

STRESZCZENIA

Grzegorz Kubies

Jubal, pierwszy muzyk w dziejach świata?

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie postaci Jubala (Rdz 4, 21) wraz z przypisanymi mu atrybutami - kinnōr (כִּנּוֹר) i 'ūgāv (עֻגָּב) w kontekście starożytnej kultury żydowskiej - której fundament poznawczy obok stosunkowo nielicznych przekazów archeologicznych stanowi hebrajski tekst Starego Testamentu - oraz kultur ościennych (Egipt, Mezopotamia, Grecja). Podstawę wielopłaszczyznowej interpretacji muzykologicznej wyznacza hermeneutyka Rdz 4, 17-22. Treść tego tekstu jest powszechnie interpretowana jako opis narodzin cywilizacji/ kultury, w tym jej ważnej składowej - muzyki.

Istotne dla omawianego tematu jest zagadnienie źródłosłowia antroponimu Jubal (יֻבָּל), skrywającego pewne, jak przypuszczam, zamierzone intencje starożytnego pisarza/ redaktora Księgi Rodzaju. Trzy imiona synów Lameka: Jabal, Jubal i Tubal-Kain łączy zarówno wyraz yōvēl oznaczający barana, barani róg (Wj 19, 13) oraz rok jubileuszowy (Kpł 25), jak i yāval - prowadzić procesję. Ponadto wiemy, że kananejski bóg muzyki nosił właśnie imię Jubal.

Rozważania muzykologiczne poprzedzają uwagi lingwistyczne nad współczesnym polskim przekładem Rdz 4, 21 (Biblia Tysiąclecia, wyd. V). O ile termin kinnōr jest powszechnie interpretowany jako lira, to 'ūgāv nadal budzi kontrowersje powstałe na gruncie filologicznym. W identyfikacji drugiego terminu jako aerofonu uwzględniam Hi 21, 12; 30, 31; Ps 150, 4 pracę Józefa Flawiusza Dawne dzieje Izraela (64), Targum *Onkelosa* oraz traktaty *Arachin* (2, 3) i *Sukka* (5, 6).

Obecność w tekście Rdz 4, 21 liry oraz piszczałki niewątpliwie wykazuje bezpośrednie związki z rzeczywistą praktyką muzyczną starożytnego Bliskiego Wschodu, gdzie oba instrumenty powszechnie wykorzystywano w różnych środowiskach. Liry znano co najmniej w trzecim tysiącleciu w Mezopotamii (groby królewskie w Ur: 2600 - 2400 p. n.e.). Z okresu protodynastycznego (ok. 2900 r. p. n.e.) pochodzi paleta ceremonialna (Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology; E 3924) przedstawiająca lisa grającego na piszczałce wargowej. Materiał archeologiczny z obszaru starożytnej Palestyny stanowią rysunki z pustynnej wyżyny Negew (1900 - 1600 p. n.e.) - dwie postaci grające na asymetrycznych lirach, oraz tabliczka znaleziona w Tell el-Far'ah (Jerozolima, Israel

Antiquities Authority; 33.2537), szacowana na lata 1352 - 1349 p. n.e., przedstawiająca m.in. kobietę grającą na piszczałce podwójnej.

Wnikliwa lektura Rdz 4, 20-21 pozwala dotrzeć do głębszej warstwy tekstu, niosącej zapewne materiał przechowywany w pamięci zbiorowej. Znaczący jest fakt, iż Jubal jest bratem Jabala, praojca „mieszkających pod namiotami i pasterzy”. W takim właśnie środowisku, przekazy mitologiczne zapewne sięgające do tej samej pamięci zbiorowej co Rdz 4, 20-21, kształtowanej przez doświadczenia kultur nomadycznych, lokują wynalazców poszczególnych instrumentów. W mitologii greckiej za wynalazcę liry oraz aulosu uchodzi Hermes. Według mitologii egipskiej pierwszą lirę wykonał Thot, a monoaulos jest wynalazkiem Ozyrysa.

Hebrajski tekst Rdz 4, 21 nie daje podstaw, aby Jubala nazwać wprost muzykiem, a tym bardziej wynalazcą instrumentów muzycznych. Jako inventor musicae (*καταδείξας*) Jubal został przedstawiony w Septuagincie (Rdz 4, 21). Taką opinię wyrażają też Filon z Aleksandrii w O potomstwie Kaina (32, 111) oraz Józef Flawiusz w Dawnych dziejach Izraela (64). Zgodnie z tekstem biblijnym, za wynalazcę lub pierwszego konstruktora instrumentów muzycznych należy uznać króla Dawida - Am 6, 1; Ps 151, 2 (Psałterz Septuaginty).

Nie podejmując się dowodzenia historyczności postaci Jubala, pojawiającej się we fragmencie Księgi Rodzaju skrywającym wiele etapów przekazu przedliterackiego, protoplasta z linii Kaina jawi jako figura mitologiczna o rozległym spektrum odniesień (konteksty: biblijny, teologiczny, społeczno-kulturowy, mitologiczny, muzyczny, lingwistyczny, materialny).

