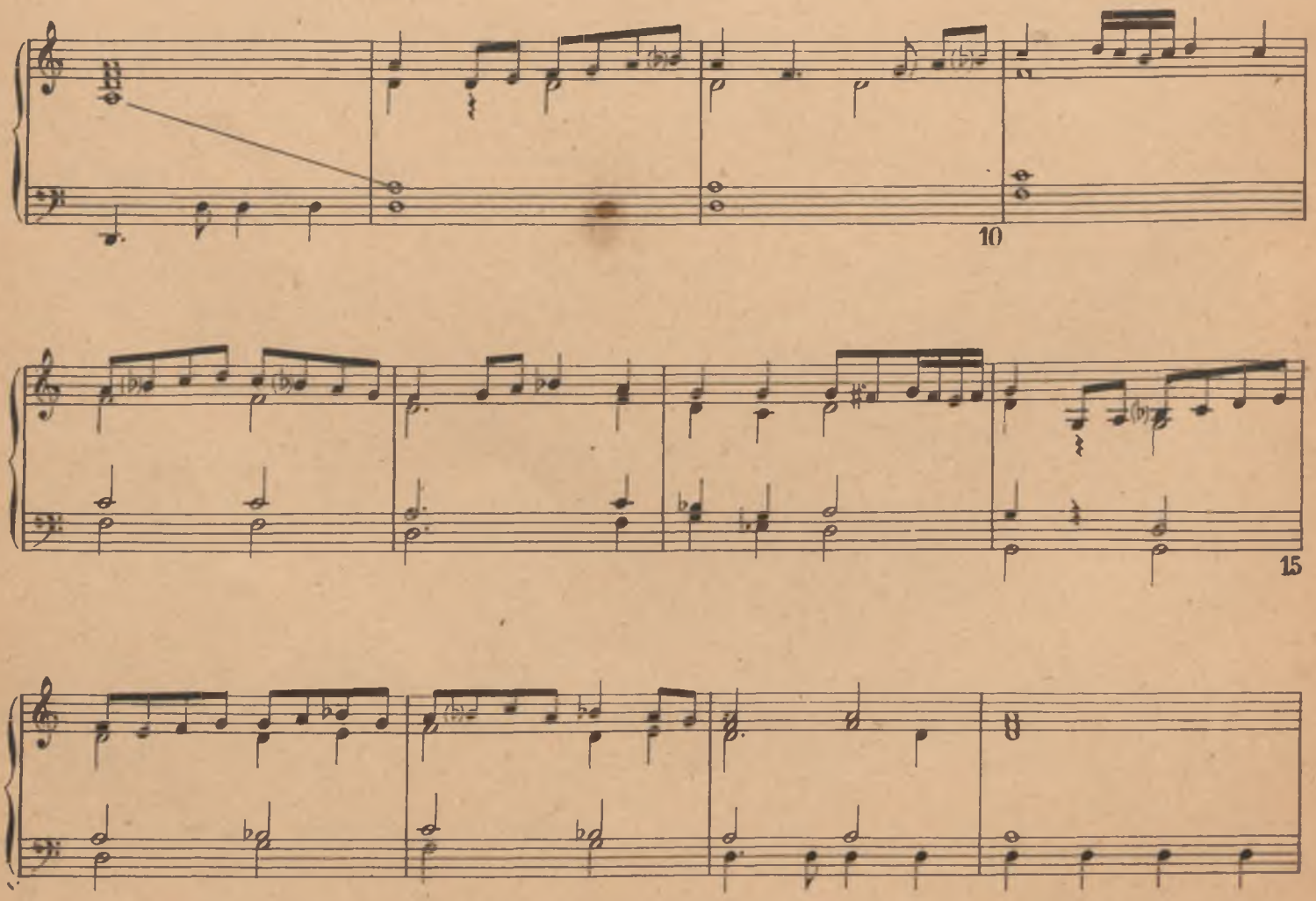
(brak zakończenia)

*„Paur-Thancz" (Bauerntanz)- taniec chłopski.

