

Dominika Stopczańska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Funkcje skordatury na przykładzie wybranych utworów ze zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku we Wrocławiu (1679–1686)

Abstract

Functions of Scordatura on the Example of Selected Compositions from the Collection of St Anne's Church on Piasek Island in Wrocław's Chapel (1679–1686)

Scordatura is a tuning of a string instrument, which is different than the standard one. It has been used for both plucked and string instruments since the 16th century and it was quite popular in the Baroque era, especially in the case of violins. Because of their specific tuning – based on the same intervals – it is possible to distinguish two types of violin scordatura. The first one relates to the situation when all strings are tuned up or down in the same interval relations. Such tuning is still based on fifths, but the pitches are different than using standard tuning, so it is called transpose scordatura. In the second one, each string is tuned up or down in different interval relation, in another direction or even only some of them are tuned in the unusual way. In this case, violin tuning is based on different

intervals than fifths, usually on thirds and/or fourths, although sometimes there are three dissimilar intervals (thirds, fourths and fifths). The second type of scordatura was a very popular technique in the Baroque era and its functions were variable. The main of them were allowing to perform figures, which are impossible in standard tuning, especially double-notes and chords (technical aspect), and changing sound qualities of the instrument (sound aspect). It does not mean that scordatura was used only to achieve these goals. For example, it was sometimes used to imitate other instrument. There are certain examples of such a usage of this playing technique in the oldest (1679–1686) part of the collection of manuscripts connected with activity of Canonesses Regular of St Augustine in Wrocław (provenance St Anna in Arena). The scordatura can be found there in seven manuscripts, and in four of them it is possible that composers (or composer?) tried to assimilate the violin sound and/or technique with other instruments, such as viola, lute or trumpet.

Keywords

scordatura, violin technique, 17th-century music, performance practice, Canonesses Regular of St Augustine in Wrocław, vocal-instrumental chapel

Definicja skordatury i sposoby jej realizacji

Skordaturę definiuje się jako technikę gry polegającą na nastrojeniu instrumentu w sposób inny niż powszechnie przyjmowany¹. Zastosowanie tego środka odnaleźć można w praktyce wykonawczej niemal wszystkich instrumentów smyczkowych, a także wielu szarpanych². Warunkiem koniecznym, by można było mówić o skordaturze, jest istnienie w danym okresie standardowego, powszechnie wykorzystywanego stroju danego instrumentu³. Skrzypce zyskały tę cechę już

1 T. Russel, *The Violin „Scordatura”*, [w:] „The Musical Quarterly” 24 (1938), nr 1, s. 84; D.D. Boyden i in., *Scordatura*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 22, London 2001, s. 891.

2 D.D. Boyden i in., dz. cyt., s. 893.

3 W przypadku instrumentów, co do których można mówić jedynie o najczęstszym stroju, wszelkie odstępstwa od niego powinny być określane raczej mianem wariantów.

w pierwszej połowie XVI wieku⁴. Charakterystyczny dla nich strój, oparty na trzech kolejnych kwintach czystych poczynając od *g*, obowiązuje do dzisiaj. Jego specyfika, polegająca na wykorzystaniu takich samych interwałów, powoduje, że przywołaną powyżej definicję skordatury można odnieść do dwóch różniących się od siebie sposobów przestrajania instrumentu. Pierwszy cechuje się odejściem od kwinty jako jedyne interwału stanowiącego podstawę stroju skrzypiec. Efekt taki uzyskać można bądź przez przestrojenie wszystkich strun o różne interwały, w różnym kierunku, bądź poprzez przestrojenie tylko niektórych. W przypadku drugiego sposobu kwinty zostają zachowane, jednakże liczone są od innego dźwięku. Osiąga się to dzięki przestrojeniu wszystkich strun o ten sam interwał w tym samym kierunku (skordatura transponująca)⁵. Dla twórczości siedemnastowiecznej charakterystyczny był przede wszystkim pierwszy rodzaj skordatury⁶ i w dalszym toku niniejszego artykułu termin skordatura wykorzystywany będzie wyłącznie w tym znaczeniu (chyba, że wyraźnie zostanie wskazane, że chodzi o skordaturę transponującą). Nawet gdyby przyjąć, że budowa skrzypiec ogranicza możliwość manipulowania poszczególnymi strunami jedynie do kwarty⁷, to liczba możliwych do osiągnięcia kombinacji okaże się znacząca. Na podstawie źródeł możliwe jest jednak wywiedzenie dwóch najbardziej charakterystycznych typów skordatury. Pierwszy z nich ograniczał się do przestrojenia o sekundę jednej, względnie dwóch strun. Z reguły dotyczyło to strun skrajnych, zwłaszcza *e*² przestrajanej na *d*² oraz *g* na *a*, chociaż zdarzało się również przestrajanie jednej ze środkowych strun. Drugi często występujący typ skordatury polegał na przestrojeniu dwóch lub trzech strun w taki sposób, by uzyskać pełny trójdźwięk, np. *a*, *e*¹, *a*¹, *cis*² lub *c*¹, *f*¹, *a*¹, *c*². Tendencje te łatwo dają się powiązać z najczęściej przywoływanymi w literaturze funkcjami skordatury.

4 D.D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyką skrzypcową*, tłum. H. Duńczyk-Niwińska, E. Gabryś, Kraków 1980, s. 47.

5 D. Glüxam, *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels. Unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier*, Tutzing 1999, s. 53–54.

6 Tamże.

7 Co zresztą byłyby spójne z najczęściej stosowanymi w praktyce strojami; por. D. Glüxam, dz. cyt., s. 426–430.

Funkcje skordatury w muzyce XVII wieku

Poczynając od powstałego w 1937 roku tekstu Theodora Russela⁸, w literaturze wyodrębnia się trzy zasadnicze funkcje skordatury:

1. ułatwienie, a czasami wręcz umożliwienie wykonania niektórych figur,
2. rozszerzenie skali instrumentu w dół poprzez przestrojenie najniższej struny⁹,
3. zmiana barwy instrumentu.

Mając na uwadze fakt, że rozszerzenie skali instrumentu w praktyce oznacza umożliwienie wykonania pewnych nieosiągalnych w stroju standardowym figur, powyższą typologię można sprowadzić do dwóch zasadniczych aspektów: technicznego i brzmieniowego.