Marek Bebak

Życie i działalność skrypcy Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682

W latach 1660 – 1682 funkcję prepozyta kapeli rorantystów w Krakowie sprawował Maciej Arnulf Miskiewicz. Jego życie i działalność nie były dotąd przedmiotem badań szczegółowych, a utwory przezeń skopiowane, wyodrębnione za pomocą metod stosowanych w badaniach pismoznawczych, tzn. metody kaligraficznej oraz graficzno-porównawczej, nie zostały dotychczas zestawione w literaturze.

Wytwory piśmienne Miskiewicza znajdują się w rękopisach przechowywanych aktualnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej. Miskiewicz skopował na użytek kapeli 51 utworów, z czego 40 znajduje się w zespole rękopiśmiennym o sygnaturze Kk. I. 7 – największym obecnie muzycznym depozytorium w archiwum, pięć w Kk. I. 2, trzy w Kk. I. 10,

cztery wpisy znajdują się w zeszycie Kk. I. 11, jedną kompozycję skryptor umieścił zaś w dodatku do zeszytów głosowych sygn. Kk. I. 16.

Wyodrębniony korpus kompozycji obejmuje utwory przeznaczone do wykonania przez cały rok kościelny. Wśród autorów możemy wymienić kompozytorów włoskich aktywnych na przełomie XVI i XVII wieku, w przeważającej większości związanych z ośrodkami rzymskimi i Wenecją oraz twórców lokalnych, głównie współczesnych kopiście (Marcin Mielczewski, Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel, Jan Krener, o. Andrzej Paszkiewicz OCD), ale także „dawnego mistrza” (Sebastian z Felsztyna). W omawianym zespole kompozycji znajduje się 36 utworów, przy których kopista zanotował nazwisko autora lub jego monogram. Autorów kilku kompozycji ustalono na zasadzie konkordancji (np. kompozycje Sebastiana z Felsztyna, Gianmatteo Asoli, Lorenzo Rattiego, Giovanniego Pietra Biandry), piętnaście pozostałych pozostaje anonimowych.

Wśród kompozycji znajdują się utwory wówczas zupełnie nowe, przepisane na użytek kapeli rorantystów po raz pierwszy oraz kompozycje znane i wykonywane już wcześniej, które być może w wyniku złego stanu technicznego lub całkowitego zniszczenia rękopisów musiały zostać ponownie zanotowane.

W repertuarze skopiowanym przez Miskiewicza znajdują się ponadto dwa cykle liturgiczne zawierające zarówno Ordinarium jak i Proprium mszy „Rorate”. Stanowią one ciekawe przykłady kompilacji utworów o różnym pochodzeniu, a zarazem dokumentują rorancką praktykę wykonawczą. Analiza wykazała, że ingerencje kopisty we wcześniej istniejący materiał są niewielkie, a Miskiewicz był bardzo rzetelnym i skrupulatnym skryptorem.

Grzegorz Joachimiak

W sprawie identyfikacji repertuaru zaginionej tabulatury lutniowej Mf. 2007 z kolekcji opactwa cystersów w Krzeszowie

Wiele zbiorów muzycznych ze Śląska zostało utraconych podczas sekularyzacji w 1810 r., a także podczas II wojny światowej. Wydarzenia te wpłynęły także na stan i miejsca zachowania kolekcji rękopiśmiennych tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich. Podczas inwentaryzacji zbiorów posekularyzacyjnych skatalogowano również wspomniane tabulatury lutniowe nadając im sygnatury zarówno w okresie funkcjonowania Królewskiego Akademickiego Instytutu Muzyki Kościelnej we Wrocławiu („Das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik”) jak i po przekształceniu tej jednostki w 1920 r. przez Maxa Schneidera w dwa oddziały: Instytut Muzyki Kościelnej („Institut für Kirchenmusik”) i Seminarium Muzykologiczne („Musikwissenschaftliches Seminar”). Stąd jedenaście tabulatur lutniowych posiada pieczęcie tych instytucji wskazujące na miejsce przechowywania, a także

zawierają nadane sygnatury, których format jest charakterystyczny dla śląskich zbiorów posekularyzacyjnych. Jest to symbol „Mf.” i liczba dwa tysiące: Mf. 2001 – Mf. 2011. Niemalże wszystkie tabulatury lutniowe ocalały, część z nich znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie („zbiory wrocławskie”), część w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Wśród kolejno nadanych numerów brakuje tylko jednej - Mf. 2007, co stało się powodem do poszukiwań wyjaśnienia tej sytuacji.