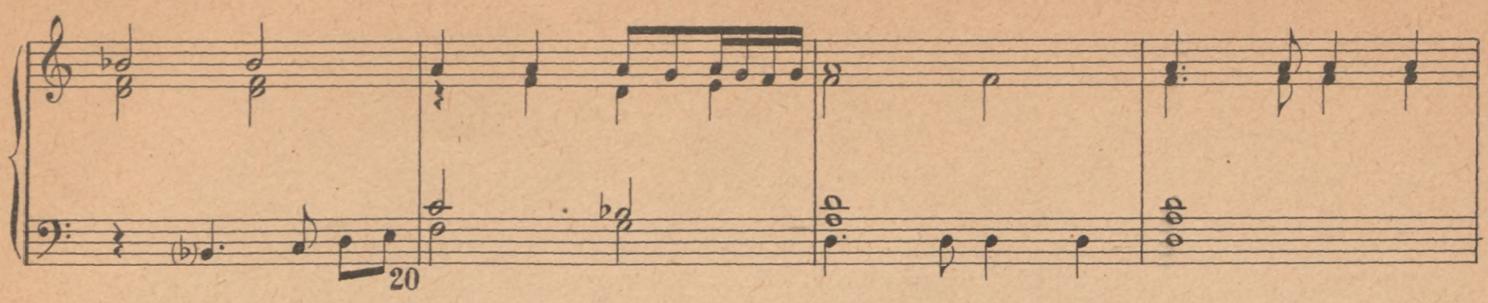
P.W.M.
212

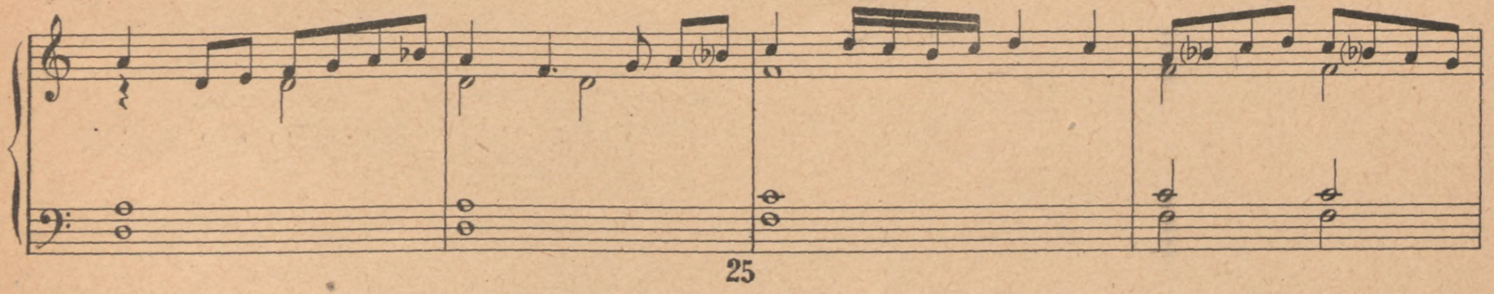
28. BONA CAT (?)*

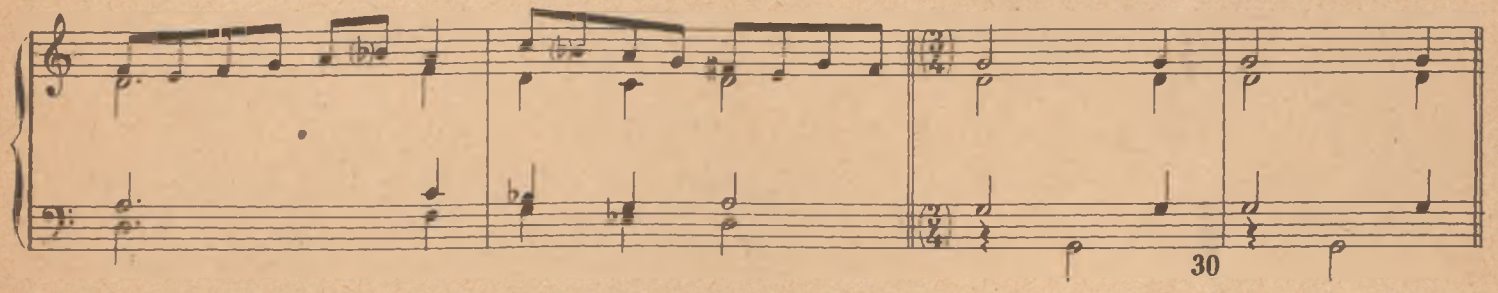


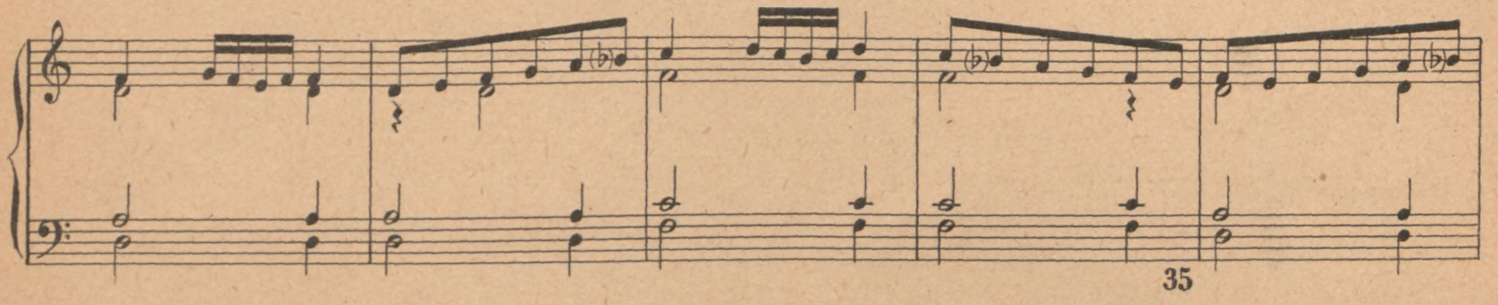


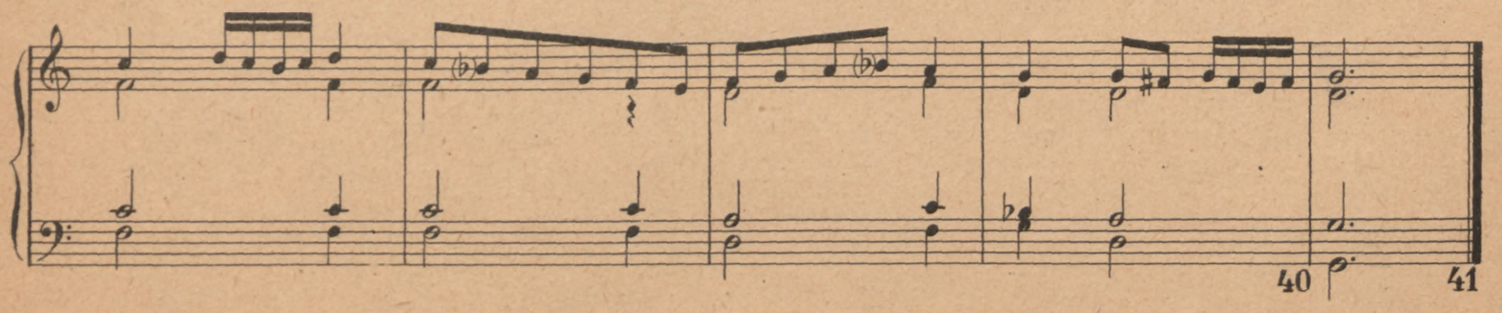