Aspekt techniczny w sposób oczywisty wiąże się z naturalnymi możliwościami skrzypiec, które przejawiają się w ich idiomie. Idiom instrumentalny należy przy tym zdefiniować jako taki sposób kształtowania partii, by była ona nie tylko możliwa, ale też świadomie przystosowana¹⁰ lub zdecydowanie łatwiejsza do wykonania na konkretnym instrumencie¹¹. Składa się na niego szereg różnych elementów, poczynając od skali, poprzez walory brzmieniowe, aż po cechy znacznie bardziej szczegółowe, np. związane z aplikaturą bądź charakterystycznym ukształtowaniem melodii oraz struktur wielodźwiękowych. Z perspektywy omawianego zagadnienia istotna będzie ta ostatnia grupa elementów. Można do niej zaliczyć następujące przejawy idiomu skrzypcowego:

- szeroki rejestr, zarówno w sensie ogólnym, jak i w odniesieniu do możliwości pojedynczych strun (relatywnie duże interwały między nimi); dzięki temu charakterystyczna dla skrzypiec jest możliwość wykonywania melodii opartych na szerokim

8 T. Russel, dz. cyt.

9 Zaznaczyć przy tym należy, że w muzyce siedemnastowiecznej zabieg ten był prawdopodobnie stosowany dość rzadko – Dagmar Glüxam podaje tylko jeden pochodzący z tego okresu przykład, w którym najniższa struna przestrojona została o sekundę w dół – w rękopisie sonaty triowej Johanna Heinricha Schmelzera przechowywanym w archiwum Pałacu Arcybiskupiego w Kromieryżu, sygn. A 639 (RISM ID: 550264664); zob. D. Glüxam, dz. cyt., s. 430.

10 D.D. Boyden, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 141–142.

11 Por. P. Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wrocław 2005, s. 144–146.

ambitusie bez konieczności częstych zmian strun i pozycji, również w szybkich tempach,

- dwudźwięki seksty jako najbardziej charakterystyczne, w przeciwieństwie do np. dłuższych pochodów tercji (wymagających częstszych zmian pozycji); także duża łatwość wykonywania kwint równoległych (tym samym palcem na sąsiadujących strunach), które jednakże, jako niezgodne ze stylistyką muzyki siedemnastowiecznej, praktycznie nie występują w repertuarze,
- łatwość wykonywania akordów w układzie rozległym, w przeciwieństwie do akordów w układzie skupionym (jedynie niektóre są możliwe do realizacji, np. A-dur i a-moll w układzie c^1/cis^1 , e^1 , a^1 czy inne wykorzystujące puste struny).

Aspekt techniczny skordatury powinien być rozpatrywany z uwzględnieniem powyższych cech. W praktyce oznacza on takie nastrojenie instrumentu, by figury nieidiomatyczne (bardzo trudne bądź niemożliwe do wykonania) stały się możliwe do wykonania przy zachowaniu idiomatycznego układu lewej ręki. Będzie to w szczególności dotyczyło gry wielodźwiękowej. Przykładem takiego zabiegu może być użycie akordu d-moll w układzie f^1 , a^1 , d^2 , który w stroju standardowym jest bardzo trudny do wykonania, natomiast w stroju c^1, f^1, a^1, c^2 wymaga skrócenia strun jak przy akordzie D-dur w układzie d^1, a^1, fis^2 (jedynie pierwszym palcem na najwyższej strunie). Podobnie będzie w przypadku pochodów tercjowych – w stroju standardowym powodują one konieczność częstych zmian pozycji, natomiast w stroju, w którym pomiędzy sąsiadującymi strunami zastosowano tercję, mogą być wykonane wyłącznie w pierwszej pozycji poprzez skrócenie strun w tym samym miejscu. Z drugiej strony, w takim przypadku znacznie utrudnione staje się realizowanie figur idiomatycznych dla stroju standardowego, jak chociażby pochody sekst, a tym bardziej oktaw. Gdy uwzględnimy fakt, że większość rodzajów strojów używanych w XVII wieku – ze względu na wykorzystywanie pomiędzy sąsiadującymi strunami interwałów mniejszych niż kwinta – nie tylko prowadzi do zawężenia skali instrumentu, ale także odbiera łatwość wykonywania dużych skoków i szerokich melodii, to okaże się, że skordatura nie tyle rozszerza, co modyfikuje możliwości skrzypiec wynikające z ich stroju.

Aspekt brzmieniowy jest zdecydowanie mniej jednorodną kategorią i dotyczy szeregu różnych zjawisk. Najbardziej oczywiste z nich wiążą się ze zmianą układu pustych strun. Ze względu na to, iż nie są

w żaden sposób skracane, ich brzmienie jest najsilniejsze i najbardziej rezonujące. Jako że skordatura z definicji wpływa na ten element, tak pojmowany aspekt brzmieniowy występuje przy każdym jej zastosowaniu, choć w różnym stopniu w zależności od wykorzystanego stroju. Z rozkładem pustych strun wiąże się także kolejna kwestia, którą można określić jako naturalną tonalność skrzypiec. Standardowy rozkład pustych strun (g , d^1 , a^1 , e^2) zapewnia najlepsze efekty w tonacjach G-dur i D-dur, a w nieco mniejszym stopniu w jednoimiennych tonacjach molowych oraz w tonacji A-dur¹². Wiąże się to nie tylko z generalną wygodą gry, wynikającą z naturalnego układu lewej ręki, ale również z brzmieniem. Dla tonacji G-dur wszystkie dźwięki wydobywane na pustych strunach są istotne pod względem tonalnym: g odpowiada prymie toniki, d^1 – prymie dominanty, a^1 – kwincie dominanty, natomiast e^2 – tonice tonacji paralelnej. Podobnie jest w tonacji D-dur, dla której g stanowi prymę subdominanty, d^1 – prymę toniki, a^1 – prymę dominanty, e^2 – kwintę dominanty. Tak ścisły związek nie istnieje w przypadku innych tonacji, jak F-dur czy E-dur, co w dużym stopniu wpływa na brzmienie, gdyż wymusza rezygnację z najsilniejszych brzmieniowo dźwięków. W kontekście popularnych skordatur kwartowo-tercjowych tak pojmowany aspekt brzmieniowy przejawiać się będzie bądź w dostosowaniu stroju do tonacji nietypowej dla skrzypiec, bądź na podkreśleniu konkretnego akordu triady harmoniczej określonej tonacji (jak chociażby wspomniana już skordatura c^1, f^1, a^1, c^2 oparta na tonice F-dur).

Ostatni wymieniany w literaturze przejaw relacji pomiędzy skordaturą a brzmieniem skrzypiec ma zgoła odmienny charakter. Określany jest mianem „upodabniania skrzypiec do innych instrumentów”¹³. Przykładem obrazującym taki zabieg może być wykorzystanie strojów kwartowo-tercjowych w celu naśladowania charakterystycznych hejnałowych partii trąbek wyłącznie przy użyciu pustych strun¹⁴. Tego rodzaju partie bywały niekiedy tytułowane nazwą naśladowanego instrumentu¹⁵, praktyka taka nie była jednak powszechna. W konsekwencji

12 D. Glüxam, dz. cyt., s. 63–64.

13 Tamże, s. 66–72.

14 Tamże. Zaznaczyć przy tym należy, że naśladowanie na skrzypcach brzmienia trąbki nie jest zjawiskiem związanym wyłącznie ze skordaturą (zob. P. Wilk, dz. cyt., s. 156–157). Uwagę tę można odnieść oczywiście także do innych przypadków naśladownictwa brzmieniowego.