W związku z tym, że kolekcję tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich tworzą nie tylko rękopisy z sygnaturami „Mf.”, ale również trzy inne rękopisy lutniowe z innymi dawnymi sygnaturami, przez lata pojawiały się różne próby dopasowywania, który z nich może być ową zaginioną tabulatą Mf. 2007. Poddawano nawet w wątpliwość czy ten rękopis w ogóle istniał (podejrzenia pomyłki osób katalogujących te zbiory). Te trzy rękopisy to PL-Wu RM 8135 (olim nr inw. [?] 1938.111), PL-Wn 396 Cim.(olim K. 44), S-Ssmf MMS 24 (olim No. 64). Daje to w sumie czternaście rękopisów. O ile sytuacja z PL-Wn 396 Cim. i S-Ssmf MMS 24 jest jednoznaczna co do ich przynależności do kolekcji tabulatur cystersów krzeszowskich, to nie można mieć całkowitej pewności w odniesieniu do rękopisu I Trastulid’Apollo (sygn. PL-Wu RM 8135). Rękopis ten mógł również trafić do wrocławskich zbiorów posekularyzacyjnych razem ze zbiorami z frankfurckiej biblioteki uniwersyteckiej Viadrina. Są to jednak tylko przypuszczenia. Prowadzone badania nad duktem pisma, filigranami, inskrypcją, a przede wszystkim konkordancjami tego rękopisu zadecydowały o przypisaniu tej tabulatury do zbiorów rękopisów lutniowych cystersów krzeszowskich. Konkordancje do ponad połowy utworów z tej tabulatury znajdują się wyłącznie wśród rękopisów krzeszowskich (Mf. 2003 i Mf. 2005), co wskazuje na bliższą współpracę skryptorów tego rękopisu z pozostałymi z tej kolekcji.

Identyfikacja części repertuaru tabulatury Mf. 2007 i potwierdzenie jej obecności w kolekcji tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich możliwa była dzięki porównaniu kilku prac i druków muzycznych. Jedyne informacje, jakie udało się odnaleźć o rękopisie Mf. 2007, znajdują się w publikacjach Hansa Neemanna i Ernsta Pohlmana. Bardzo ograniczona treść nie pozwalała jednak dotychczas sądzić, iż są one prawdziwe. Dopiero opracowanie Klingedes Schlesien. Musikkultur vom Mittelalter bis zum Barock z 1938 r. autorstwa Joachima Herrmanna umożliwiło kolejny etap badań i analiz. Znajduje się w nim bowiem zdjęcie jednego z rękopisów z krzeszowskiej kolekcji, co wyraźnie określa podpis tej fotografii. Potwierdzeniem autentyczności podpisu zdjęcia jest dukt pisma tożsamy z rękopisami PL-Wu RM 4139 (Mf. 2006), częściowo z tabulatą PL-Wn 396 Cim. (K. 44) oraz z rękopisem z kolekcji Rudolfa Nydahla o sygn. S-Ssmf MMS 24. Na zamieszczonym zdjęciu widać pierwszą stronę rękopisu, na której wyraźnie widnieje tytuł „Deliatæ Testudinis / Oder / Erfreuliche Lauten: Lust / Esaiæ Reusneri / fürste Liegnitz=Brieg Und Wohlauschen / bestalten Hoff Lautenisten”. Ewidentnie chodzi o druk Esaiasa Reusnera mł. (1636-1679), a

dokładnie o zbiorze pt. *Deliatiae Testudinis Oder Erfreuliche Lauten: Lust*, wydany po raz drugi prawdopodobnie w Brzegu w 1668 r. (rok po wydaniu zbioru z tą samą muzyką, ale krótszym tytułem – *Deliatiae Testudinis*). Tytuł ten wskazuje, iż to z tego egzemplarza skryptor na pewno przepisał widoczne na ilustracji Preludium, ale nie wykluczone, że rękopis ten zawierał również kolejne utwory z tego zbioru. Porównanie treści tego zdjęcia z zapisami bibliograficznymi Neemanna i Pohlmana, a także informacja na końcu książki Herrmanna o źródle fotografii „Aus dem Musikwissenschaftl[iches] Institut der Universität Breslau. Lichtbild Hein” wskazuje, że widoczna na fotografii strona rękopisu najprawdopodobniej pochodzi z brakującej i obecnie zaginionej tabulatury Mf. 2007.

W wyniku badań prowadzonych przez autora artykułu, można określić, że skryptor Mf. 2007 zapisywał muzykę wymagającą dużych umiejętności gry na lutni, oraz wyróżniał się dobrą orientacją w najnowszym repertuarze zarówno na lutnię solo jak i w obsadzie kameralnej. Odnalezione zdjęcie przedstawiające stronę z zaginionego rękopisu pozwala zatem na potwierdzenie istnienia rękopisu Mf. 2007, wykluczenie przypuszczeń o przypisaniu innym rękopisom tej dawnej sygnatury, a także na wprowadzenie w dyskurs badań nad kolekcją rękopiśmiennych tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich twórczości jednego z czołowych lutnistów Europy II poł. XVII wieku, Esaisa Reusnera młodszego.