* Tytuł niejasny





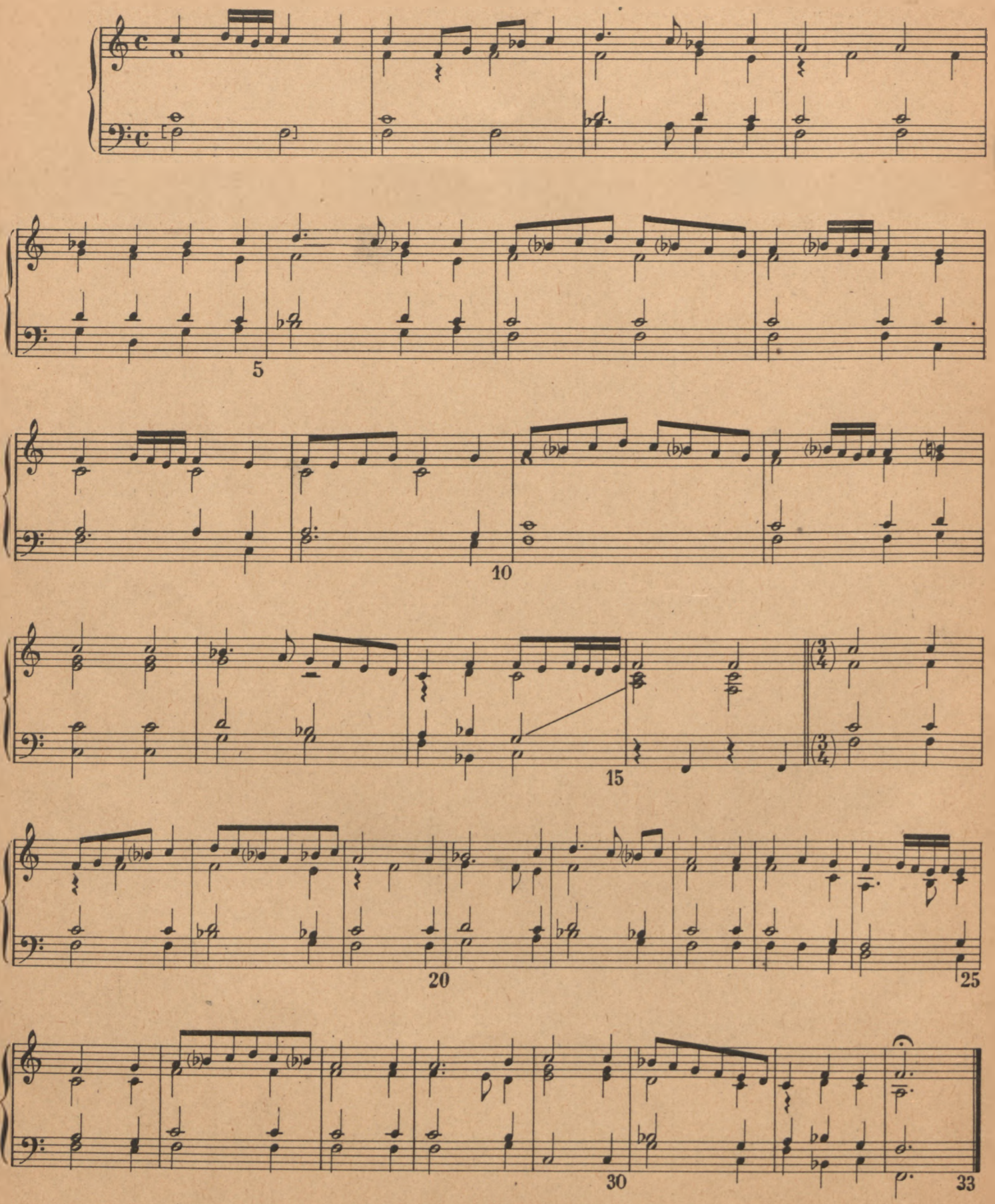






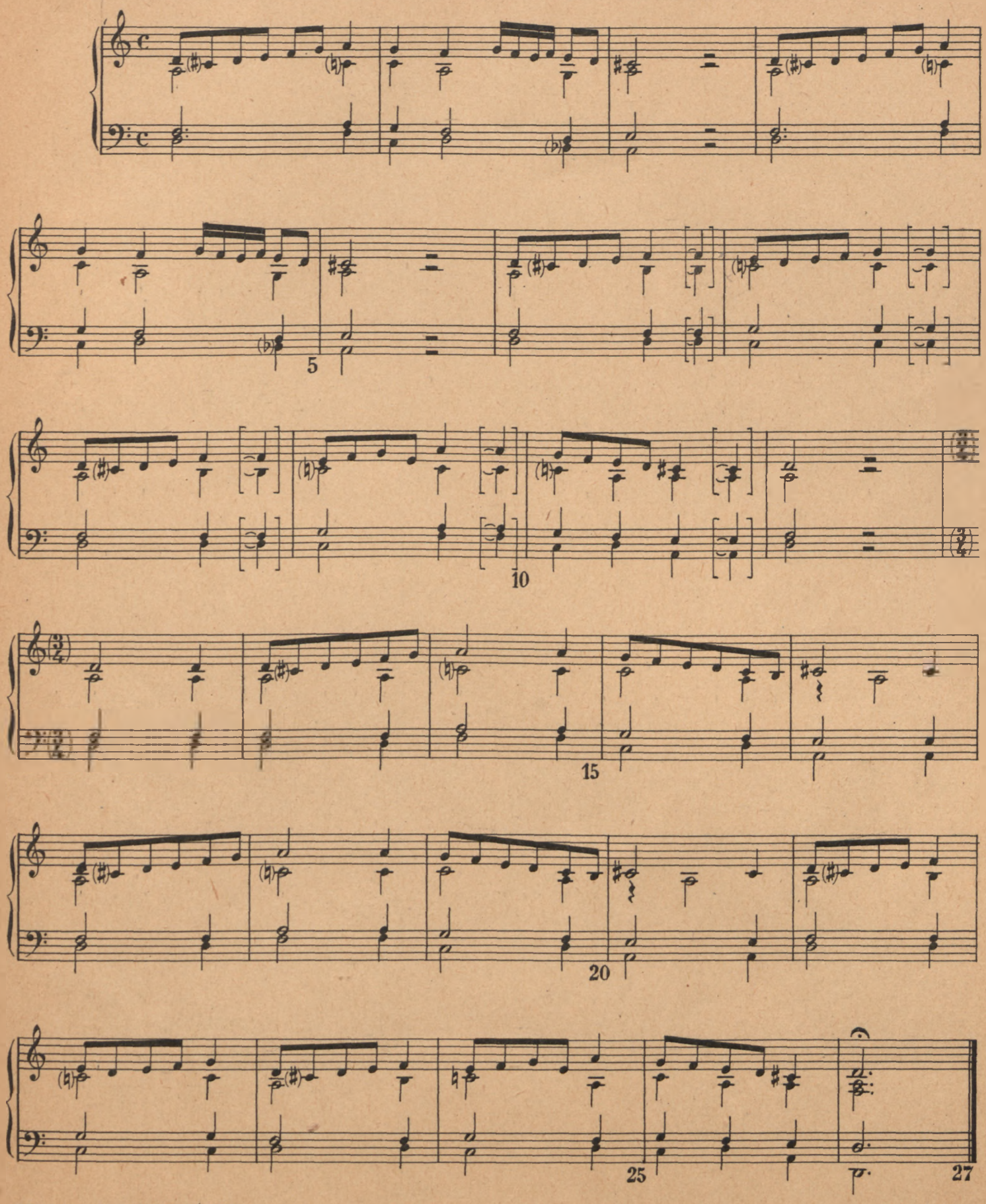
P.W.M.
212

29. CZAYNER THANCZ*



* Czayner Thancz (Zäunerfanz)= cenar

30. AD NOVEM *SALTUS* *



* Taniec „na dziewięć skoków"(?)