15 D. Glüxam, dz. cyt., s. 67–68.

identyfikacja takiej funkcji skordatury nie zawsze jest oczywista. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji, gdy analiza danej partii każe uznać, że brak skordatury uniemożliwiłby wykonanie. Wówczas może się wydawać, że to aspekt techniczny (zdecydowanie łatwiejszy do dostrzeżenia, nawet przy pobieżnej analizie) zdecydował o zastosowaniu skordatury.

Stwierdzenie to wymaga jednakże poczynienia dwóch zastrzeżeń. Po pierwsze, żaden z wymienionych powyżej aspektów zastosowania skordatury nigdy nie będzie jedyną jej funkcją. Nawet gdyby kompozytor zdecydował się na jej zastosowanie przede wszystkim dla umożliwienia wykonania określonych figur, to ze względu na zmianę układu pustych strun zawsze obecny będzie wpływ na brzmienie. Po drugie, należy zadać pytanie, czy w pełni uzasadnione jest zaliczenie naśladowania innych instrumentów przez skrzypce wyłącznie do aspektu brzmieniowego. Annette Otterstedt w swej pracy dotyczącej historii violi wspomniała, iż częste stosowanie przez Heinricha Ignaza Franza Bibera skordatury kwartowo-tercjowej mogło wiązać się z tym, że kompozytor ten był przede wszystkim violistą, a na skrzypcach zaczął grać dopiero w późniejszym czasie¹⁶. Zabieg taki mógł więc mieć na celu zmianę cech charakterystycznych dla techniki skrzypcowej na typowe dla violi; badaczka nie rozwinęła jednak tego tematu.

Przy takiej interpretacji należałoby przyjąć, że naśladowanie innych instrumentów poprzez skordaturę może się przejawiać zarówno na płaszczyźnie brzmieniowej, jak i technicznej. Zagadnienie to jest tym bardziej interesujące, że właściwie pomija się je w literaturze. Tymczasem daje się zaobserwować w niektórych utworach zachowanych w zbiorach z kościoła św. Anny na Piasku we Wrocławiu.

Skordatura w utworach ze zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku

Zbiory z kościoła św. Anny na Piasku związane są z działalnością wrocławskich kanoniczek św. Augustyna¹⁷. Wiadomo, że do roku 1687 użytkowały one ten niewielki kościół, pełniący jednocześnie funkcję kaplicy cmentarnej, a od lat sześćdziesiątych XVII wieku w obrębie klasztoru

16 A. Otterstedt, *The Viol: History of an Instrument*, tłum. H. Reiners, Kassel 2002, s. 71.

17 H. Hoffmann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau*, Stuttgart–Aalen 1971, s. 60.

działała kapela wokalnie-instrumentalna¹⁸. Najstarsze rękopisy związane z aktywnością zespołu opatrzone są notami proveniencyjnymi „Chori S. Annae” oraz datą roczną, w niektórych przypadkach także dzienną. Niestety w większości autorzy utworów są nieznanymi. Kolekcję tę, w skład której wchodzi ponad sto rękopisów przechowywanych aktualnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, charakteryzuje dominacja utworów wokalnie-instrumentalnych z tekstami zarówno niemieckimi, jak i łacińskimi. Są to przede wszystkim pieśni religijne (opracowania psalmów i tekstów z innych źródeł, niekiedy o nieustalonym pochodzeniu). Niewielką część zbioru stanowią msze, litanie oraz inne kompozycje o większych rozmiarach (m.in. *Te Deum*). Utwory czysto instrumentalne można odnaleźć jedynie w trzech rękopisach¹⁹. W kontekście takiej charakterystyki zbioru zaskakiwać może fakt występowania skordatury, kojarzonej raczej z muzyką instrumentalną, i to przeznaczoną na skrzypce solo. W istocie jednak miało miejsce wykorzystywanie tej techniki w siedemnastowiecznych kompozycjach wokalnie-instrumentalnych, często powiązane z chęcią oddania znaczenia tekstu słownego poprzez zmienione brzmienie²⁰.

Z perspektywy podjętego w niniejszym tekście zagadnienia istotniejszy jest jednak fakt, że w przypadku kompozycji ze zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku wykorzystanie skordatury silnie wiąże się także z aspektem technicznym. Wynika to z dominacji formy łańcuchowej, w której fragmenty na głos solo przeplatane są czysto instrumentalnymi sonatami, sonatellami lub ritornellami. W konsekwencji odnaleźć tu można dużą liczbę utworów przeznaczonych *de facto* na solowy instrument smyczkowy. Co znamienne, nie są to wyłącznie skrzypce. Jest to o tyle istotne, że pozwala na ustalenie, jakie instrumenty były znane w tym ośrodku oraz jaka była miejscowa specyfika ich praktyki wykonawczej, a w konsekwencji, jakie instrumenty i w jaki sposób mogły być imitowane przez skrzypce. W tym kontekście uwagę zwraca szczególnie częste wykorzystanie basowej wioli da gamby, także we

18 T. Jeż, *Wstęp*, [w:] G. Braun, *In Nomine Jesu, O caelitem Dux*, red. T. Jeż, Warszawa 2017, s. 7.

19 Anonim, *Dwie sonaty triowe*, sygn. RM 5617, RISM ID: 300510707, 1682 r.; Johann Heinrich Schmelzter, *Sonata a 6*, sygn. RM 4926, RISM ID: 300510706, 1682 r.; Schmelzter (?), *Sonata de Nativitate a 8*, sygn. RM 4926, RISM ID: 300510705. Dane na podstawie bazy RISM: www.rism.info [dostęp: 20.06.2018].

20 D. Glüxam, dz. cyt. s. 100–118.

wspomnianych kompozycjach „solowych”²¹. Wielokrotnie pojawiają się w nich rozbudowane obiegniki; co ciekawe, dość rzadko występują natomiast wielodźwięki²². Tylko jedna kompozycja przeznaczona jest na violettę solo²³, a identyfikacja tego, na jakim faktycznie instrumencie mogła być wykonywana, jest niezwykle trudna²⁴. W niektórych utworach można także odnaleźć krótkie fragmenty, w których samodzielna funkcję pełnią trąbki²⁵.

