

Piotr Poźniak

Kasper Sielicki, lutnista - kompozytor i jego twórczość

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 9/2, 131-150

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIOTR POŹNIAK

KASPER SIELICKI, LUTNISTA – KOMPOZYTOR I JEGO TWÓRCZOŚĆ

Jedynym autorem historii muzyki polskiej, który wymienił królewskiego lutnistę Kaspra Sielickiego, był Aleksander Poliński.¹ Prócz niego wspominają o lutniście tylko słowniki: wcześniejszy, Alberta Sowińskiego,² i późniejsze, Adolfa Chybińskiego³ i Instytutu Sztuki PAN pod red. J. M. Chomińskiego.⁴ W pracach tych (z wyjątkiem Sowińskiego) nazwisko muzyka pojawia się w formie Sielecki lub podwójnej: Sielecki (Sielicki), jednak w zachowanych źródłach z XVI w. występuje tylko forma Sielicki (w pisowni: Sieliczki lub Sieliczky). Pomijanie lutnisty w historii muzyki jest zrozumiałe, gdyż do ok. 1980 r. nie znane były jakiegokolwiek ślady jego twórczości i w rezultacie mógł on być uważany jedynie za mniej lub bardziej wybitnego wykonawcę, ale nie za kompozytora. W 1980 r. amerykański muzykolog Arthur Ness podzielił się ze mną informacją, że w odnalezionej i badanej przez siebie tabulaturze z Donaueschingen natrafił na atrybucję utworów lutniście określanemu jako „Gaspar Polach”. Skojarzenie tej postaci z Sielickim nie było trudne i od tej pory zacząłem pod tym kątem zwracać uwagę także na inne źródła muzyczne. W 1996 r. informacje o twórczości Sielickiego podałem do wiadomości w słowie wiążącym w czasie koncertu polskiej muzyki lutniowej, który odbył się w Warszawie, w wykonaniu Ireneusza Trybulca, w ramach organizowanej przez M. Perza konferencji *Staropolszczyzna muzyczna*, ponieważ jednak tekstu nie posłałem do przygotowywanej publikacji, jedynym jego śladem na piśmie jest zamieszczony w księdze kongresu program koncertu.⁵

O życiu Sielickiego wiemy niewiele. Na zachowanych listach wypłat dworzanom Zygmunta III wymieniony jest tylko trzykrotnie: na zbiorczej liście obejmującej kwoty przekazane mu w różnym czasie i w różnych miejscach za służbę

¹ A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*. Lwów 1907.

² A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*. Paryż 1874.

³ A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*. Kraków 1949, s. 114.

⁴ *Słownik muzyków polskich*, t. I. Kraków 1964, s. 220 i 340 (hasła: *Kapele i Lutniści*).

⁵ *Staropolszczyzna muzyczna*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz. Warszawa 1998, s. 11.