31. HAYDUCZKY *

5

10

15

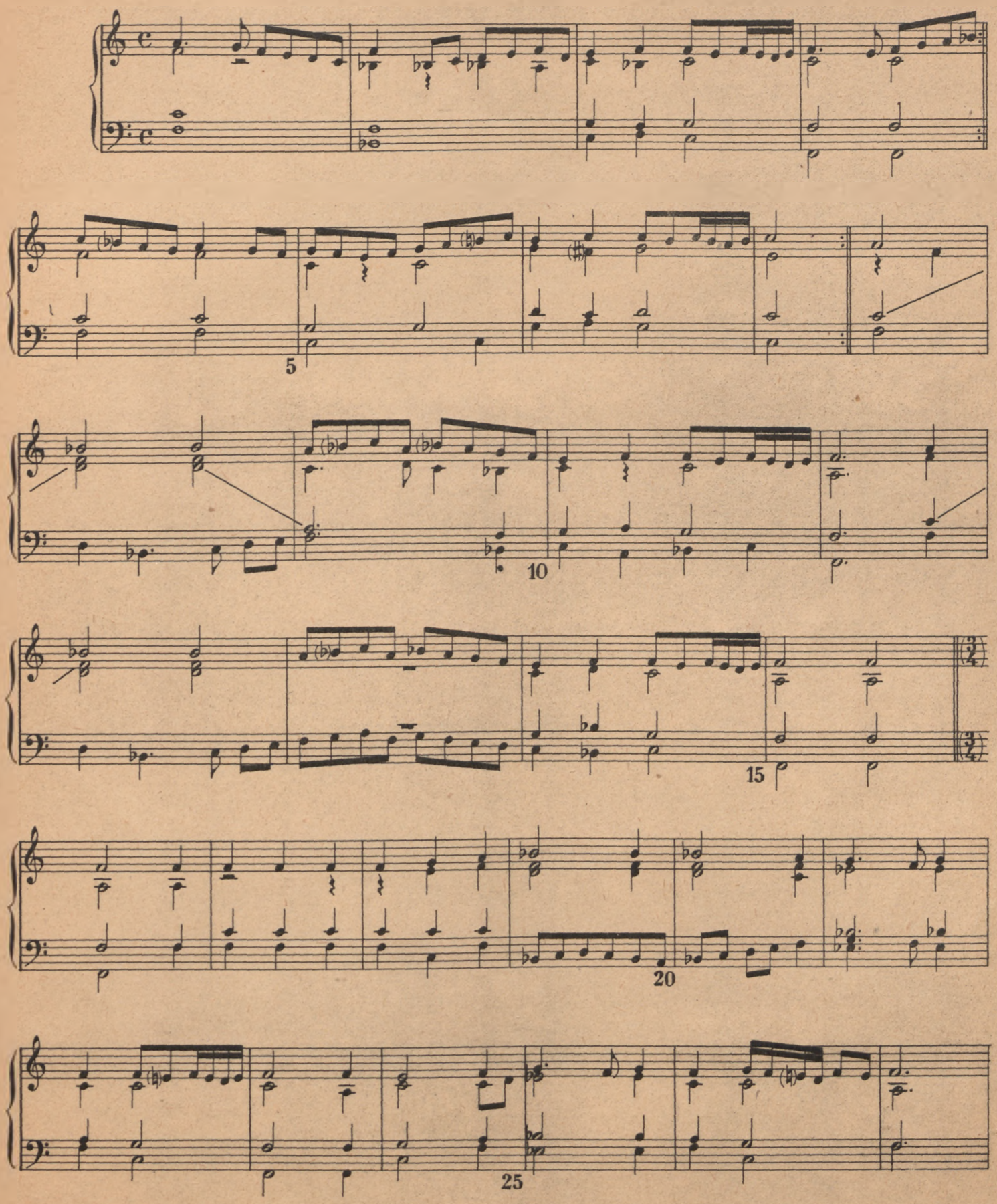
20

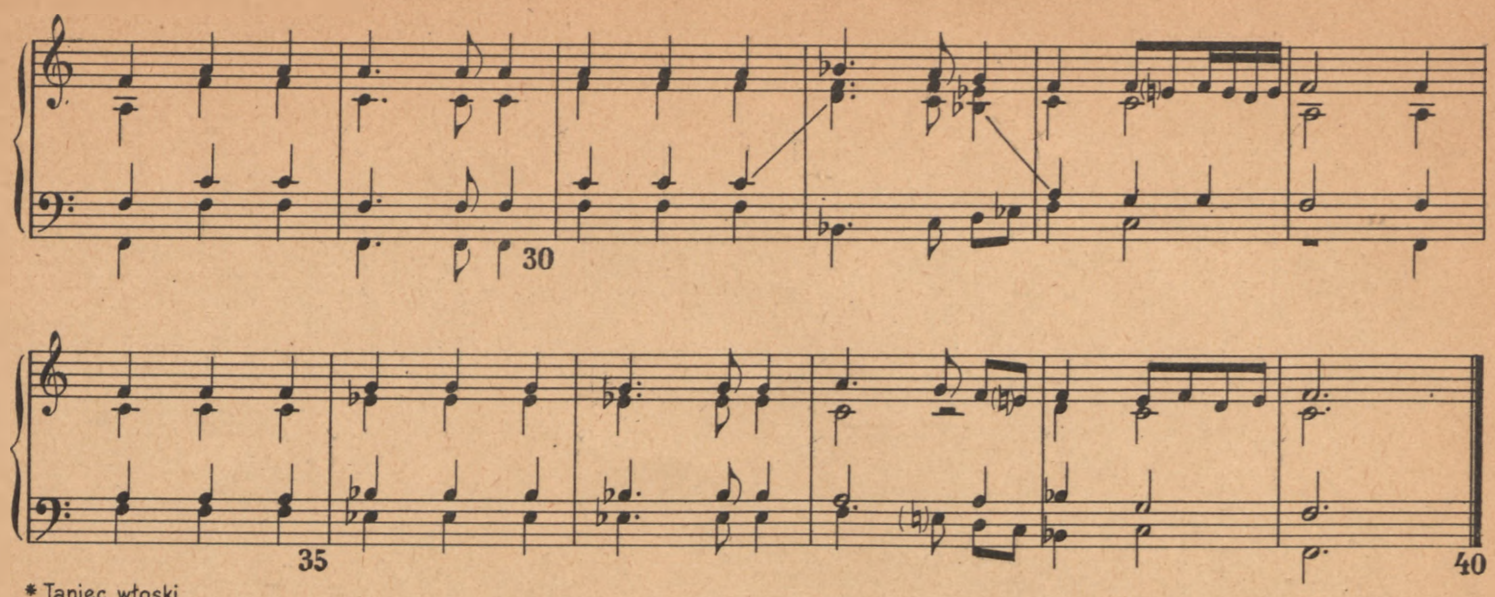
25

26

* Hajducki taniec

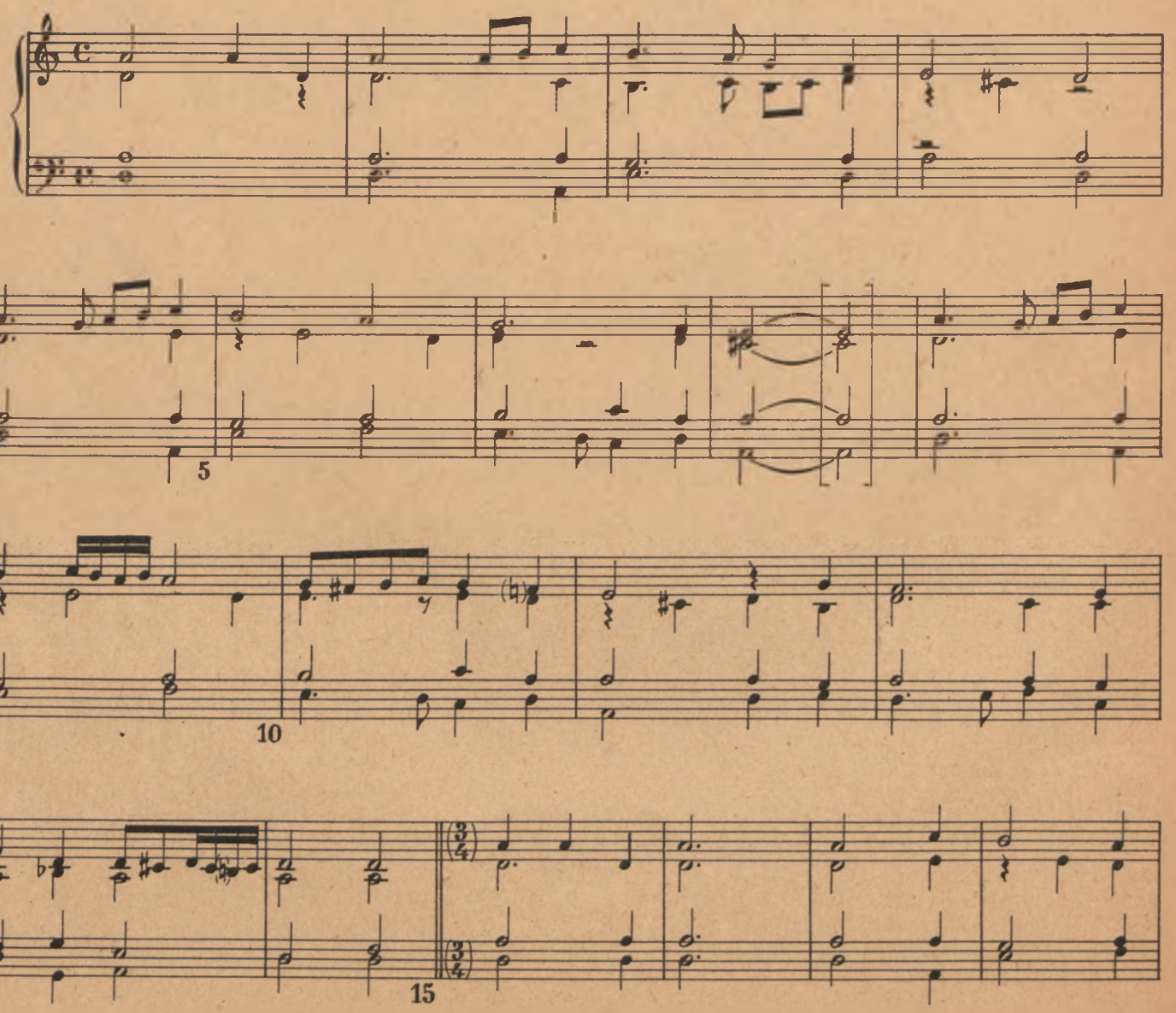
