

STRESZCZENIA

Jurij Snój

Koncepcja muzyki w „Speculum musicae” Jakuba z Liège

Speculum musicae Jakub z Liège stanowi najobszerniejszy traktat poświęcony muzyce. Podzielone na siedem ksiąg dzieło omawia niemal wszystkie problemy średniowiecznej teorii muzyki. W księdze pierwszej autor przedstawia koncepcję muzyki. Poszukując odpowiedzi na pytanie, czym jest muzyka, wydaje się podążać za Robertem Kilwardbym, który pojmował ją jako relacje pomiędzy rzeczami. Rozwijając owo założenie, Jakub z Liège przyjmuje za punkt wyjścia Boecjański trójpodział muzyki na *mundana*, *humana* i *instrumentalis*. Rozszerza jednak i dopełnia tę koncepcję, dodając czwarty element oraz wprowadzając klasyfikację w obrębie pozostałych trzech. Dowodzi, że owe trzy wyróżnione przez Boecjusza sfery odnoszą się wyłącznie do świata materialnego; tymczasem, wzięwszy pod uwagę także świat metafizyczny ponad sferami niebiańskimi, należy przyjąć, że istnieje również muzyka ponad muzyką sfer. W ten sposób filozof dochodzi do koncepcji *musica divina*, którą należy rozważać jako pierwszą i najważniejszą spośród wszystkich rodzajów muzyki. Jej wprowadzenie skłania autora do dokonania podziału *musica humana* na trzy niższe kategorie. Podobnie bowiem jak ponad światem fizycznym istnieje metafizyczny, w każdej istocie ludzkiej łączą się dusza i poruszane przez nią ciało. Tym samym Jakub z Liège przyjmuje istnienie muzyki duszy złączonej z ciałem, muzyki wielu potencjalnych dusz oraz muzykę samego ciała. Pośród wszystkich tych fenomenów słyszalna *musica harmonica* jako część *instrumentalis* stanowi ułamek niezmiernego uniwersum, rządzonego przez świat metafizyczny jako *movens*. Oznacza to, że *musica divina* przenika wszystkie poziomy zjawisk muzycznych aż po *musica harmonica*. Za pośrednictwem muzyki słyszalnej staje się więc możliwe uchwycenie całego uniwersum, wraz z rzeczywistością metafizyczną i właśnie z tej perspektywy powinna być ona widziana, rozważana i oceniana.

Przekł. Wojciech Bońkowski

Wojciech Odoj

Anonimowy sześciogłosowy motet „Ave rosa speciosa” z rękopisu Chigi (Bibl. Vat., Ms. Chigi C. VIII 234) i jego możliwe interpretacje

Anna Szweykowska, Zygmunt M. Szweykowski

Czy Charon był pijakiem? „La morte d’Orfeo” (1619) Stefano Landiego na cenzurowanym

Odkąd przeszło sto lat temu Hugo Goldschmidt¹ opublikował pierwsze stwierdzenia dotyczące *La morte d’Orfeo* Stefano Landiego, jego poglądy przez wielu muzykologów są bezkrytycznie powtarzane do dzisiaj. Sprawiają one jednak wrażenie, jakby Goldschmidt szeregu z nich nie konfrontował ani z partyturą, ani z treścią utworu, ponieważ część z jego uwag jest nieprawdziwa, a na niektóre z nich dzisiejsza nauka ma już zupełnie inne spojrzenie.

¹ Hugo Goldschmidt: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. Leipzig 1901, wyd. faks. Hildesheim, Wiesbaden 1967

W niniejszym artykule zweryfikowano błędne opinie obecne w literaturze przedmiotu, pochodzące głównie od Goldschmidta. Jednocześnie przedstawione zostały wybrane problemy dotyczące omawianego utworu: przebieg akcji dramatycznej, przynależność gatunkowa, charakterystyka postaci Charona, który zdecydowanie **nie** jest bohaterem komicznym.

Katarzyna Korpanty

Zagadnienie tekstu słownego i jego muzyczna interpretacja w ujęciu niemieckich teoretyków epoki baroku

W niemieckiej teorii muzyki epoki baroku istotnym zagadnieniem było opracowanie tekstu słownego. Teoretycy niemieccy, m.in. Johannes Lippius, Johann Andreas Herbst, Wolfgang Caspar Printz, Andreas Werckmeister, Johann Georg Ahle i Johann Gottfried Walther, uważali muzyczną interpretację słowa za naczelne zadanie ówczesnego kompozytora. Szczególną wagę przywiązywano do kwestii wyboru modus zgodnego z wymową tekstu słownego; określone afekty łączono bowiem z grupami tonacji modalnych. Wyrażaniu treści służyły ponadto różne zabiegi techniczne, dotyczące np. budowy melodii czy ukształtowania fakturalnego, które w wieku XVII określone zostały w teorii niemieckiej mianem figur muzycznych. Nauka o figurach muzycznych (Figurenlehre) rozpatrywana była w Niemczech w traktatach z zakresu sztuki kompozycji. Większość teoretyków niemieckich, którzy zajmowali się nauką kompozycji, podejmowało problem figur muzycznych.