21 Anonim, *Ave Regina*, sygn. RM 6353, RISM ID: 300510765, 1680 r.; Anonim, *Begrüßt seist du Mutter*, sygn. RM 6533, RISM ID: 300510839, 1681 r. Razem ze skrzypcami wiola da gamba pojawia się m.in. w następujących utworach: Carolus Rabovius, *Domine Jesu Christe*, sygn. RM 6289, RISM ID: 300510752, 1680 r.; Anonim, *Amo te Deum meum*, sygn. RM 6338, RISM ID: 300510758, 1680 r. (wiola da gamba *de facto* realizuje tu basso figurato, rozbudowaną względem partii organo o liczne obiegniki); Anonim, *O grande Mysterium*, sygn. RM 6445, RISM ID: 300510803, 1681 r.; Anonim, *Deus Meus*, sygn. RM 6386, RISM ID: 300510780, 1681 r.; Anonim, *O salutaris hostia*, sygn. RM 6455, RISM ID: 300510808, 1681 r.

22 W kompozycjach solowych występują one sporadycznie. Z reguły są to dwudźwięki bądź wielodźwięki podkreślające mocne części taktu (m.in. w rękopisie RM 6533). Zdecydowanie bardziej rozbudowana faktura akordowa pojawia się w kompozycjach lub ich fragmentach, w których wiola da gamba realizuje partię basso continuo, a więc traci funkcję instrumentu solowego (m.in. fragmenty anonimowego *O Salutaris hostia* z rękopisu RM 6455, w których wiola nie realizuje funkcji instrumentu melodycznego, bądź w anonimowym *Alles kunden sing muss* o sygnaturze RM 6504, w którym gamba urozmaica partię basso continuo niezbyt skomplikowanymi figuracjami oraz dwudźwiękami).

23 Anonim, *Sub tuum praesidium*, sygn. RM 6653, RISM ID: 300510858, 1680 r.

24 Termin ten jest niejasny – w różnym miejscu i czasie mógł oznaczać zarówno skrzypce, altówkę, jak i violę da gambę (zob. H.M. Brown, S. Bonta, *Violetta*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, London 2001, s. 701). Pewne rozważania na temat tego terminu odnaleźć można u Charlesa Brewera (tenże, *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*, Bodmin 2011, s. 143–144) oraz Marca Strümpera (tenże, *Viola da Gamba am Wiener Kaiserhof. Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*, Tutzing 2004, s. 106–107). Wspomina go również David D. Boyden, jednak wyłącznie w kontekście niejednorodności nazewnictwa instrumentów smyczkowych w XVI i XVII wieku (zob. tenże, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 23, 39, 41–42, 45). Jedyńą próbę kompleksowego ujęcia problematyki zaprezentował w krótkim tekście John Catch (zob. tenże, *No, Not Anyone's Violetta*, „Chelys: The Journal of the Viola da Gamba Society” 23 (1994), s. 89–90), jednakże zawarte w nim twierdzenia wymagają doprecyzowania i szerszej analizy.

25 M.in. Schmeltzer (?), *Sonata a 8*, sygn. RM 4926, RISM ID: 300510705; takie fragmenty pojawiają się także w bardziej rozbudowanych kompozycjach, np. Anonim, *Te Deum laudamus*, sygn. RM 5480, RISM ID: 300510717, 1682 r.

Tytuł	Autor	Sygnatura rękopisu	RISM ID
Kolekcja niemieckojęzycznych pieśni religijnych	Anonim	RM 6577	300510848
<i>Respice Mater filios</i>	Anonim	RM 6641	300510855
<i>Satis est Domine</i>	Anonim	RM 6651	300510856
<i>Surge et illuminare Jerusalemem</i>	Anonim	RM 6654	300510859
<i>Te Deum Laudamus</i> (fragment)	Anonim	RM 5482	300514246
<i>Ave virgo quae origo</i>	Kučera	RM 6231	300510735
<i>O mi Jesu, o mi Amor</i>	Anonim	RM 6450	300510806
<i>Süßed Kind der Gotter</i>	Anonim	RM 6594	300510852

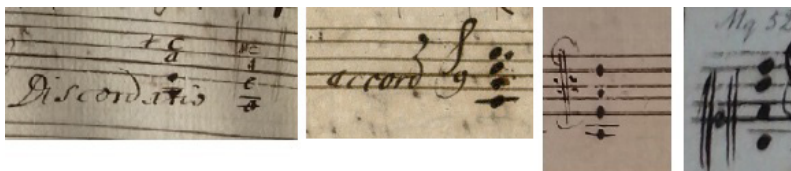
Tabela 1. Utwory z wykorzystaniem skordatury w zbiorach z kościoła św. Anny na Piasku we Wrocławiu.

Utwory ze zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku, w których wykorzystana została skordatura, zestawione zostały w tabeli 1. Nie są znane żadne odpisy tych kompozycji²⁶. W tym miejscu należy zaznaczyć, że w powyższym zestawieniu zawarte zostały jedynie przykłady utworów, w których wykorzystano typową skordaturę. Tymczasem w zbiorach z kościoła św. Anny na Piasku znajdują się również co najmniej trzy rękopisy, w których najprawdopodobniej występuje skordatura transponująca: RM 6577 (anonimowy zbiór pieśni religijnych z 1679 roku), RM 6464 (Anonim, *Pati pro Christo quam dulce est* z 1680 roku) oraz RM 6676 (Anonim, *Sonaty* (?) z 1680 roku).

Fakt wykorzystania tej nietypowej dla muzyki siedemnastowiecznej techniki jest niezwykle interesujący i z tego względu wart obszerniejszego omówienia, na co nie ma jednak miejsca w niniejszej pracy. Dlatego też dalsze analizy dotyczyć będą jedynie wybranych utworów

26 W jednym przypadku zwraca jednak uwagę znaczące podobieństwo do innego utworu. Chodzi mianowicie o rękopis RM 6577. Występuje tu istotne podobieństwo pomiędzy pierwszym taktem *I Sonaty* a czołem tematu pierwszej części *III Sonaty* ze zbioru *Sonatae tam aris quam aulis servientes* Heinricha Ignaza Franza Bibera. Jediną różnicą między tymi fragmentami jest tonacja – w rękopisie RM 6577 jest to D-dur, natomiast u Bibera – g-moll. Układ interwałowy oraz rytmika są jednak identyczne, niewykluczone więc, że autor *I Sonaty* w pewnym stopniu inspirował się twórczością Bibera.

wykorzystujących typową skordaturę. Należy zauważyć, że w niektórych przypadkach określenie funkcji skordatury jest względnie łatwe: służy ona mianowicie dostosowaniu możliwości skrzypiec do nietypowych dla tego instrumentu tonacji, jak w *Sonatach II i III* oraz pieśniach *Wer Zungen hat* i *O milde Jungfrau* z rękopisu RM 6577. W części utworów nie jest to jednak tak oczywiste. W innych, mimo pozornie oczywistej funkcji skordatury, z reguły związanej z tonalnością, pojawiają się fragmenty, które mogą być uznane za próbę naśladowania innych instrumentów. Właśnie te kompozycje – bądź w całości noszące cechy imitacji brzmienia innych instrumentów, bądź też zawierające pewne interesujące z tej perspektywy fragmenty – zostaną omówione w dalszej części artykułu. We wszystkich tych przykładach zastosowanie skordatury zasygnalizowane zostało występowaniem odpowiednich zapisów w przekazach rękopiśmiennych zawartych bądź na początku partii (w przypadku rękopisu RM 6594), bądź też na końcu (w pozostałych przypadkach). Ilustruje to przykład 1.