32. [CHOREA] ITALICA*



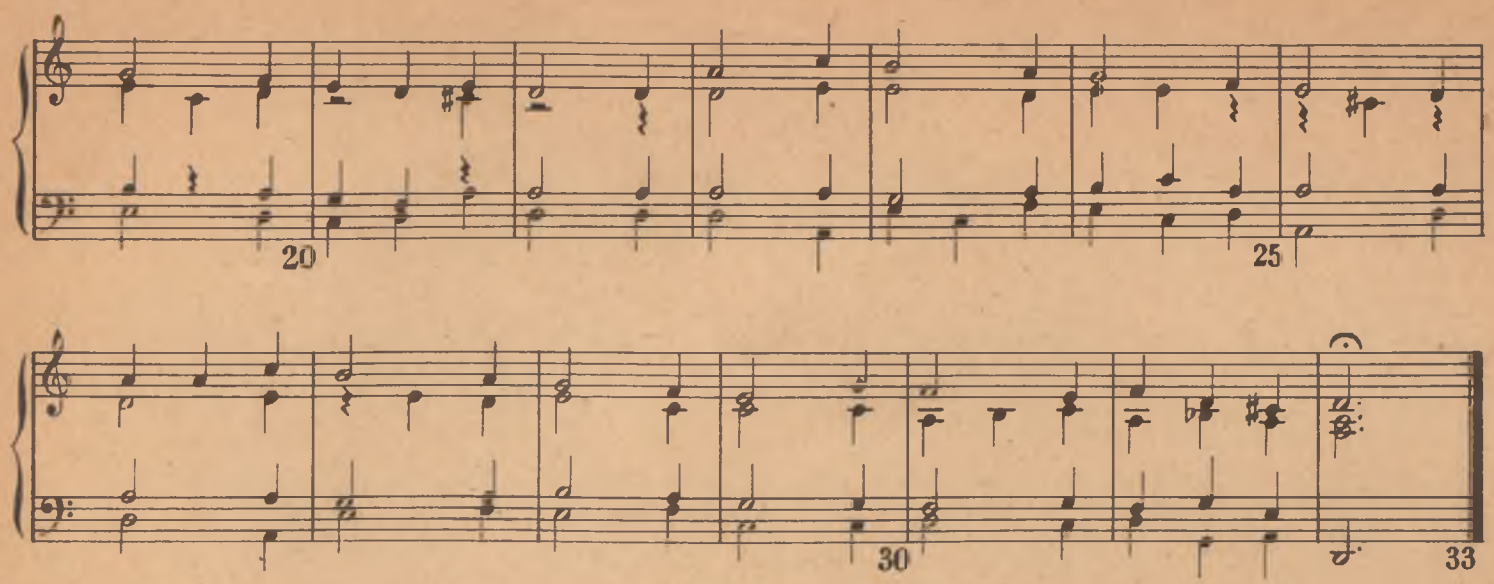


* Taniec włoski

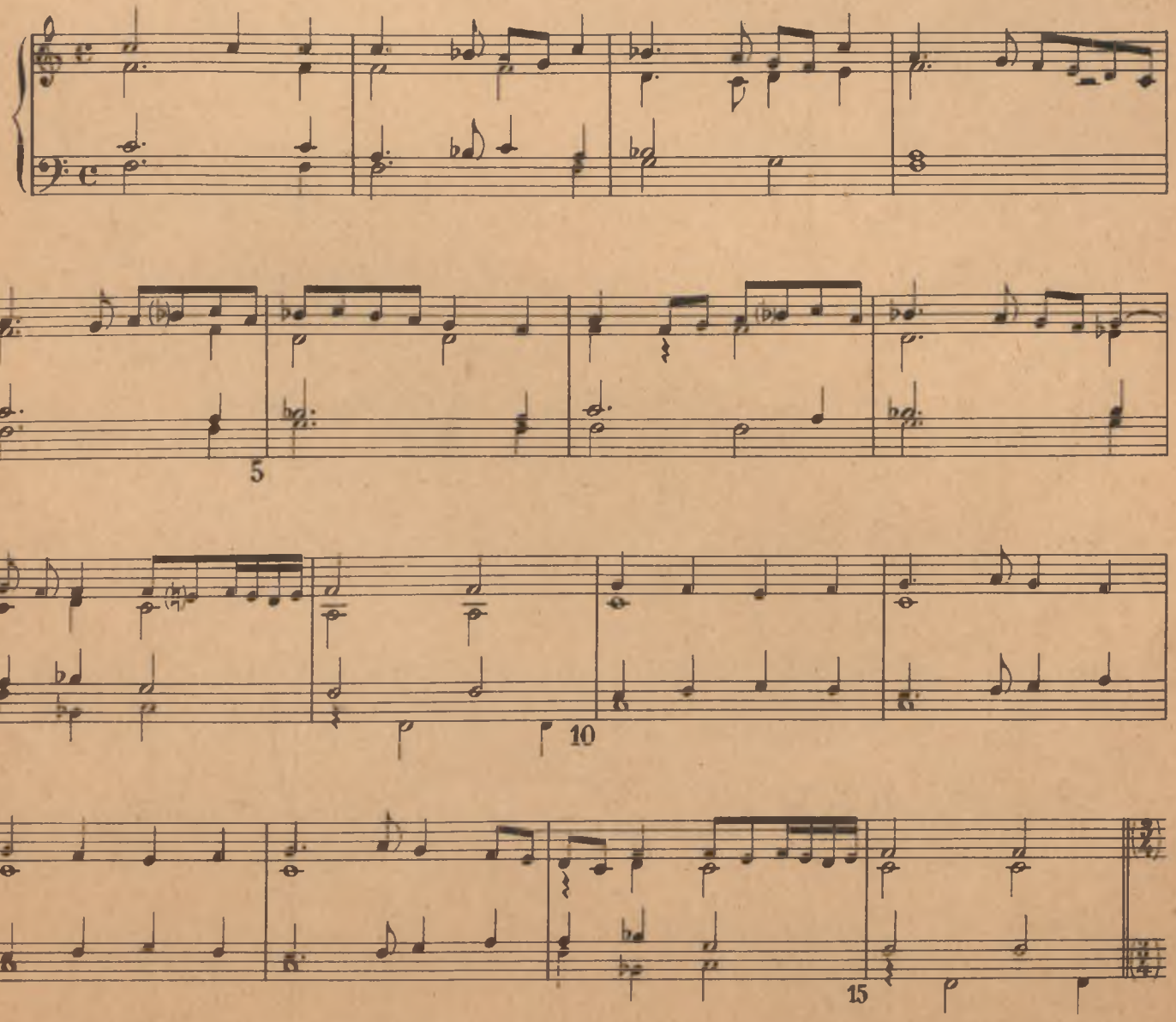