w okresie od 30 III 1588 do 27 VI 1590⁶ i w wykazach datowanych Warszawa 12 VIII 1590 oraz Kraków 26 VII 1591.⁷ Pierwsza z notatek zawiera najwięcej informacji. Cały wykaz, sporządzony jako czystopis, zatytułowany jest *Solutio salarii annui et diariorum septimanalium totius aulae Serenissimi Sigismundi III Regis etc. etc. videlicet salariorum a die coronationis, 27 decembris 1587 ad diem similem junij 1590, pro annis 2/2*. Odnotowane przy innych instrumentalistach i przy śpiewakach diety obejmują w okresie tych dwóch lat i dwóch kwartałów tylko 96 tygodni, pomijając (z nieznanых powodów) ponad kwartał od 11 XI 1588 do 19 II 1589 oraz prawie pół roku od I VI do 9 XI 1589, ale zawsze zaczynają się od dnia koronacji, 27 XII 1587. Przy wymienionych osobno lutnistach, Sielickim i Catonie, występują te same luki, ale wypłaty zaczynają się odpowiednio dopiero od 30 i 20 marca 1588. Ponadto przy Sielickim odnotowano jego długą nieobecność na dworze od 22 IX 1588 do 24 VII 1589: „Verum remansit Cracoviae 22 septembris 1588 et venit Wilnam 24 julij 1589. Aberat quartalia 3/6/4”; ponieważ w tym czasie otrzymał 6 tygodni urlopu płatnego, więc do wytrącenia pozostały tylko 3 kwartały: „Concessis 6 septimanis liberis, venient pro quartalibus 3”. Równocześnie jednak notatka obok stwierdza, że otrzymał wypłatę 30 IV 1589 w Warszawie. Na tej samej karcie (159v) inna ręka dopisała informację wykraczającą poza ramy czasowe wyznaczone w tytule listy, o kwocie wypłaconej Sielickiemu w Krakowie 27 VII 1591. Ta wiadomość powtarza się w trzecim z wymienionych dokumentów, 26[!] VII 1591; z wysokości sum na tej liście wynika, że są to wypłaty diet za 20 tygodni, czyli mniej więcej od pierwszej połowy lutego 1591. Informacja w drugim z wymienionych dokumentów nie wnosi wiele. Nieokrągła suma 77 florenów i 15 groszy (czyli 77 i pół fl.) wypłacona Sielickiemu jest zapewne ratą (lub dopełnieniem) kwoty należącej mu się ogółem; być może – mimo nieco późniejszej daty – jest to ta sama wypłata, która została odnotowana na liście zbiorczej, sięgającej 31 VII 1590. Z dokumentu wynika jednak, że lutnista przebywał 12 VIII tego roku w Warszawie, gdyż do tytułu listy dodana jest uwaga: „Praesentibus, tylko którzy na ten czas przy dworze Crola JEMczy są”.

W sumie z tych trzech dokumentów wynika, że Sielicki był zatrudniony na dworze Zygmunta III jako lutnista od 30 marca 1588 do 27 lipca 1591. Jeżeli także później – co można przypuszczać ze względu na niekompletność zachowanych rachunków – to niedługo, gdyż na listach towarzyszy zawsze Catonowi, a ten z kolei począwszy od roku 1592 wymieniany jest w wykazach jako jedyny lutnista. Natomiast co do początku zatrudnienia, to pewną niejasność wprowadził Poliński, pisząc: „Ten ostatni [tj. Sielicki] był już czynny w kapeli Batorego, lecz niezbyt hojnie go wówczas opłacano, miał

⁶ Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej AGAD) Rachunki królewskie, tom o sygnaturze I-280, k. 159rv.

⁷ AGAD. RK, I-335, k. 156r i 167r.