Janusz Musialik

Procesy kształtowania się polskiej terminologii nazewniczej fisharmonii na przestrzeni XIX i XX wieku

Historia fisharmonii na ziemiach polskich była wyjątkowo obfita w różnorodność nazewnictwa tego instrumentu. Bogactwo spotykanych terminów ma związek z niezwykle szerokim obszarem funkcjonowania instrumentu, a także z różnorodnością jego zastosowań.

Pojawienie się pierwszej nazwy fisharmonii było ściśle związane z prezentacją w 1818 roku nowego instrumentu *Eolimelodykonu*, zbudowanego przez Augusta Fidelisa Brunnera w Warszawie. W końcu lat czterdziestych XIX w. spotykamy skróconą formę nazwy *Melodykon*. Nazwa w tej postaci, najstarsza historycznie i najdłużej stosowana, spotykana jest sporadycznie do dnia dzisiejszego. Stosowana obecnie nazwa *fisharmonia* wywodzi się od wynalezionej we Wiedniu w roku 1818 przez Antona Haeckla instrumentu, zwanego *physharmonica*. Pierwszy człon nazwy *phys* pochodzi od greckiego słowa *phýsa*, oznaczającego miech. Człon drugi *harmonica* pochodzi od słowa harmonia, oznaczającego zgodę, piękno współistnienia. Termin w spolszczonym brzmieniu *fisharmonika* początkowo stosowany był do instrumentów o takiej nazwie, a potem również do fisharmonii francuskich, a potem austriackich i niemieckich, które stały się podstawowym produktem na polskim

rynku. W latach pięćdziesiątych XIX wieku nazwa stopniowo ewoluowała, poprzez formę pośrednią *physharmonia*, do postaci jaka jest nam dzisiaj wszystkim dobrze znana, *fisharmonia*. Powszechność jej użycia początkowo była znikoma. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku jej popularność zaczęła wzrastać.

Nazwa *harmonium*, opatentowana we Francji przez Francois Debaina, używana w wielu krajach świata, pojawiła się na ziemiach polskich w latach pięćdziesiątych XIX w. Początkowo stosowana była sporadycznie. Od lat osiemdziesiątych XIX wieku na terenie Galicji termin ten był w użyciu jako podstawowy. W okresie późniejszym spotykany był także w innych regionach Polski. Nazwa *harmonium* stosowana jest czasami do dnia dzisiejszego. Także w połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku pojawiła się nazwa *fisharmonium*. Stosowana była głównie od lat osiemdziesiątych XIX wieku do II wojny światowej. W opracowaniu encyklopedycznym wystąpiła jeszcze w 1959 roku. Można ją sporadycznie spotkać także w dzisiejszych czasach.

Postrzeganie fisharmonii jako rodzaju organów możemy dostrzec w nazwach dwuczłonowych takich jak *Orgue Harmonium*, *Orgue Melodium*, *Orgmelodykon* i innych. Od połowy lat siedemdziesiątych XIX, wraz z pojawieniem się fisharmonii systemu ssącego importowanych z kontynentu amerykańskiego, stosowane były nazwy *organy (organki) amerykańskie*, a także nazwa *organy*, jaką używamy dzisiaj powszechnie do organów piszczałkowych. Termin *organy* największą popularnością cieszył się na przełomie XIX i XX wieku.

Także w latach siedemdziesiątych XIX wieku zaczął funkcjonować termin *harmonia*, kojarzony dzisiaj z akordeonem. Nazwa występowała również w postaciach dwuczłonowych takich jak *harmonie nożne*, *harmonie organowe* czy *harmonie amerykańskie*. Stosowana była do drugiej wojny światowej, głównie w Wielkopolsce, na Górnym Śląsku i na Pomorzu.

Oprócz nazw będących w powszechnym użyciu, na ziemiach polskich na przestrzeni niemal dwustuletniej historii fisharmonii można było spotkać nazwy rzadko stosowane, różnej proveniencji, takie jak *melodjon*, *harmonion*, *organino*. Spotykane były także nazwy określające typy fisharmonii jak *harmoniflet*, *melodjeflet*, *melodyna*. Pisownia nazw była często niejednolita. Przykładowo nazwę fisharmonia można było spotkać również w pisowni *fisharmonja*, *fisharmńja*, *physharmonia*.

Mnogość używanych terminów powodowała duży zamęt, nie tylko wśród użytkowników instrumentów, ale także w gronie producentów i dystrybutorów. Niejednolita terminologia, dublowanie nazewnictwa można łatwo zauważyć w różnego rodzaju materiałach. Brak pewności w zakresie używanej terminologii powodował czasami zmiany w stosowaniu nazewnictwa. Przykładem może być zmiana stosowanego terminu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. przez firmę M. Wybrański i S-ka z *harmonja* na *fisharmonja*. Brak jednolitości nazewnicznej doskonale obrazuje zastosowana przez Józefa

Ignacego Kraszewskiego terminologia w listach do swego brata Kajetana Kraszewskiego, pisanych w latach 1855-1859. Kraszewski użył w nich aż 7 nazw fisharmonii: melodicon, fisharmonika, fisharmonia, harmonium, organek, organ, organowe harmonium.