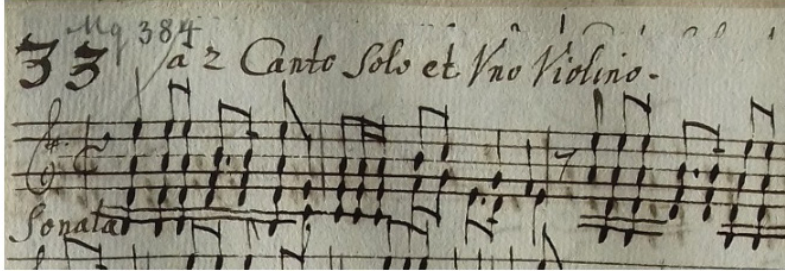


Przykład 1. Zapisy skordatury w rękopisach (od lewej): PL-Wu RM 6641, 6654, 6450, 6594.

Anonim, *Respice Mater filios*, sygn. RM 6641, 1680 r.

Rękopis RM 6641 zawiera jedną kompozycję przeznaczoną na dwa głosy – *Violino* i *Canto* – z towarzyszeniem basso continuo (*Organo*). Mowa o łacińskiej pieśni *Respice Mater filios*. Jest ona utrzymana we wspomnianej powyżej formie łańcuchowej, w której fragmenty przeznaczone na głos wokalny poprzeplatane są instrumentalnymi sonatami. Wykorzystano tu skordaturę *a*, *e*¹, *a*¹, *cis*². Strój ten jest charakterystyczny dla tonacji krzyżykowych, w szczególności A-dur i E-dur, stanowiących harmoniczną podstawę całej kompozycji. Można więc tu dostrzec przejaw aspektu technicznego w zastosowaniu skordatury, związany z dostosowaniem instrumentu do niestandardowej dla niego tonalności. Ów aspekt dostrzegalny jest zresztą także na innych płaszczyznach. Już pierwsze takty zawierają figury niemożliwe do wykonania w stroju

standardowym, jak np. czterodźwiękowy akord A-dur w układzie a, e^1, a^1, cis^2 oraz akord E-dur w układzie e^1, gis^1, h^1 (zob. przykład 2). W dalszym przebiegu utworu pojawiają się one wielokrotnie.



Violino (zapis)

Violino (zapis)

Violino (brzmienie,
zapis w stroju
standardowym)

zapis w stroju standardowym



Przykład 2. Anonim, *Respice Mater filios*, sygn. RM 6641, partia *Violino* (zapis ze skordaturą oraz transpozycja do stroju standardowego), t. 1–3.

Również inne znajdujące się w *Respice Mater filios* struktury byłyby w stroju standardowym niemożliwe bądź bardzo trudne do wykonania, chociażby ze względu na konieczność częstych zmian pozycji oraz wykorzystania półpozycji. Mogłoby się więc wydawać, że to aspekt techniczny zadecydował o zastosowaniu w omawianym utworze zmienionego stroju. Faktura sugeruje jednakże inne możliwe wyjaśnienie. Otóż w niemal całym głosie *Violino* jest ona wielodźwiękowa, z dominacją trój- i czterodźwięków. Oczywiście w czasach, gdy powstał omawiany rękopis, technika ta była powszechnie wykorzystywana. Podobnie jednak jak każdy inny aspekt techniczny gry na tym instrumencie wiązała się z jego idiomem. W tym przypadku dotyczy on zarówno lewej ręki – co już wcześniej szerzej opisano – jak i ręki prawej. Ze względu na swoją budowę skrzypce są instrumentem przede wszystkim melodycznym. Ich łukowaty podstawek powoduje, że poszczególne struny są od siebie na tyle odseparowane, że w sposób płynny możliwe jest wykonanie jedynie pojedynczych dźwięków bądź dwudźwięków. Większość trój- i czterodźwięków wymaga

natomiast „złamania”, czyli wykonania odrębnie, najpierw jednego lub dwóch dźwięków niższych, a następnie, przy użyciu swoistego *arpeggio*, dźwięków wyższych (zob. przykład 3).



Przykład 3. Zapis czterodźwięku oraz możliwy do uzyskania na skrzypcach efekt.

Nieco łagodniejszy łuk podstawka siedemnastowiecznego oraz odmienna budowa smyczka w tym okresie mogły powodować, że niektóre trzydźwięki można było wykonać „razem”, zwłaszcza gdy wykorzystywano lepiej rezonujące puste struny. Niemniej jednak wydaje się, że w wielu wypadkach „łamanie” akordów i tak było konieczne, a w przypadku czterodźwięków wręcz nieodzowne²⁷. Konsekwencją tej konstrukcyjnej cechy skrzypiec dla wykonania jest pewna ingerencja w kształt linii melodycznej, która – jeżeli oparta była na trój- lub czterodźwiękach – odbiegała od tego, co można byłoby uzyskać chociażby na instrumentach klawiszowych, tzn. w miejscu pionów uzyskiwano swoiste *arpeggio*. Z tych względów dwudźwięki były najczęściej wykorzystywanymi w repertuarze skrzypcowym XVII i pierwszej połowy XVIII wieku wielodźwiękami. Trój- i czterodźwięki spotykane są rzadziej, wydaje się również, że inna była ich funkcja. Najczęściej występowały one mianowicie na mocnych częściach taktu bądź w kadencjach, a także w strukturach polifonicznych. Trójdźwięki można odnaleźć także na dłuższych odcinkach w funkcji zbliżonej do melodycznej (jak np. w finałowym *Presto z II Sonaty różańcowej* Heinricha Ignaza Franza Bibera), jednak rzadziej niż ma to miejsce w przypadku dwudźwięków. Co równie istotne, komplikacje techniczne związane z grą akordową, zarówno w lewej, jak i w prawej ręce, spowodowały, że technika akordowa stała się charakterystyczna raczej dla muzyki solowej, o pewnych cechach wirtuozowskich.