bowiem połowę tej pensji, jaką pobierał Włoch Diomedes Cato. Dopiero na osobiste żądanie Zygmunta III od 30 marca 1588 r. zrównano jego płacę z Catonową, to jest, pobierał odtąd 300 florenów rocznie i diet po flor. 32 gr. 6 tygodniowo, które mu niebawem podwyższono w Tylży na 37 flor. Król musiał go bardzo lubić, bo mu często wydzielał gratyfikacje (np. 27 lipca 1591 dał mu 100 flor.) a i za urlopy, choćby najdłuższe, nie wytrącał z pensji”.⁸ Zazwyczaj nie kwestionuje się informacji podawanych przez Polińskiego na podstawie całego zespołu dokumentów, mimo że dziś w danym zespole nie sposób ich odnaleźć, uczony bowiem miał zwyczaj bezceremonialnie wyciągać z badanych materiałów interesujące go karty, zarówno luźne, jak i te, które musiał wrywać z oprawy.⁹ W rezultacie wśród rachunków królewskiego dworu z reguły brakuje np. tych, których reprodukcje zostały opublikowane jako materiały „ze zbiorów A. Polińskiego”; po śmierci „właściciela” były one prawdopodobnie przechowywane na zamku w Warszawie i wraz z nim uległy zagładzie w czasie II wojny. W przypadku Sielickiego wiele jednak wskazuje, że dane Polińskiego nie pochodzą z dziś nieistniejących dokumentów, lecz są wynikiem złego odczytania zachowanych. W nagłówku rozliczenia należności i wypłat lutniście na cytowanej liście zbiorczej wpisano: „Salarij in ordinationem de[... słowo nieczytelne] factam...”; sformułowanie to zostało od drugiego słowa skreślone i zastąpione bardzo nieczytelnie zwrotem: „, iuxta[?] [... słowo nieczytelne] S. R. M.”. Ten nowy zwrot przypomina nagłówek rozliczenia Catona: „Salarij iuxta priorem concessum a Sacra Maestate”, który wskazuje, że przyznanie znacznie wyższego niż innym muzykom wynagrodzenia wymagało wcześniejszego uzgodnienia z królem. Najpewniej więc Sielickiemu – w wyniku zgody, a może i życzenia króla – podwojono wynagrodzenie w stosunku do pierwotnie proponowanego, a nie do tego, które jakoby pobierał już wcześniej. Jeszcze wyraźniejszy jest dalszy błąd. Informacje, że Sielicki otrzymał 10 XI 1588 „na granicach Litwy” diety za 32 tygodnie po 6 florenów („ad diem 10 novembris, fines Lithuaniae pro septimanis 32 per fl. 6”) oraz 10 XI 1589 w Tylży diety za 37 tygodni, też po 6 florenów („a Tylza, 10 novembris 1589 [...] pro septimanis 37 per fl. 6”) odczytał Poliński jako podwyżkę tygodniowej stawki z 32 fl. 6 gr. na 37 florenów. Wreszcie, 26 lub 27 VII 1591 Sielicki otrzymał nie 100 lecz 120 florenów i były to diety za 20 tygodni (nadał po 6 fl. tygodniowo), a nie jedna z „często wydzielanych gratyfikacji”. Ponadto trzeba stwierdzić, że nazwisko Sielickiego ani jego imię nie figuruje na żadnej liście płatnych muzyków

⁸ A. Poliński, *Dzieje...*, s. 122.

⁹ Sam jestem w posiadaniu ofiarowanego niegdyś mojemu ojcu rękopisu dotyczącego bractwa muzycznego przy jezuickim kościele Św. Barbary w Krakowie. W tej porządnie oprawnej książeczce brakuje akurat tej karty, której reprodukcję opublikował Poliński na s. 114 *Dziejów...*

z czasów Batorego, w tym także w trzech wykazach sięgających ostatnich miesięcy życia tego króla.¹⁰ Wszystko więc wskazuje na to, że w charakterze lutnisty Sielicki zatrudniony został na dworze 30 III 1588 po raz pierwszy. Tym bardziej zwraca uwagę wysokość wynagrodzenia, równa płacy bardziej sławnego i – jak się okaże – starszego kolegi, Diomedesa Catona, tj. roczna pensja – 300 florenów i diety tygodniowe – 6 florenów. Dla porównania dodajmy, że w tym samym czasie organista Franciszek Maffon otrzymywał rocznie 100 florenów a tygodniowo tylko 2, śpiewacy i tubicinatorzy rocznie po 40 fl. i tygodniowo po 1 1/3 fl., zaś Krzysztof Klabon, „starszy” nad muzykami – 200 fl. rocznie i 5 tygodniowo.