Bogactwo stosowanych form nazewniczych w przypadku fisharmonii jest imponujące, a etymologia wyraźnie zróżnicowana. Niemalże wszystkie nazwy powstały w XIX wieku. Poznanie historycznej terminologii porządkuje wiedzę źródłową, stwarzając klarowną podstawę do prowadzenia badań instrumentologicznych. Różnorodność spotykanych określeń w pewien sposób odzwierciedla wizerunek fisharmonii, jako uniwersalnego instrumentu klawiszowego, funkcjonującego w wielu obszarach kultury muzycznej XIX i XX wieku.

Komunikaty

Grzegorz Joachimiak

Lutniści i uczeni. Rodzina Reusnerów ze Śląska w świetle starodruku z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu

W Oddziale Starych Druków Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu zachował się unikatowy druk z 1656 r. dotyczący historii życia i śmierci Jezusa Chrystusa, w którym autor przedmowy podpisany jest jako „EsaiasReusnerus, / Lautenist”, co jednoznacznie wskazuje na śląskiego lutnistęEsaiasaReusnera. Nie jest to jednak informacjaprecyzyjna, gdyż tak nazywał się zarówno lutnista-ojciec jak i jego syn, który również grał na lutni. Jak wynika z treści karty tytułowej i przedmowy ów EsaiasReusnerdokonał tłumaczenia na niemiecki dzieła, którego autorem był jego kuzyn Elias Reusner, słynny poetai uczoney z Lwówka Śląskiego. Lutnista powołuje się w tej przedmowie również na innego swojego krewnego,śląskiego kuzyna, uczonego i cenionego w Europie lekarza,Nikolausa Reusnera. W wyniku porównaniatych informacji z biografiami zarówno obu lutnistów jak i Reusnerów-uczonych można ustalić, że należeli do tej samej rodziny.Lwówek Śląski (niem. Löwenberg) nie był zatem przypadkowym miejscem urodzenia EsaiasaReusnera mł., słynnego lutnisty XVII w. W związku z porównaniem informacji płynących z zachowanych kompozycji obu lutnistów jak i poprzez ustalenie wieku i relacji kuzynostwa pomiędzy jednym z Reusnerów-lutnistów Reusnerami-uczonymi (Eliasem i Nikolausem) można przypuszczać, że autorem omawianego unikatowego egzemplarza jest lutnista EsaiasReusner starszy (ojciec). Treść tego druku nie zawiera materiałów muzycznych, ale nie zmienia to faktu, iż jest to drugie,

nieznane dotąd dzieło Esaiasa Reusnera starszego, które można dopisać do jego dorobku, a pierwsze w kategorii naukowej.

SUMMARIES

Grzegorz Kubies

Jubal – the World’s First Musician?

The aim of the article is to present the biblical figure of Jubal (Genesis 4:21) with the instruments attributed to him: *kinnōr* (כִּנּוֹר) and *ūgāv* (עוגב). The context of the presentation is ancient Jewish culture, known mainly from the Hebrew text of the Old Testament and from relatively scarce archaeological sources, and the culture of the neighbouring countries (Egypt, Mesopotamia and Greece). A multi-layered musicological interpretation is based on the hermeneutics of Genesis 4:17–22. This passage is widely interpreted as describing the birth of civilisation/culture, an important constituent part of which was music.

For the subject in question, it is important to discuss the origin of the anthroponym Jubal (יובל). In the author’s opinion, the name is likely to represent the intentions of the ancient author/compiler of the Book of Genesis. The names of Lamech’s three sons, Jabal, Jubal and Tubal-Cain, share two words: *yōvāl*, meaning *a ram* or *a ram’s horn* (Exodus, 19:13) or *a jubilee year* (Leviticus 25), and *yāval*, meaning *to lead a procession*. In addition, we know that Jubal was the name of the Canaanite god of music.

The musicological discussion is preceded by linguistic remarks concerning the modern Polish translation of Genesis 4:21 (Millennium Bible, Fifth Edition). While the word *kinnōr* is universally translated as *lyre*, philologists are still divided over the term *ūgāv*. My interpretation of the latter word as referring to an aerophone is supported by Job 21:12 and 30: 31, Psalms 150:4, Josephus’ *Antiquities of the Jews* (64), *Targum Onkelos* and the treatises *Arakhin* (2:3) and *Sukka* (5:6).

The presence of a lyre and a pipe in Genesis 4:21 undoubtedly hints at direct connections with a type of musical performance widespread across the ancient Middle East, where both instruments were popular with people of all social strata. The lyre had been known since at least the third millennium BC (the royal tombs in Ur, Mesopotamia, dating back to 2600–2400 BC). A ceremonial palette depicting a fox playing a flue pipe held in The Ashmolean Museum of Art and Archaeology in Oxford (E 3924) dates back to the Protodynastic Period (around 2900 BC). Archaeological sources from the area of ancient Palestine include

drawings from the Negev desert (1900–1600 BC) showing figures playing asymmetric lyres and a tablet discovered in Tell el-Far'ah, dated 1352–1349 BC, which depicts a woman playing a double pipe (Israel Antiquities Authority, Jerusalem; 33.2537).