W wieku XX kwestia retoryki muzycznej wzbudziła zainteresowanie historyków muzyki, a nauka o figurach stała się ważnym narzędziem analizy utworów renesansowych i barokowych. W latach osiemdziesiątych wieku XX w literaturze muzykologicznej rozpoczęła się dyskusja o znaczeniu nauki o figurach w niemieckim dyskursie teoretycznomuzycznym w okresie baroku. Autorka artykułu przedstawiła główne tematy tej polemiki oraz wypowiedziała swoją opinię o wybranych zagadnieniach. Między innymi za błędny uznała pogląd Janiny Klassen, która w roku 2001 stwierdziła, że nauka o figurach nie odgrywała w teorii tak dużej roli, jaką przypisali jej muzykolodzy w wieku XX (m.in. Arnold Schering, Heinz Brandes, Hans-Heinrich Unger, Arnold Schmitz, Hans Heinrich Eggebrecht).

Anna Tenczyńska

„Gdzie kończy się muzyka?” w literaturze

Autorka artykułu „*Gdzie kończy się muzyka?* w literaturze?” rozważa teoretyczne i metodologiczne aspekty badań nad zagadnieniem relacji literatury i muzyki, omawia ich tradycyjne i nowsze ujęcia typologiczne, poddaje pod dyskusję kategorię muzyczności literatury, proponując zarazem spojrzenie z nowej perspektywy na wybrane aspekty tych relacji. W tak zarysowanym kontekście zwraca uwagę na niejednorodność przedmiotu badań, jakim jest „muzyka w literaturze” (wg klasycznej typologii Stevena Paula Schera) – który, z jednej strony, obejmuje na przykład proste tematyzacje zjawisk muzycznych, z drugiej strony, złożone konstrukcje intersemiotyczne czy transsemiotyczne wykraczające poza to, co *stricte* językowe i *stricte* literackie – co pociąga za sobą konieczność dostosowania metodologii do specyfiki każdego z tych zróżnicowanych zjawisk. W odniesieniu do drugiego z nich pyta o możliwości wypracowania metodologii interdyscyplinarnej, innymi słowy, o możliwości współpracy literaturoznawstwa i muzykologii nad tymi aspektami wspomnianych konstrukcji inter- i transsemiotycznych, które obydwie dyscypliny humanistyki poddają odrębnemu oglądowi w ramach właściwych sobie paradygmatów naukowych.

Autorka punktem wyjścia artykułu uczyniła jeszcze inny aspekt niejednorodności rozważanego przedmiotu badań, a mianowicie kwestię łączenia w dyskursie naukowym – za

pomocą wspólnej kategorii muzyczności – literackich reprezentacji różnych zjawisk z zakresu szeroko pojętej audialności, zarówno tych należących do sfery kultury, jak i tych należących do sfery natury, cywilizacji, życia codziennego *etc.* Efektem takiego połączenia pozostaje brak wyrazistych granic „muzyki w literaturze”. Autorka zastanawia się nad przyczynami tego stanu rzeczy – wskazując m. in. na zakorzenioną w dyskursie wczesnodwudziestowiecznym, zarówno literackim, jak i mocno zmetaforyzowanym dyskursie literaturoznawczym, tendencję, która pozwalała pojęcia muzyczności i literackości traktować nieomal synonimicznie – i pyta o możliwości przeformułowania oraz dookreślenia kategorii muzyczności literatury.

Wychodząc od muzykologicznych definicji muzyki jako fenomenu kulturowego, proponuje wyraźnie rozróżnianie literackich reprezentacji muzycznych i niemuzycznych zjawisk akustycznych. Pokazuje różnice między nimi na przykładach wybranych tekstów literackich. Omawia przypadki, w których *licentia poetica* pozwala pisarzom łączyć obydwie zjawiska, a do których należą na przykład opisy dźwięków natury za pomocą terminologii muzycznej, dostrzegając mieszanie się tych dwóch różnych porządków w refleksji badawczej nad tą problematyką. Podkreśla zasadność oddzielenia w badaniach kategorii muzyczności od kategorii szeroko pojętej dźwiękowości.