Jak na tym tle prezentuje się utwór zawarty w rękopisie RM 6641? Już tutaj można wskazać, że w sposób istotny odbiega od tych powszechnych tendencji. Przed wszystkim dominują w nim akordy trój- i czterodźwiękowe, co już samo w sobie uznać należy za nietypowe. W całym utworze brak jest również struktur polifonicznych, dla

27 D.D. Boyden, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 293–294.

których taka faktura byłaby najbardziej charakterystyczna. Co jednak najistotniejsze, analizując głos *Violino*, można zauważyć, że występują tutaj odcinki pozbawione wyraźnej linii melodycznej – pojedyncze głosy zdają się być raczej wypadkową zastosowanej harmonii niż samodzielnyymi strukturami wtórnie wzbogaconymi fakturą wielodźwiękową. Warto również odnotować pewną różnorodność rytmiczną. Głos *Violino* jest więc w tym przypadku nie tylko nieidiomatyczny ze względu na wykorzystanie w głównej mierze faktury trzy- i cztero-głosowej, ale także nietypowy na ogólniejszym poziomie, ze względu na odejście od funkcji skrzypiec jako instrumentu przede wszystkim melodycznego. Można więc przyjąć, że partia *Violino* z omawianego utworu jest „nieskrzypcowa”, i to niezależnie od tego, czy brać pod uwagę zapis ze skordaturą, czy jego transkrypcję na strój standardowy. Zmieniony strój stanowi przy tym główne narzędzie umożliwiające uzyskanie takiego efektu. Poza tym, że z perspektywy techniki w ogóle pozwala na wykonanie dużej części akordów, to zarazem w istotny sposób wspomaga brzmienie. Wynika to ze zdecydowanego zwiększenia udziału pustych strun względem stroju standardowego. Skoro jednak uzyskiwany w ten sposób efekt jest nieskrzypcowy, to pozostaje pytanie, czy nie należy tego interpretować jako intencjonalne rozwiązanie kompozytorskie, mające na celu imitowanie brzmienia innego instrumentu? Tego rodzaju faktura od razu przywodzi bowiem na myśl typowe partie instrumentów akordowych – violi, klawiszowych, szarpanych bądź podobnego.

Ze względu na występowanie solowych partii violi w repertuarze ze zbiorów kościoła św. Anny jest ona naturalnym, pierwszym skojarzeniem. Podkreślić jednak należy, co już wcześniej sygnalizowano, że na instrumencie tym technika wielodźwiękowa w omawianym ośrodku stosowana była dość oszczędnie, a jeżeli już, to raczej w funkcji *basso figurato* niż głosu solowego. Co ciekawe, niemal pozbawiona melodii partia *Violino* w *Respice Mater filios* ma bardzo podobny charakter. Niewykluczone więc, że to właśnie tego rodzaju partie violi były inspiracją dla takiego ukształtowania głosu skrzypiec.

Imitacja instrumentu klawiszowego wydaje się najmniej prawdopodobna. Wykonanie na skrzypcach akordów – nawet w tak dobrze brzmiącym, bo opartym w dużej części na pustych strunach układzie, jak ma to miejsce w omawianym przypadku – niemal zawsze wymusza grę *arpeggio*. Tymczasem na organach wielodźwięki w naturalny sposób wykonywane są łącznie. Bardziej prawdopodobne byłoby więc

przyjęcie, że jest to naśladowanie instrumentu krócej brzmiącego, np. klawesynu. Wbrew pozorom, religijny charakter *Respice Mater filios* nie wyklucza takiego nawiązania. Na karcie tytułowej jednego z rękopisów z omawianego tu zbioru wprost wskazano, iż zawarty w nim utwór przeznaczony jest właśnie na klawesyn (*Cembalo*)²⁸. Co prawda sama partia określona tu jest jako *Organo*, jednakże występowanie takiego terminu na karcie tytułowej sugeruje nie tylko znajomość tego instrumentu, ale także jego potencjalne wykorzystywanie. Również i takie źródło imitacji jest więc możliwe.

W przypadku instrumentów szarpanych brak przesłanek świadczących o tym, że instrument ten mógł być wykorzystywany w kościele św. Anny. Nie wyklucza to jednak możliwości, że kompozycja zawarta w rękopisie RM 6641 stanowiła próbę imitacji np. brzmienia lutni, o czym świadczyć może niemelodyczny, akordowy, dający się zanotować za pomocą tabulatury charakter omawianej partii.

Anonim, *Surge illuminare Jerusalem*, sygn. RM 6654, 1680 r.

Rękopis RM 6654 zawiera jedną kompozycję – łacińską pieśń *Surge illuminare Jerusalem*, przeznaczoną na *Violino* oraz *Basso* z towarzyszeniem basso continuo. Podobnie jak *Respice Mater filios* utrzymana jest ona w formie łańcuchowej, z fragmentami na skrzypce solo przeplatanymi odcinkami wokalnymi. Wykorzystano tu skordaturę c^1, f^1, a^1, c^2 , charakterystyczną dla tonacji F-dur, w której skomponowany został utwór. Niemal cała partia *Violino* jest tu typowym przykładem skordatury zastosowanej ze względów technicznych, pełnym figur nieidiomatycznych, takich jak zdwajanie dźwięków f^1 i c^2 na dwóch strunach czy pochody tercji. W kontekście podjętego tu zagadnienia istotny jest fragment znajdujący się w pierwszej *Sonacie* na skrzypce. Mimo dość obszernych rozmiarów pod względem strukturalnym cechuje go prostota. Opiera się mianowicie na dwóch akordach (F-dur w układzie f^1, a^1, c^2 oraz B-dur w układzie f^1, b^1, d^2 ; w zapisie d^1, a^1, e^2 oraz a^1, b^1, f^2) prezentowanych na wznoszących się i opadających trzydziestodwójkach (przykład 4).

28 Anonim, *O salutaris hostia*, sygn. RM 6455, RISM ID: 300510808, 1682 r.

Violino (zapis)

Violino (brzmienie,
zapis w stroju
standardowym)



Przykład 4. Anonim, *Surge illuminare Jerusalem*, sygn. RM 6654, partia *Violino* (zapis ze skordaturą oraz transpozycja na strój standardowy), t. 24–25.

Teoretycznie fragment ten mógłby być wykonany w stroju standardowym (nie są to wielodźwięki), jednakże oparcie ich na trzech kolejnych pustych strunach (akord F-dur) i jedynie nieznacznie skróconych (akord B-dur) świadczy o tym, że jest to typowe dla skrzypiec *arpeggio*. Figury takie odnaleźć można w repertuarze tego czasu (m.in. w *Sonatach* op. 5 Arcangela Corellego), niemniej jednak strój standardowy skrzypiec uniemożliwia ich realizację wyłącznie na pustych strunach w sposób zgodny z obowiązującą w epoce baroku harmonią. Niewątpliwie w omawianym przypadku skordatura jest decydującym czynnikiem pozwalającym na zastosowanie takiego zabiegu.