An in-depth analysis of Genesis 4:20–21 affords us an insight into a deeper layer of the text, which probably reflects the collective memory. It is significant that Jubal is the brother of Jabal, 'the ancestor of all who dwell in tents and keep cattle'. This is the kind of environment in which myths that probably draw on the same collective memory, shaped by nomadic life, as Genesis 4:20–21 locate the inventors of various instruments. In Greek mythology, the invention of the lyre and the *aulos* is attributed to Hermes. According to Egyptian myths, the first lyre was constructed by Thot and the first *monoaulos* by Osiris.

The Hebrew text of Genesis 4:21 provides no evidence that Jubal was a musician, let alone an inventor of musical instruments. *Inventor musicae* (καταδελξας) is the status attributed to Jubal in the Septuagint (Genesis 4:21). That tallies with the opinions expressed by Philo of Alexandria in his *On the Posterity of Cain and His Exile* (32:111) and by Josephus in *Antiquities of the Jews* (64). According to the Scripture, it is King David who deserves the credit for designing the first musical instrument (Amos 6:1; Psalms 151:2).

Even without attempting to prove his historicity, mentioned in a passage from the Book of Genesis that conceals numerous stages of preliterate transmission, Jubal, a descendant of Cain, appears to be a mythical figure that can be interpreted in many contexts (biblical, theological, social and cultural, mythological, musical, linguistic and material).

Marek Bebak

The Life of Maciej Arnulf Miskiewicz and His Activity as a Copyist. The Repertoire of the Capella Rorantistarum at the Wawel Cathedral in the Years 1660–1682

In the years 1660–82, Maciej Arnulf Miskiewicz held the position of provost of the Capella Rorantistarum in Cracow. Thus far, his life and activities have not been investigated by researchers. Neither has a complete list been produced of the compositions copied by Miskiewicz, which were identified using graphoanalytical methods such as calligraphic analysis and comparative handwriting analysis.

Miskiewicz's output as a copyist survives in the form of manuscripts currently held in the Archives of Cracow Cathedral Chapter. Miskiewicz made copies of fifty-one compositions to be used by his ensemble; forty of these are contained in a set of manuscripts with the shelf number Kk. I. 7 (currently the largest batch of musical documents in the archive), five in a set with the number Kk. I. 2 and four more entries in the set Kk. I. 11, while one composition was included by the copyist in a supplement to a part-book with the shelf number Kk. I. 16.

The corpus of identified compositions includes music to be performed throughout the entire liturgical year. The composers were Italians who lived and worked at the turn of the seventeenth century, most of whom had ties to Roman and Venetian milieus, as well as local composers who lived and worked at the same time as the copyist (Marcin Mielczewski, Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel, Jan Krener and Father Andrzej Paszkiewicz OCD); one 'old master', however, was also included: Sebastian of Felsztyn. The set under discussion includes thirty-six works annotated by the copyist with the composer's name or monogram. The authorship of several compositions was established using the principle of concordance (e.g. compositions by Sebastian of Felsztyn, Gianmatteo Asola, Lorenzo Ratti, Giovanni Pietro Biandra), while the remaining fifteen works remain anonymous.

Some of the compositions had been previously unknown and were copied for the first time to be used at Wawel Cathedral; other compositions, which had been known and performed earlier, possibly had to be recopied due to the poor state of the available copies or their complete destruction.

Furthermore, the repertoire copied by Miskiewicz encompasses two liturgical cycles covering both the Proper and the Ordinary of the Rorate Mass. They exemplify interesting compilations of compositions of various origin and document the performance practice of the Rorate Mass. Analysis of the material revealed that the copyist's interference with the material he was working on was minimal and that Miskiewicz was very reliable and thorough in his craft.

Grzegorz Joachimiak

On the Identification of the Repertoire of the Lost Lute Tablature Mf. 2007 from the Collections of the Cistercian Abbey in Krzeszów

Many Silesian collections of musical documents were lost during the secularisation in 1810 and during the Second World War. Those upheavals also affected the state and place of preservation of the collections of handwritten lute tablatures belonging to the Cistercians of Krzeszów. When an inventory of post-secularisation collections was being carried out, the lute tablatures under discussion were also catalogued and designated with shelf numbers. This process took place during the period when the Royal Academic Institute of Sacred Music (Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik) existed in Wrocław, as well as after its reorganisation by Max Schneider, in 1920, into two divisions: the Institute of Sacred Music (Institut für Kirchenmusik) and Musicological Seminar (Musikwissenschaftliches Seminar). Hence the stamps of those institutions appear on eleven tablatures, indicating their place of preservation; also, their shelf numbers have a format typical of post-secularisation

collections in Silesia. They comprise the symbol 'Mf.' and a number from 2001 to 2011. Almost all of these tablatures have survived. Some of them are held in the University Library in Warsaw (the 'Wrocław collections'), while the remainder of the collection is preserved in Wrocław University Library. Of the eleven consecutively numbered tablatures, only Mf. 2007 is missing, and that is what the author investigated.