Choć nie zatrudniony jako muzyk, Sielicki jednak najpewniej przebywał na dworze Batorego. W zespole rachunków królewskich, prócz tomów ukierunkowanych tematycznie, jak wydatki na kuchnię, na podwoły, na pensje dworzan itp., czy spisy przychodów, są też takie, w których odnotowywano na bieżąco różne, najczęściej drobne wydatki. Notatki te zwykle nie są datowane, bywają jednak przy nich datyienne; rok zapisywano wyjątkowo, gdyż osoba pisząca była go świadoma, a wydaje się, że zapiski były robione „ku pamięci”, dla własnych potrzeb; nie zawsze też można mieć pewność, że wpisy są uszeregowane w tomie zgodnie z chronologią. Nazwiska Sielickiego nie udało się w takich księgach odnaleźć, ale w tomach z lat 1583-84, może także 1585 lub 1586 zapisane są wydatki na potrzeby chłopca Kaspra, określonego czasem jako muzyk, a kwoty bywają m. in. przeznaczane na zakup dla niego strun. W tej sytuacji jest bardzo prawdopodobne, że chłopiec jest właśnie przysłym wirtuozem-lutnistą. „Kasperek”, którego imię tylko jeden raz, przy rozdawaniu materiału na ubrania (a nie przy wypłacie pieniędzy), 31 V 1583, dopisano do wykazu śpiewaków¹¹, nie należał do sześciu stale powtarzających się na listach, anonimowych „pueres cantores”. Można sądzić, że był paziem, gdyż raz został wymieniony wśród „pueres Magnifici Domini” (Batorego?), a raz prawdopodobnie określony jako „puer Dominae” (Anny Jagiellonki?). Właśnie w osobie królowej mógł znaleźć możną protektorkę, dzięki której uzyskał w 1588 r. wysokie uposażenie. Dla pełni obrazu cytujemy notatkę, dzieląc je na grupę zawierających muzyczne odniesienia i na pozostałe:

¹⁰ AGAD, RK I-276, k. 31-106v, I-278, k. 14r-5lv, I-279, k. 3r-20r – są to trzy różniące się tylko w szczegółach egzemplarze rozliczenia obejmującego okres 5 kwartałów, od 22VIII 1585 do 22 XI 1586; jeden z egzemplarzy datowany jest 17 XII 1586, czyli pięć dni po śmierci króla Stefana. Żadnego lutnisty nie ma wśród instrumentalistów i śpiewaków uczestniczących w uroczystościach pogrzebowych Batorego, rozpoczętych w Grodnie w kwietniu 1588 (AGAD, RK I-285, k. 5r-24v i I-373, k. 262r), nie ma ich też w wykazie zatytułowanym: *Reliqua aula olim SMRae qui circa Sereniss. Regem Sigismundum Tertium Cracoviae praesentes aderant*, a obejmującym także muzyków (AGAD, RK I-285, k. 26v-29v).

¹¹ AGAD, RK I-369, k. 290r.

1583¹²:

6 VIII Caspari et Organistae [...] – fl. 2

9 VIII Caspari et Sta[nisla]o, musicis puerib[us] in emeñ[datas?] chordas – gr. 12

30 VIII Gasparo musico in calciamenta nova [...] – 0/23

1 IX Casparo musico, quos circum[?] funeris[?] Modrzewsky pueri defuncti eregaverunt ad restituend[um] [...] – fl 5/ 18

15 IX Gaspari puero in chordas [...] – fl 1

26 XII Caspari pueri musico in novas chordas – fl. 2

1584¹³:

przed 16 III? Gaspari musico in necessaria vestis – fl 1

między 16 III a 19 V Caspari puero musico in calceos – fl. 0/15

między 28 a 30 VII Caspari musico in ocreas – fl. 1

VIII-IX In chordas Gaspari puero – fl. 0/12

[X] Arfistae et Caspari Miechoviam ad Ill[ustriss]imum Do[minus] Card[inalem] Andream Batory] missis – fl. 0/15

1585?¹⁴:

? Caspari et Arphistae in chordas – fl. 0/15

rok?¹⁵

27 VII Caspari musico in calceos – fl. 1

1583¹⁶:

30 VIII Gaspari et Sta[nisla]o pueris [...] – fl. 2/10

10 IX? Pueris Magn[ifici] D[omi]ni 4: Gasparo, Organista, Myslakowski et Pozowski [...] in necessaria ad vestes [...]

1584¹⁷:

VIII-IX Caspari Dano. Biedrzychowsky de gra[tia] – fl. 1

VIII-IX Caspari puero misso ad do[minus] Zuppariñ – fl. 0/10

VIII-IX Caspari in calceos – fl 0/10

IX? Caspari, puero Dominae, iudicio[?] Wlostovia misso – fl. 1/15

[IX] Caspari puero, ad do[minus] Oboźny pia[?] misso – fl. 1

X? Caspari in calceos – fl. 0/17

XII? Caspari, Miechowij, in ocreas – fl. 1

? Caspari, Krzeczowij, in ocreas, p[er] fl. 20 – fl. 2

¹² AGAD, RK I-333, k. 169v, 170r, 173r, 174r, 175v, 192v.¹³ AGAD, RK I-273, k. 8r, 19r, 27v, 32r, 37r.¹⁴ AGAD, RK I-332, k. 80r.¹⁵ AGAD, RK I-348/III, k. 201r.¹⁶ AGAD, RK I-333, k. 173r, 175r.¹⁷ AGAD, RK I-273, k. 30r, 33r, 33v, 34r, 37v, 41r, 43v.

1585?¹⁸:

? Caspari puero relicto Varss[aviae] – fl 2

Jeżeli – a można tak sądzić – Sielicki był paziem w latach 1583-1586, to urodził się pod koniec lat sześćdziesiątych XVI w. i był młodszy od Catona ponad 10 lat. Niewiele mniejsza była różnica wieku między nim a Długorajem, niemniej zapewne właśnie Długoraj, działający dokładnie w tym czasie na dworze Batorego, był mistrzem lub jednym z mistrzów uczącego się gry na lutni Kasperka.

Nazwiska Sielicki nie odnaleziono jak dotąd w żadnej tabulaturze; nie było ono łatwe do wymówienia dla cudzoziemców, a może i sam młody lutnista używał go rzadziej niż swego imienia. Niemniej jego twórczość przeniknęła do różnych krajów i dziś można mu przypisać – z różnym stopniem prawdopodobieństwa – utwory zachowane w czterech rękopisach z przełomu XVI/XVII w.:

1. Wspomniana tabulatura z Donaueschingen przechowywana jest tam w Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek pod sygnaturą Ms G I 4. Jest to wielki, dzielący się na trzy tomy rękopis, który powstawał w Niemczech Południowych w latach ok. 1580-95. Pisany w całości notacją niemiecką, przeznaczony jest na lutnię 7- i 8-chórową, a zawiera ponad 400 utworów. W każdym tomie przemieszane są ze sobą intawolacje świeckiej i religijnej muzyki wokalne, tańce i fantazje, niekiedy jednak utwory grupowane są w większe bloki, kopiowane lub intawolowane z jednego druku (raz 7 i raz 15 fantazji J. Matelarta z 1557 r., cykl 4-głosowych lamentacji Orlanda z 1576 r., 10 canzonett Orazia Vecchiego z 1587 r., pełna zawartość, czyli 25 utworów z antologii wydanej przez S. Verovia w 1589 r. itp.). Repertuar jest głównie włoski i niemiecki, ale są też reprezentowani kompozytorzy flamandzcy i francuscy; osobliwością źródła są pojawiające się sporadycznie napisy alfabetem hebrajskim.¹⁹ Nazwiska lub imiona twórców wokalnych modeli pojawiają się często, w pełnym brzmieniu (czasem w formie zniekształconej) lub skrócone, natomiast lutniści wymieniani są bardzo rzadko, znacznie częstsze są ich inicjały, a najczęściej są w ogóle pomijani. Zaobserwowane polonica znajdują się w tomie trzecim. Są to: *Phantasia di S. [ignor] Casparo Polacho* (k. 53v), dwa tańce zapisane kolejno *Gagliarda de Casparo Polachi* oraz *Aultre galliard[e] de Pollach* (k. 48r) i *Galliarde di Polach* (k.

¹⁸ AGAD, RK I-332, k. 82r.

¹⁹ Pełny spis zawartości źródła zob.: *Sources manuscrites en tablature, Luth et theorbe. Catalogue descriptif*. Vol. II: *Bundesrepublik Deutschland*, wyd. Ch. Meyer i in., «Collection d'Etudes Musicologiques» 87, Baden-Baden & Bouxwiller 1994, s. 80-96; o źródle też A. J. Ness: *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library*. T. 2. *Münich* 1984, mps.