Czy można go jednak postrzegać jako imitację innego instrumentu, czy jednak wyłącznie jako sposób realizacji aspektu technicznego? W tym przypadku odpowiedź nie jest tak oczywista, jak przy *Respice Mater filios*. Z perspektywy możliwości technicznych instrumentu oczywiste jest, że tego rodzaju *arpeggio*, oparte na pustych strunach, mogłoby być wykonane na instrumentach o stroju tercjowo-kwartowym, takich jak viola lub niektóre instrumenty szarpane. Jednak założenie, iż figura ta została wykorzystana jedynie w takim charakterze, może być uznane za pewne nadużycie. *Arpeggio* jako takie nie jest bowiem nieidiomatyczne dla skrzypiec (w przeciwieństwie do wielodźwiękowej faktury obecnej w rękopisie RM 6641). Niemniej jednak występowanie aspektu imitacyjno-brzmieniowego nie jest wykluczone, tym bardziej, że tego rodzaju figury nie były powszechnie wykorzystywane w repertuarze ze skordaturą. Wystarczy chociażby wspomnieć, że w bodaj najbardziej znanym i jednym z najbardziej zaawansowanych technicznie zbiorów takich kompozycji – *Sonatach różańcowych* Heinricha Franza Ignaza Bibera – *arpeggio* w ogóle się nie pojawia.

Anonim, *O mi Jesu, o mi Amor*, sygn. RM 6450, 1683 r.

Rękopis RM 6450 zawiera łacińską pieśń *O mi Jesu, o mi Amor* przeznaczoną na *Violino* i *Canto* z towarzyszeniem dwóch *Violi* oraz baso continuo (*Organo*). Charakteryzuje się ona odmienną formą niż w przypadku omówionych powyżej kompozycji – jest to *de facto* cykl wariacji przeznaczonych na skrzypce solo, w którym poszczególne wariacje przeplatają identyczne pod względem wykorzystanego materiału muzycznego zwrotki pieśni. W głosie *Violino* wykorzystano strój kwintowo-kwartowy a, e^1, a^1, d^2 , przy jednoczesnym użyciu akcydencji przykluczowych es^1, b^1 oraz fis^2 . Tym, co zwraca największą uwagę, jest ograniczone wykorzystywanie tak charakterystycznych dla kompozycji ze skordaturą wielodźwięków. Pojawiają się one jedynie w prezentacji tematu oraz pierwszej i piątej wariacji, przy czym zaledwie w kilku przypadkach ich wykonanie uzależnione jest od zastosowanego stroju – dotyczy to wyłącznie akordu d-moll w układzie skupionym: d^1, f^1, a^1, d^2 . Pozostałe w stroju standardowym wymagałyby wprawdzie niekiedy wykorzystania drugiej pozycji, niemniej jednak pozostają w granicach wygody gry na skrzypcach, a niektóre, takie jak trójdzźwięk d^1, f^1, a^1 , są wręcz idiomatyczne. Co więcej, w wariacjach figuracyjnych zastosowana skordatura nie ułatwia, a wręcz miejscami utrudnia realizację partii. Zawężenie stroju powoduje utratę związanej z szerokim rejestrzem łatwości w wykonywaniu rozbudowanych biegników. Przejawia się to przede wszystkim w konieczności wykorzystywania częstych zmian pozycji (przykład 5) oraz „przeskakiwania” strun przy większych interwałach (przykład 6), które to trudności w stroju standardowym by nie występowały.

Violino (zapis) 

Violino (brzmienie, zapis w stroju standardowym) 

Przykład 5. Anonim, *O mi Jesu, o mi Amor*, sygn. RM 6450, partia *Violino* (zapis ze skordaturą oraz transpozycja do stroju standardowego), t. 18.

Violino (zapis)

Violino (brzmienie,
zapis w stroju
standardowym)

Przykład 6. Anonim, *O mi Jesu, o mi Amor*, sygn. RM 6450, partia *Violino* (zapis ze skordaturą oraz transpozycja do stroju standardowego), t. 21.

Oczywiście pewne figury są minimalnie wygodniejsze do wykonania w stroju zmienionym, niemniej jednak są to różnice nieistotne, związane generalnie z możliwością pozostawiania na jednej strunie w zakresie pojedynczych grup bazujących na ruchu sekundowym. Zaobserwować można także sytuację odwrotną, tj. taką, w której część figuracji nie wymagałaby zmian strun, gdyby zastosowano strój standardowy w miejsce skordatury. W konsekwencji występuje tu wyraźny rozdźwięk pomiędzy zastosowanym strojem a poziomem idiomatyczności partii. Niewykluczone oczywiście, że kompozytor zrobił to celowo – chociażby po to, by i tak wirtuozowska partia wymagała jeszcze większej biegłości, bądź dla osiągnięcia konkretnych efektów brzmieniowych związanych z wykorzystywaniem nie jednej lub sąsiednich strun, lecz strun skrajnych. Zabieg taki byłby jednak nietypowy. Podjęte w niniejszym tekście zagadnienie każe natomiast zadać pytanie: czy uzyskana w ten sposób partia charakteryzuje się cechami kojarzającymi się z idiomem innego instrumentu? Już w tym miejscu można odpowiedzieć twierdząco. Konieczność częstych zmian strun wynikająca z bardziej skoncentrowanego stroju jest charakterystyczna dla wioli. Zatem pod względem techniki partia *Violino* w *O mi Jesu, o mi Amor* nabiera cech raczej gambowych niż skrzypcowych. Nie bez znaczenia jest również charakter kompozycji, bardzo zbliżony do znajdujących się w omawianym zbiorze utworów na violę da gamba solo, w szczególności wcześniejszego o kilka lat cyklu wariacji *Begrüßt seist du Mutter*²⁹, w którym również duża część partii oparta jest na biegnikach, bazujących bądź na sekundach, bądź na większych skokach, w praktyce wymagających częstszych zmian pozycji lub

29 Anonim, *Begrüßt seist du Mutter*, sygn. RM 6533, RISM ID: 300510839, 1681 r.

strun. Znamienne jest także to, że zastosowany w tej kompozycji strój jest wycinkiem standardowego stroju violi dyszkantowej lub basowej w transpozycji o oktawę. Tym samym można przyjąć, że w omawianym utworze skordatura mogła pełnić funkcję, której istnienie zasugerowała Anette Otterstedt, polegającą na zmianie możliwości technicznych skrzypiec w taki sposób, by odpowiadały one idiomowi innego instrumentu – w tym przypadku violi.

Anonim, *Süßes Kind der Gotter*, sygn. RM 6594, 1686 r.