33. SCHEPHCZYK ŸDZŸE POULŸCZŸ SZŸDELKA NOSZĄCZ*

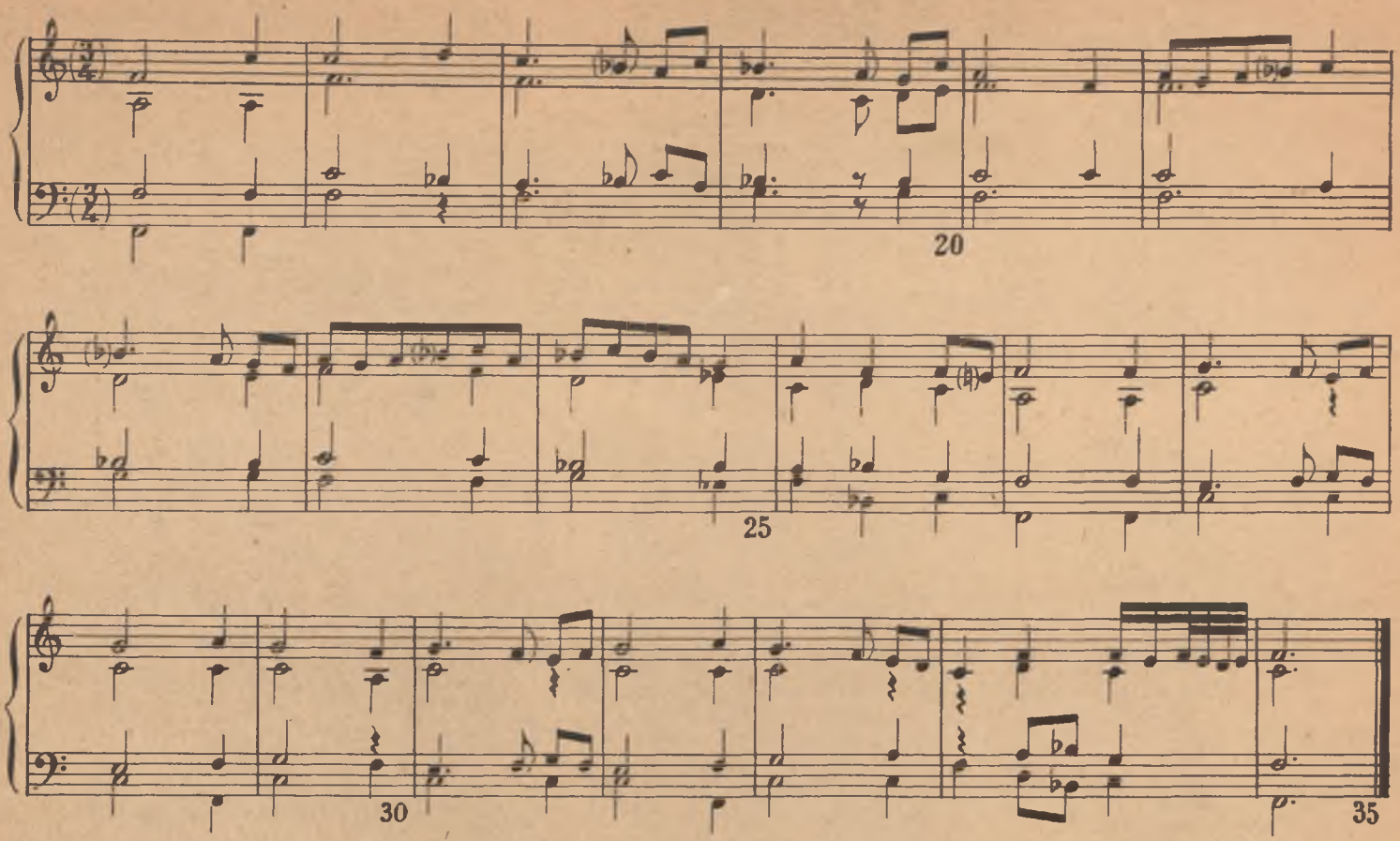


* „Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc" (początek tekstu piosenki tanecznej)