30r). W przypadku pierwszych dwóch utworów, a także – ze względu na kontekst – w przypadku trzeciego, trudno mieć wątpliwości, że są to kompozycje Sielickiego. Ostatnie określenie mogłoby się odnosić do Jakuba Polaka; jednak ponieważ w rękopisie nie stwierdzono obecności żadnego jego utworu, także ta galliarda jest raczej dziełem Kaspra. Warto też zauważyć, że imię Kasper występuje jeszcze w tabulaturze, ale jako część tytułu: *Der Nerrisch Caspar* (t. I, k. 36r). Błazeński Kasper to postać z sięgającej średniowiecza niemieckiej farsy. Po tytule następują inicjały M.[elchiora] N.[ewsidlera] (powtarzające się w tym źródle wielokrotnie) i – co ciekawe – hebrajskim alfabetem napis: „Königs in Polen Tantz”. Związek utworu z osobą polskiego króla nie jest jasny, można natomiast dodać, że do melodyczno-harmonicznego materiału tańca nawiązuje zapisana na stronie verso teźże karty *Saltarella*, tworząc typową parę.

2. Drugie źródło to rękopiśmienne dodatki – w miejscach zadrukowanych tylko sześciolinia oraz na dodatkowych stronach końcowych – do egzemplarza antologii J. B. Besarda: *Thesaurus harmonicus* (Köln 1603) przechowywanego w Genui,²⁰ Biblioteca dell'Università di Genova, pod sygnaturą 3. M. VIII. 24. Na karcie tytułowej druku dopisano atramentem: *A supellectile Henrici Nollij. Pr. Emptus Coloniol. 3. Philipp. a[nn]o 1603. 12. april.* Tą samą ręką (a więc samego Nolliusa albo członka jego rodziny lub przyjaciela) pisane są wszystkie dodatki notacją francuską. Prócz nich tylko na dwóch stronach znajdujemy też dodatki notacją włoską, które mogły być pisane później, przez kogoś innego; są również krótkie, niezwiązane z tabulaturą napisy po włosku, m. in. dwukrotnie datowanie: *1649 di 18* [za drugim razem: *12] agosto*. Skrypta głównie trzonu dodatków był twórczym użytkownikiem druku. Dopisał zakończenia o charakterze cadenzy do kilku drukowanych fantazji, do galliardy Mertela i do villanelli Długoraja; dopisał też kolejną wariację opartą na schemacie *passamezzo antico* do galliardy Besarda i dodatek do programowej *Battaille de Pavie*. Zanotował również 18 utworów nowych. Przy dziewięciu nie wymienił kompozytora (są wśród nich 3 choreae polonicae), przy siedmiu wpisał nazwiska Dowlanda, Francisque'a, Długoraja (3 utwory). Piotra Konopackiego²¹ i imię Catona, zaś dwa opatrzył inskrypcjami: *Caspar. Polon[us]. G[agliarda]* (k. 127 druku) i *Ga-*

²⁰ Moją uwagę na to źródło zwrócił w 1991 r. dr Franco Pavan, któremu w tym miejscu składam serdeczne podziękowanie. Egzemplarz był już wcześniej opisany przez W. Boettichera (*Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, RISM B VII, München 1978, s. 124-125), który jednak w ogóle nie wymienia kompozytorów i tytułów zachowanych w rękopisie utworów.

²¹ Inny utwór przypisany Konopackiemu znajduje się w tzw. *Tabulaturze Ernsta Scheele* pisanej głównie przez Joachima van den Hove (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, sygn. M B/2768, olim N. D. VI Nr. 3238). Każdy z tych dwóch utworów zachował się też w innym źródle, z inną atrybucją.

gliarda Caspari. Poloni. (k. 128r druku). Podobnie jak w tabulaturze z Donaueschingen, połączenie imienia z określeniem narodowości pozwala włączyć obie galliardy do zachowanej twórczości Sielickiego, z tym że wiarygodność skryptora dodatków jest większa; skoro bowiem większość zapisanych przez niego utworów stanowią polonica, to można sądzić, że miał on bliższy kontakt z polskim środowiskiem.