Since the collection of lute tablatures held in Krzeszów abbey includes not only manuscripts marked with 'Mf.', but also three other manuscripts of music for lute with other shelf numbers, attempts have been made over the years to identify one of the latter three documents as the lost Mf. 2007 tablature. Even the very existence of the lost manuscript was questioned (scholars suspected a mistake on the part of the collection's cataloguers). The three other manuscripts are PL-Wu RM 8135 (olim inventory no. [?] 1938.111), PL-Wn 396 Cim. (olim K. 44) and S-Ssmf MMS 24 (olim No. 64). The total number of manuscripts in the collection is fourteen. Although the documents PL-Wn 396 Cim. and S-Ssmf MMS 24 undoubtedly belong to the Cistercian collection of tablatures, no such certainty exists in the case of I Trastulid'Apollo (PL-Wu RM 8135). This manuscript could have found its way into the post-secularisation collection in Wrocław among other collections transferred from the library of Viadrina University in Frankfurt an der Oder, but that is mere conjecture. Following research into the ductus of the handwriting, watermarks, inscriptions and – most importantly – concordances of this manuscript, it was classified as part of the manuscript collection of the Cistercian abbey in Krzeszów. The concordances of more than half of the compositions included in this tablature have been found only in other manuscripts from Krzeszów (Mf. 2003 and Mf. 2005), which suggests close cooperation among the copyists who produced the manuscript under discussion and the other manuscripts in the collection.

It proved possible to identify part of the repertoire of the Mf. 2007 tablature and to confirm that it was part of the Krzeszów collection by comparing several monographs and musical prints. The only mentions of manuscript Mf. 2007 that I have succeeded in finding appear in publications by Hans Neemann and Ernst Pohlmann, but their reliability is undermined by their terseness. It was only a perusal of the 1938 monograph *Klingedes Schlesien. Musikkultur vom Mittelalter bis zum Barock* by Joachim Herrmann that lent some momentum to the research and analysis. That monograph contains a photograph of one of the Krzeszów manuscripts with a caption leaving no doubt as to its identity. The accuracy of the caption is confirmed by the ductus of the handwriting, which is identical with that in manuscript PL-Wu RM 4139 (Mf. 2006) and partially identical with the ductus in tablature PL-Wn 396 Cim. (K. 44) and in a manuscript from Rudolf Nydahl's collection, shelf no. S-Ssmf MMS 24. The photograph shows the first page of the manuscript, with its distinctive title: *Deliatia Testudinis / Oder / Erfreuliche Lauten: Lust / Esaia Reusneri / fürste Liegnitz=Brieg Und Wohlauschen / bestalten Hoff Lautenisten*. It is evident that the publication is that of Esaias Reusner the

Younger (1636–79), titled *Deliatia Testudinis Oder Erfreuliche Lauten: Lust*, the second edition of which was probably printed in Brzeg in 1668 (a year after the same musical content appeared under the shorter title *Deliatia Testudinis*). The title suggests that this old print was the source from which the copyist copied the Preludium visible in the illustration, but we cannot exclude the possibility that other compositions from this volume were present in the lost manuscript. A comparison of the photograph with the bibliographical entries by Neemann and Pohlmann and the source of the photograph mentioned by Herrmann at the end of his monograph (*Aus dem Musikwissenschaftl[iches] Institut der Universität Breslau. Lichtbild Hein*) indicates that the photograph in all probability depicts a manuscript page from the missing tablature Mf. 2007 that has since been lost.

The research conducted by the author of the article supports the conclusion that the copyist of Mf. 2007 transcribed music that required considerable skill of the lutenist and that he was familiar with the recent solo and chamber repertoire for lute. Therefore, the discovery of a photograph showing a page of the lost manuscript confirms the existence of the manuscript Mf. 2007 and refutes the speculation that other extant manuscripts might fill the gap. In addition, the discovery forces scholars studying the collection of manuscript lute tablatures kept in the Cistercian abbey in Krzeszów to broaden the discourse to include the legacy of Esaias Reusner the Younger, one of the most eminent lutenists in Europe during the second half of the seventeenth century.

Janusz Musialik

The Evolution of the Terminology Used to Refer to the Pump Organ during the 19th and 20th Centuries

The history of the pump organ in Polish territories is characterised by an exceptional abundance of terms referring to this instrument. The variety of terms on record is connected to the instrument's widespread and diversified use.

The first appearance of a term referring to the pump organ dates back to the presentation in 1818 of a newly designed instrument called the *eolimelodicon*, constructed by August Fidelis Brunner in Warsaw. In the late 1840s, the shortened form *melodicon* was recorded. This name of the instrument is the oldest and has been in use for the longest time; it is used sporadically even today.