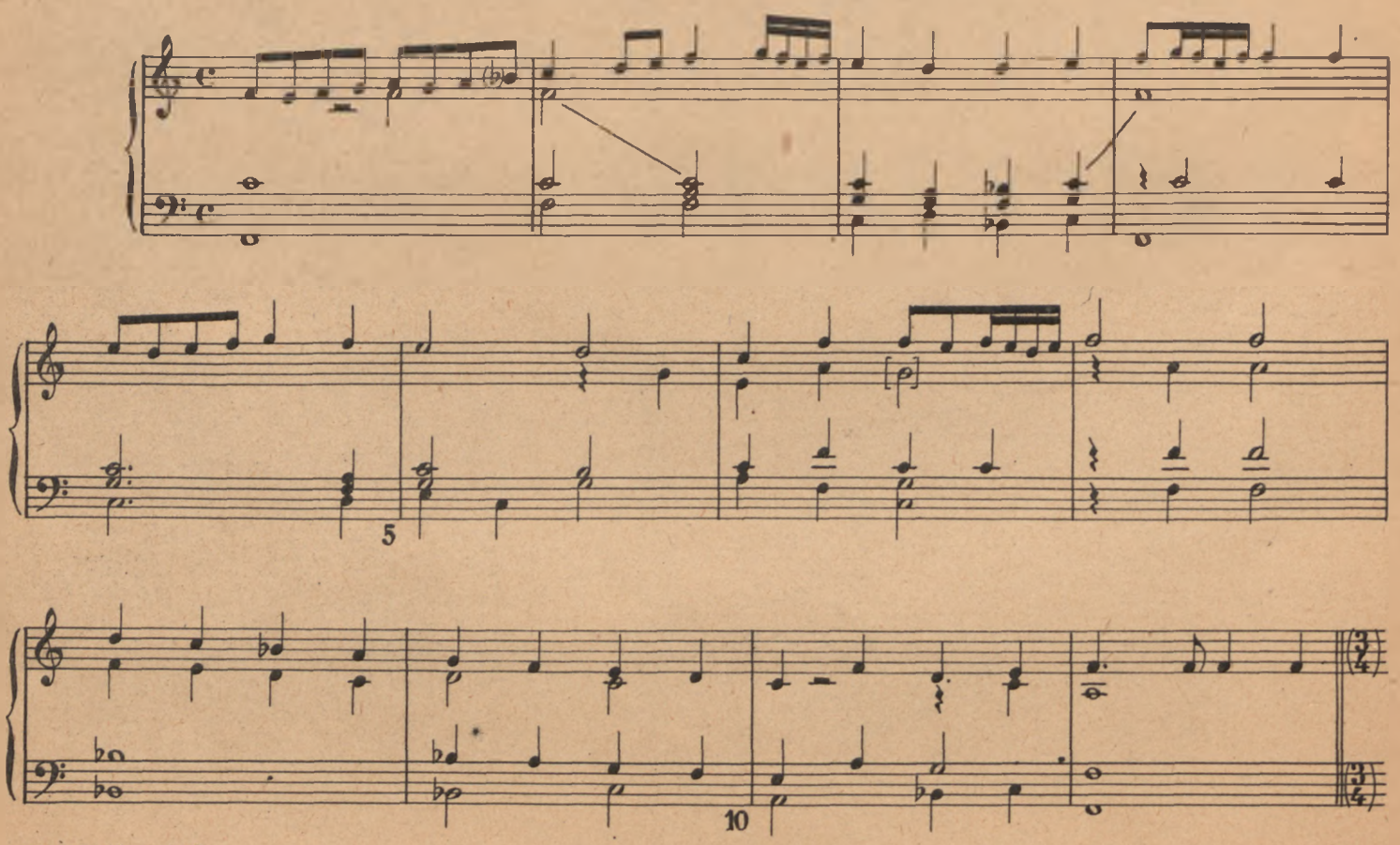


34.