W kontekście tak sproblematyzowanych kwestii autorka zastanawia się także, czy charakter samego przedmiotu badań, a także charakter współczesnej humanistyki naukowej pozwala obecnie na wypracowanie bardziej wyrazistego paradygmatu badań, czy jedynym możliwym typem refleksji nad zagadnieniem relacji literatury i muzyki pozostaną różnorodne propozycje, oparte na niewspółmiernych założeniach i dające w konsekwencji wrażenie całości eklektycznej (także w sensie pozytywnym, jako przeciwieństwo optyki hermetycznej), zarówno w swojej metodologii, jak i podstawach teoretycznych. Sugeruje, że znaczący suplement do dotychczasowych polskich studiów poświęconych tej problematyce mogłyby stanowić studia z zakresu poetyki historycznej, pozwalające na ukazanie specyfiki muzyczności literatury w wybranym okresie historycznym, nierezygnujące przy tym z osiągnięć interdyscyplinarnego wariantu komparatystyki i teorii intertekstualności, w obrębie których sytuują się najnowsze propozycje badawcze z tego zakresu.

SUMMARIES

Jurij Snoj

The Concept of Music in Jacobus of Liège's „Speculum musicae”

Speculum musicae by Jacobus of Liège is the largest medieval treatise on music. Divided into seven books, it discusses nearly every topic of medieval music theory. In the first book, Jacobus presents the concept of music. In trying to answer the question of what music is, he seems to follow Robert Kilwardby, who understood music as relations among the things. Proceeding from this supposition, Jacobus takes as the starting point the famous Boethius' triple division of music into *mundana*, *humana* and *instrumentalis*. Yet he enlarges and completes Boethius by introducing the fourth division as well as by subdividing further the divisions of Boethius. He argues that the three Boethius' divisions take place in the material world; yet, since there is also metaphysical world beyond the celestial spheres, there must necessarily exist also music beyond the music of the spheres. Thus he came to the concept of the *musica divina*, which is to be considered as the first and the most important of all the divisions of music. The introduction of the *divina* induces Jacobus to divide the *humana* in three further subdivisions. Just as there is metaphysical world beyond the physical one, there is in any human being the soul that causes body to move. Thus Jacobus acknowledges the existence of the music of the soul connected to the body, the music of the various potentialities of the soul, and the music of the body itself. Among all these phenomena the music actually heard – it is the *harmonica* subdivision of the *instrumentalis* – occupies but a very small portion. Yet it forms part of a vast universe, governed by the metaphysical world as the *movens* of the whole, which implies that the *divina* pervades all the musical phenomena down to the *harmonica*. In the music actually heard, it is thus possible to perceive the whole universe including the metaphysical reality, and it is against this background that it should be viewed, discussed and appreciated.

Jurij Snoj

Wojciech Odoj

The Anonymous Motet „Ave rosa speciosa” from the Chigi Codex (Bibl. Vat., Ms. Chigi C. VIII 234) and Its Possible Renderings

The anonymous six-voice motet *Ave rosa speciosa* in the manuscript VatC 234 (“Chigi Codex”)—one of the most important sources of the late fifteenth century polyphonic music—has recently been a subject of intense debate among musicologists. The biggest controversy surrounding the motet concerns its attribution but I would like to look at the motet from different angle and focus on the historical and theological context in which it may have been composed. Many of the features of the motet—the amendments made in the sequence text *Ave mundi spes Maria* adapted as a motet main text, the use in the lowest voice some other textual snippets, derived from different sources, the use of two cantus firmi (sacred—the antiphon *Beata mater et innupta Virgo* and secular—*L’homme armé*) and possibly some other musical materials—make the circumstances of the motet's origin and rendering complicated and puzzling. I suggest that a key to the understanding of the meaning of the motet might be one verse—*Ave virgo sanctissima*, carried by the lowest voice, right after the appearance of two verses of the antiphon *Ave regina caelorum/Ave domina angelorum*. The verse *Ave virgo sanctissima* can be traced, I think, in at least three sources. The analysis of their meaning and purpose in the context of other motet traits listed above, allows us to

suggest that the motet may have been intended either as the rosary motet or for the feast of the Immaculate Conception of the Virgin Mary.

Anna Szweykowska, Zygmunt M. Szweykowski

Was Charon a Drunkard? Stefano Landi's „La morte d'Orfeo” (1619) under Close Scrutiny

Ever since Hugo Goldschmidt² published his first claims regarding Stefano Landi's *La morte d'Orfeo*, his views have to this day been echoed unquestioningly by many musicologists. Goldschmidt's conclusions, however, create an impression that the author had not confronted a number of them against either the score or the content of the work, because some of his remarks are false, whilst others concern issues that are approached completely differently by modern scholars.

The current article offers a verification of the fallacious opinions widespread in the literature on the subject, mostly formulated originally by Goldschmidt. Moreover, selected issues concerning the work in question are discussed: the course of plot events, the classification in terms of genre and the characteristics of Charon, who is by no means a comic figure.