Rękopis RM 6594 zawiera bardzo prostą, dziewięciozwrotkową kompozycję do niezidentyfikowanego niemieckiego tekstu *Süßes Kind der Gotter* przeznaczoną na dwoje *Violini discordati* oraz *Canto*. Formalnie opiera się on na naprzemiennym prezentowaniu fragmentów wokalnych i przeznaczonych na dwoje skrzypiec. Wykorzystano tu stosunkowo rzadko spotykaną skordaturę g , d^1 , g^1 , h^1 . W kompozycji tej w ogóle nie pojawiają się wielodźwięki, a kształt linii melodycznej wskazuje, że byłaby ona zdecydowanie bardziej idiomatyczna do realizacji w stroju standardowym. Podobnie jak w omówionym powyżej przypadku *O mi Jesu, o mi Amor*, również i tutaj skordatura powoduje konieczność częstych zmian strun, mimo iż w stroju standardowym partia mogłaby być wykonana w pierwszej pozycji wyłącznie na sąsiadujących ze sobą strunach. W przeciwieństwie jednak do noszącego cechy wirtuozowskie cyklu wariacji, w tym przypadku kompozycja jest niezwykle prosta, co istotnie utrudnia określenie, w jakim faktycznie celu zastosowano tu zmianę stroju. Pierwszym skojarzeniem, nasuwającym się ze względu na wykorzystanie stroju kwartowo-tercjowego, jest techniczne upodobnienie głosów *Violini* do specyfiki violi. Ze względu na ogólny charakter partii, która *de facto* w całości opiera się na skokach pomiędzy strunami, nie można tego wykluczyć. Z drugiej strony jednak uwagę zwraca rytm punktowany, nadający kompozycji nieco marszowego rysu. Wykorzystanie skordatury pozwala tu na zdecydowanie częstsze zastosowanie realizowanego na pustej strunie dźwięku h^1 (e^2), ponadto licznie występują tu struktury oparte na trójdźwiękach. Być może więc kompozytor miał tu na celu uzyskanie swoistego „efektu trąbki”, i to w stroju oraz tonacji nietypowych dla tego instrumentu – wprowadzie całość generalnie utrzymana jest w G-dur, jednakże w toku kompozycji następuje niekiedy odejście od

tonacji głównej na rzecz molowej paraleli. Wymusza to zastosowanie m.in. akordu dominantowego H-dur, a w konsekwencji nietypowego dla trąbki naturalnej dźwięku *dis*.

Podsumowanie

Z perspektywy zastosowania skordatury omówione powyżej przykłady utworów pochodzących ze zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku we Wrocławiu są niezwykle interesujące. W przeciwieństwie do większości znanych kompozycji, w których wykorzystano tę technikę, aspekty techniczny i brzmieniowy w typowym ich pojmowaniu zdają się tu nie występować lub schodzić na dalszy plan. Co więcej, ich marginalizacja wydaje się intencjonalna. W każdym z utworów sposób użycia skordatury jest przy tym odmienny. W przypadku *Respice Mater filios* służy ona do uzyskania efektów brzmieniowych właściwych instrumentom akordowym, być może violi, klawesynu lub lutni. Krótki fragment *arpeggio* w *Surge et illuminare Jerusalem* mógł być zarówno prostym przejawem aspektu technicznego, jak i dowodem znacznie głębszego uwrażliwienia twórcy na brzmienie inspirowane innym instrumentem – ponownie może chodzić tu o violę bądź lutnię. Najciekawszym przykładem zdaje się cykl wariacji *O mi Jesu, o mi Amor*. Ze względu na swój nietypowy, nieidiomatyczny charakter potwierdza on intuicyjnie wysuniętą przez Anette Otterstedt tezę o próbach nie tyle naśladowania, co dopasowywania technicznego skrzypiec do typowych możliwości violi. Podobne wnioski odnieść można do pieśni *Süßes Kind der Gotter*. Tu jednak skordatura równie dobrze mogła być zastosowana do naśladowania trąbki – lub w zupełnie innych celach. Należy w tym miejscu podkreślić, że w każdym z wymienionych przypadków takie rozwiązanie nie jest wykluczone, podobnie jak możliwość, że pewne nietypowości w głosach skrzypiec – zwłaszcza w *Respice Mater filios* oraz *O mi Jesu, o mi Amor* – wynikają po prostu z niewiedzy skrypcy. Przeciw takiemu stwierdzeniu przemawia jednak wysoki poziom techniczny kompozycji przeznaczonych na skrzypce w stroju standardowym, co świadczy o dobrej znajomości tego instrumentu³⁰.

30 M.in. Anonim, *O altitudo divitarum*, sygn. RM 6440, RISM ID: 300510800, 1680 r.; Carolus Rabovius, *Domine Jesu Christe*, sygn. RM 6289, RISM ID: 300510752, 1680 r.

W rezultacie sposób wykorzystania skordatury w omówionych powyżej przykładach nie tylko wzbudza badawcze zainteresowanie, ale także skłania do dalej idących rozważań. Dotyczy to w szczególności pytania, dlaczego w ogóle próbowano naśladować technikę gry na violi na skrzypcach, skoro ten drugi instrument w drugiej połowie XVII wieku był już powszechnie wykorzystywany, a technika gry na nim stała na bardzo wysokim poziomie? Oczywiście nie jest wykluczone wyjaśnienie, jakie można wyczytać u Annette Otterstedt – iż muzycy wykształceni jako violiści ułatwiali sobie grę na skrzypcach. Wydaje się jednak, że w przypadku zbiorów z kościoła św. Anny na Piasku, gdzie idiomatyczna technika gry skrzypcowej stała na wysokim poziomie (a więc musieli tu działać skrzypkowie), nie była to jedyna przyczyna stosowania tego rodzaju zabiegów. Trudno również bez szerszych badań jednoznacznie określić, czy była to generalna tendencja, czy jedynie pewna specyfika ośrodka. Kwestie te warte są dalszego rozważenia.

Bibliografia

- Boyden D.D., *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyką skrzypcową*, tłum. H. Duńczyk-Niwińska, E. Gabryś, Kraków 1980.
- Boyden D.D., Stowell R., Chambers M., Tyler J., Partridge R., *Scordatura*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 22, London 2002.
- Brewer Ch.E., *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries*, Bodmin 2011.
- Brown H.M., Bonta S., *Violetta*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, London 2002.
- Catch J., *No, not Anyone's Violetta*, „Viola da Gamba Society Chelys. The Journal of the Viola da Gamba Society” 23 (1994).
- Glüxam D., *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspiels unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier*, H. Schneider, Tutzing 1999.
- Hoffmann H., *Sandstift und Pffarkirche St Maria in Breslau*, Stuttgart–Aalen 1971.
- Jeż T., *Wstęp*, [w:] G. Braun, *In Nomine Jesu, O caelitem Dux*, red. T. Jeż, Warszawa 2017.

- Otterstedt A., *The Viol. History of an Instrument*, tłum. H. Reinser, Kassel 2002.
- Russel T., *The Violin „Scordatura”*, „The Musical Quarterly” 24 (1938), nr 1.
- Strümper M., *Viola da Gamba am Wiener Kaiserhof: Untersuchungen zur Instrumenten- und Werkgeschichte der Wiener Hofmusikkapelle im 17. und 18. Jahrhundert*, Tutzing 2004.
- Wilk P., *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wrocław 2005.