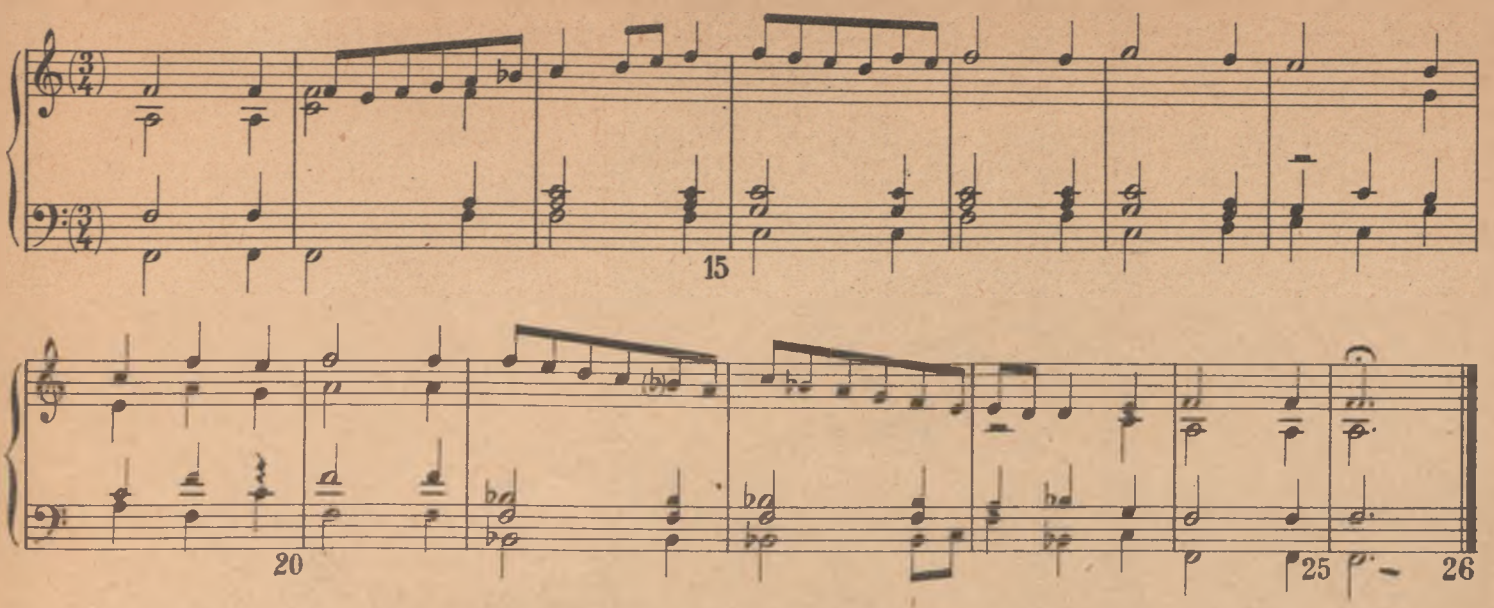




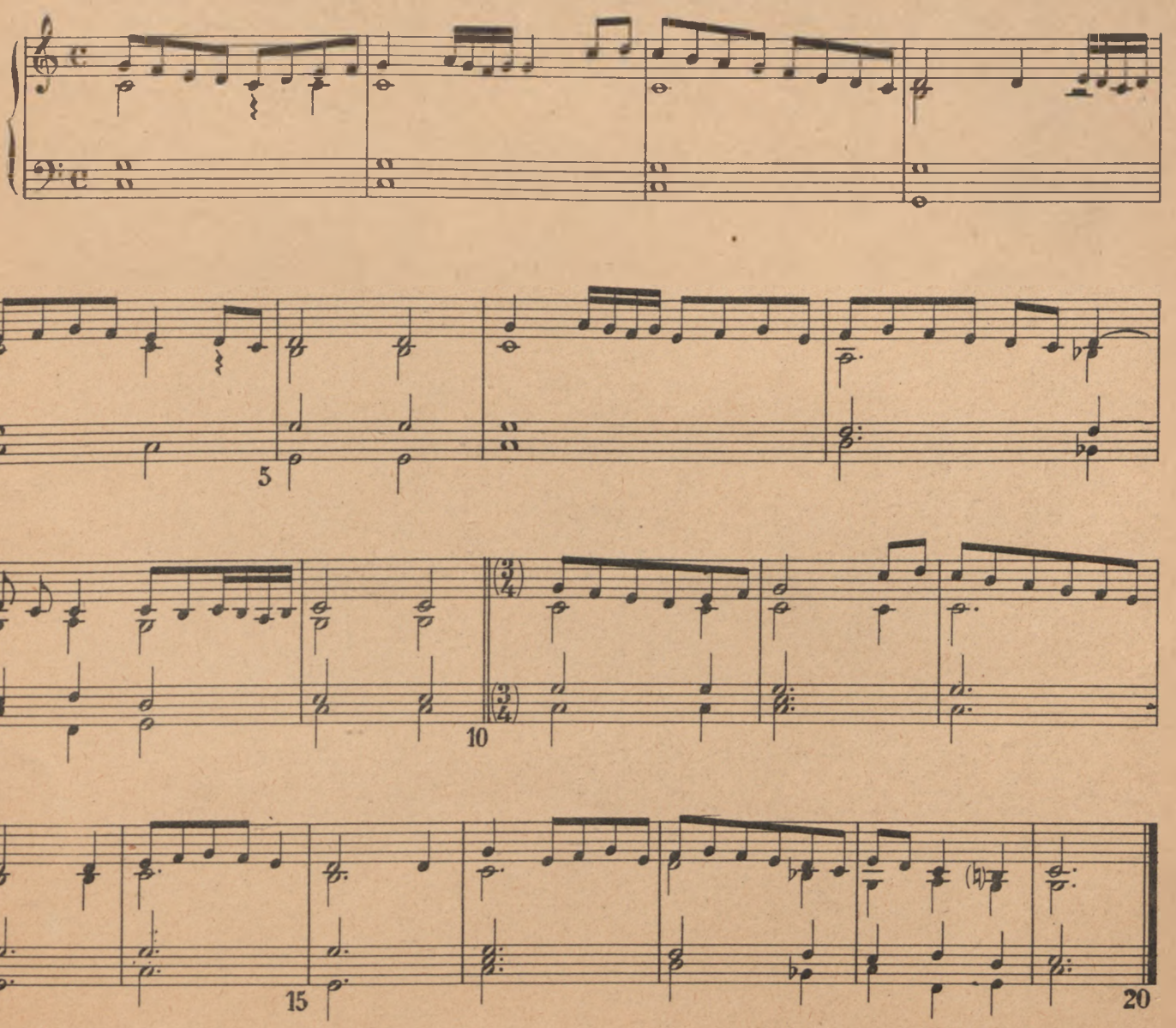
35. [CHOREA] HISPANIARUM*



* Taniec hiszpański



36. ALIA [CHOREA] ITALICA *



*„Inny taniec włoski"

218590

09 -08- 2023

15 WRZ. 1995

20 SIE. 1998

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

Biblioteka im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie
III 218590 z
B

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 (wiolonczelę) i b. c. na organy

Zeszyt III. J. H. RÓŻYCKI († ca. 1700)
Hymni ecclesiastici
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt IV. B. PĘKIEL († ca. 1670)
„Audite mortales"
Kantata na 2 soprany, 2 alty, tenor, bas z towarzyszeniem 2 altówek (wiolonczeli), wiolonczeli (kontrabasu) i b. c. na organy

Zeszyt V. S. S. SZARZYŃSKI (ca. 1700)
„Pariendo non gravaris"
Concerto na tenor (lub sopran) z towarzyszeniem 2 skrzypiec i b. c. na wiolonczelę i organy

Zeszyt VI. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Canzona
na 2 skrzypiec, fagot (wiolonczelę) i b. c. na wiolonczelę i organy

Zeszyt VII. G. G. GORCZYCKI († 1734)
„Missa Paschalis"
na chór 4-o głosowy mieszany a cappella

Zeszyt VIII. ANONYMUS (XVI
(polski nieznany kompozytor)
„Duma"
na 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę

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 wiolonczelę i organy

Zeszyt XI. A. JARZĘBSKI († 1649)
„Tamburetta"
na skrzypce, altówkę, wiolonczelę 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, skrzypce) 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 orkiestry smyczkowej i b. c. na organy

Zeszyt XV. A. JARZĘBSKI († 1649)
„Nova Casa"
Concerto na 3 skrzypiec
i b. c. na wiolonc. 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. PĘKIEL († 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. PĘKIEL († ca 1670)
2 Kolędy 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