Translated by Paweł Gruchała

Katarzyna Korpanty

The Notion of Verbal Text and Its Musical Interpretation from the Perspective of the German Theoreticians of Music of the Baroque Period

In the German theories of music of the Baroque period, the interpretation of text was a vital issue. German theoreticians, e.g. Johannes Lippius, Johann Andreas Herbst, Wolfgang Caspar Printz, Andreas Werckmeister, Johann Georg Ahle and Johann Gottfried Walther regarded musical interpretation of text as the foremost task of their contemporaneous composers. Special importance was attached to the issue of choosing an appropriate modus, concordant with the import of the text, since particular affects were associated with the corresponding groups of modal keys. Expression of content was also aided by a variety of techniques, connected for instance with the structuring of melody or texture, which came to be referred to by 17th-century German theoreticians as musical figures. In Germany, the study of musical figures (*Figurenlehre*) was discussed in treatises on the art of composition. Most German writers dealing with the teaching of composition raised the issue of musical figures.

In the 20th century, the notion of musical rhetorics aroused interest of the historians of music, while the study of musical figures became an important tool for the analysis of Renaissance and Baroque compositions. In the 1980s, a debate started in musicological writings about the significance of the study of figures in the German theoretical-musical discourse during the Baroque era. The author has presented the major topics that emerged during the debate and expressed her opinion on selected issues. For example, she denounced the view expressed by Janina Klassen in 2001, according to which the role of the study of figures for the theory of music had been overestimated by 20th-century musicologists (including Arnold Schering, Heinz Brandes, Hans-Heinrich Unger, Arnold Schmitz, Hans Heinrich Eggebrecht).

Translated by Paweł Gruchała

² Hugo Goldschmidt: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*. Leipzig 1901, ed. facsimile Hildesheim, Wiesbaden 1967.

Anna Tenczyńska

„What are the Boundaries of Music” in Literature?

The author analyzes the theoretical and methodological aspects of research into the relationship between literature and music, discusses the traditional and the more recent typological approaches and initiates a discussion about the category of musicality of literature, while at the same time proposes to view selected aspects of this relationship from another perspective. Having thus defined the context, she draws attention to the heterogeneous character of “music in literature” as a subject of research (according to a classic typology by Steven Paul Scher) which, on the one hand, includes e.g. simple thematizations of musical occurrences, but on the other hand encompasses complex intersemiotic or transsemiotic constructs that go beyond language and literature in the strict sense. What follows is that it becomes necessary to adapt methodology to the specific character of both language and literature. As regards the latter, the author raises the question about the possibility of creating an interdisciplinary methodology, i.e. about finding a common ground for the cooperation of literature studies and musicology in analyzing those aspects of the above-mentioned inter- and transsemiotic constructs that have so far been analyzed in isolation by representatives of both fields, using their respective scientific paradigms.

As the starting point of the article, the author investigated yet another aspect of the heterogeneity of the research subject under analysis: the issue of combining in scholarly discourse (by using the general category of musicality) the literary representations of various occurrences associated with the broadly defined auditoriness, whether they belong in the field of culture, nature, civilization, everyday life, etc. This lack of distinction results in the absence of clear-cut boundaries of “music in literature”. The author discusses possible reasons for this lack of clear limitations and points to, for example, a tendency deeply rooted in both the literary and the scholarly discourse of the early 20th century, allowing to merge the notions of musicality and literariness. Furthermore, the author brings forth the question about the possibility to reformulate and further clarify the category of musicality in literature.

Drawing upon the musicological definitions of music as a cultural phenomenon, the author calls for a clear distinction between the literary representations of musical and non-musical acoustic occurrences. Then, she demonstrates the differences between them on selected examples of literary texts. Also, the author discusses cases in which *licentia poetica* allows a writer to merge musical and non-musical occurrences, e.g. descriptions of sounds of nature by means of musical terminology, and notices how the boundary between these two distinct domains is blurred in the scholarly discourse. Consequently, the author emphasizes the necessity to distinguish between the categories of musicality and of broadly defined sound perception for the purposes of research.

Having defined theoretical problems in this way, the author wonders whether the very nature of the subject and the current shape of contemporary scientific humanistic studies enable arriving at a more clearly defined research paradigm, or whether the analysis of the relationship between literature and music is forced to rely on a variety of proposals, based on incompatible assumptions and as a result creating an impression of an eclectic whole (also in a positive sense, as opposed to hermetic approaches), both as regards their methodology and theoretical foundations. The author implies that the contribution of Polish researchers in this field could be supplemented significantly by studies in the field of historical poetics, aimed at identifying the specific character of musicality in literature in a given period, without renouncing the achievements of the interdisciplinary variant of comparative studies and the theory of intertextuality, i.e. the fields in which the most recent research is being advanced.

Translated by Paweł Gruchała