The currently prevalent term *fisharmonia* is derived from *physharmonica*, the name of an instrument invented by Anton Haeckl in Vienna in 1818. The first segment of the name (*phys*) is derived from the Greek word *phýsa*, meaning *bellows*. The remaining segment, *harmonia*, is the Greek expression for *concord* or *beauty of coexistence*. The adapted Polish version of

this term, *fisharmonika*, was initially used with reference to *physharmonikas*, but over time its use expanded to include French, Austrian and German instruments, which became the most widespread on the Polish market. During the 1850s, the name underwent a gradual evolution: the transitional form *physharmonia* changed to *fisharmonia*, which has been in use ever since. To begin with, however, the incidence of the term was very limited. It was only around the turn of the twentieth century that it started gaining popularity.

The name *harmonium*, patented in France by Francois Debain, appeared in Polish territories in the 1850s. At first, it was rarely used, but from the 1880s onwards it became the dominant term in Galicia. Later it came to be used in other regions of Poland. The name *harmonium* is also used occasionally today.

The 1850s saw the appearance of yet another term: *fisharmonium*. Used in the period from the 1880s until the Second World War, this term appeared as an entry in an encyclopaedia as late as in 1959, and it can sometimes be heard even today.

The fact that the instrument was perceived as some kind of organ is reflected in two-part names such as *orgue harmonium*, *orgue melodium*, *orgmelodykon* and many others. In the mid-1870s, along with the arrival of the pump organ with suction bellows imported from the American continent, the names *organy (organki) amerykańskie* and *organy* came into circulation. Nowadays, the latter name is used to refer to the pipe organ; its use with reference to the pump organ peaked around the turn of the twentieth century.

Another term that started to be widely used in the 1870s, *harmonia*, is today associated with the accordion. This term was also combined with adjectives to produce such designations as *harmonie nożne*, *harmonie organowe* and *harmonie amerykańskie*. It was used until the Second World War, mainly in Greater Poland, Upper Silesia and Pomerania.

Apart from its common names, during the two centuries of its presence in Polish territories the pump organ has been referred to with rarely used names of diverse origin, such as *melodjon*, *harmonion* and *organino*. Other names on record denote specific types of the instrument: *harmoniflet*, *melodjeflet* and *melodyna*. The spelling was often inconsistent. For example, the name *fisharmonia* appears in sources spelt *fisharmonja*, *fisharmńja* and *physharmonia*.

The multitude of terms caused considerable confusion, not only among performers, but also among manufacturers and distributors. Inconsistent terminology and the doubling of names can be seen in various sources. On some occasions, uncertainty over the correct terminology brought changes in usage. For example, at the turn of the 1930s, the company M. Wybrański i S-ka switched from the term *harmonja* to *fisharmonja*. The absence of a uniform terminology is reflected by Józef Ignacy Kraszewski's use of no less than seven names for the pump organ in letters to his brother Kajetan in the years 1855–59: *melodicon*, *fisharmonika*, *fisharmonia*, *harmonium*, *organek*, *organ* and *organowe harmonium*.

The abundance of terms referring to the pump organ is impressive, and their etymology diverse. Nearly all the terms date back to the nineteenth century. Identifying the historical terminologies brings order to our knowledge about the sources and creates a sound basis for organological research. To some extent, the multitude of names reflects the perception of the pump organ as a universal keyboard instrument, functioning in many fields of the musical culture of the nineteenth and twentieth centuries.

Contributions

Grzegorz Joachimiak

Lutenists and Scholars. The Reusner Family from Upper Silesia in the Context of an Old Print Preserved in the Wrocław University Library

Held in the Old Prints Department of Wrocław University Library is a unique print from 1656 about the life and death of Jesus Christ. The author of the preface is signed as *Esaias Reusnerus, / Lautenist*, which clearly suggests the authorship of the Silesian lutenist Esaias Reusner. This designation is imprecise, however, because both Esaias Reusner the Older and his son were lutenists and shared the same name. According to the title page and the preface, the Esaias Reusner who signed the preface translated a work by his cousin, Elias Reusner, a famous poet and scholar from Lwówek Śląski, into German. Also, in his preface, the lutenist makes a reference to another Silesian relative, his cousin Nikolaus Reusner, who was an eminent scholar and a medical man of considerable renown in Europe. Comparison of the information contained in the old print with the biographies of both lutenists and scholars from the Reusner family led to the conclusion that they were members of the same family. Therefore, it was no mere coincidence that Lwówek Śląski (Ger. Löwenberg) was the birthplace of Esaias Reusner the Younger, the famous seventeenth-century lutenist. By comparing information from the extant compositions of both lutenists (father and son) and establishing the age of one of the lutenists and his degree of kinship to the scholars (Elias and Nikolaus), it became possible to surmise that the unique source under discussion was authored by Esaias Reusner the Older (the father). The content of the old print is not music-related, but it can still be classified as the second, hitherto unknown, work in the legacy of Esaias Reusner the Older, and the first that falls into the category of scholarly writings.