3. Trzeci rękopis przechowywany był wraz z innymi ze zbiorów Ph. Spitty w Berlinie-Charlottenburgu w Bibliothek der Staatlichen Hochschule für Musik, pod sygn. Ms. Grässe 5102. Interesowała się nim (dość pobieżnie) Jenny Dieckmann pod kątem znajdujących się tu tańców, których spis opublikowała²²; określiła też czas powstania na lata ok. 1600 i z tym datowaniem można się zgodzić, pojmując określenie „około” dość szeroko.²³ Po II wojnie światowej źródło przez kilkadziesiąt lat uchodziło za zaginione, dopóki nie ujawniono jego obecności w Bibliotece Uniwersyteckiej w Łodzi, gdzie się obecnie znajduje pod sygn. M 6983. Tabulatura powstała najpewniej na terenie Niemiec Południowych; w filigranie mieści się napis: *DRESDEN*.²⁴ Pisana była notacją niemiecką przez kilku skryptorów, przy czym drugiemu z nich zawdzięczamy ponad 60% repertuaru. Zapisał on 17 preludów (praeambula), 1 fantazję i 3 fugi, 5 intawolacji wokalnych utworów włoskich, francuskich i niemieckiego, 12 intrad; pozostałe utwory to passamezza i saltarella (9), moresca, padovany (6) i galliardy (9). Rzecz charakterystyczna, że z kompozytorów wymienia tylko raz Iacoba Iosiusa, zaś ośmiokrotnie Diomedesa i dwukrotnie Kaspra: *Galliar-da Caspari* (k. 83v i 86r). Tu nie jest określona narodowość lutnisty, jednak za włączeniem utworów do twórczości Sielickiego przemawiają zwłaszcza dwa argumenty. Po pierwsze, jedynie Cato jest wielokrotnie wymieniany jako autor utworów, co może wskazywać, że skryptor kopiował je ze źródła pochodzącego z Polski. Po drugie – pierwsza galliar-da jest wariantem galliardy Kaspra z rękopisu genueńskiego.

4. W czwartym źródle sytuacja jest odmienna, gdyż w nim nie tylko nie określono narodowości lutnisty, ale nawet nie wymieniono jego imienia; występują tu natomiast inicjały C. S. Chodzi o liczący 174 karty tom przechowywany obecnie w Bazylei w Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung, pod sygn. Ms. F. IX. 70, a należący przed 1808 r. do zbiorów J. H. Bruckera. Cała tabulatura została spisana notacją niemiecką w Bazylei, przez jednego skryp-

²² J. Dieckmann, *Die in deutscher Lautentabulatur überlieferte Tänze des 16. Jahrhunderts*. Kassel 1931, s. 92-93.

²³ J. Wolf (*Handbuch der Notationskunde*, Teil II. Leipzig 1919, przedr. Wiesbaden 1963, s. 50) podaje rok 1588; taki napis – według Boettichera (op. cit., s. 40) – widniał na okładce rękopisu, jednak – według K. Siewiery-Szmytki (*Rękopiśmienna tabulatura lutniowa M 6983 (olim Ms. Grässe 5102) z kolekcji Filipa Spitty, „Muzyka” w druku*) – obecnie jest nie do odczytania.

²⁴ K. Siewiera-Szmytka, *Rękopiśmienna*.

tora, Emanuela Wurstisena (syna rektora tamtejszego uniwersytetu²⁵), który rozpoczął tę pracę – jak głosi napis tytułowy – 10 VII 1591 r. i kontynuował ją – jak się przypuszcza – w ciągu trzech następnych lat. Wurstisen zawarł w rękopiśmie prawie 500 utworów,²⁶ porządkując je według gatunków w osiem „ksiąg”; po ostatniej dodał jeszcze kilkanaście tańców, które nie zmieściły się w odpowiednich częściach. Skryptor bardzo rzadko określa autorstwo kompozycji. Wymienia jedynie Orlanda di Lasso jako twórcę modelu przy 15 spośród 57 intawolacji w ks. II i IV. Nie wiadomo, czy do modelu, czy do opracowania lutniowego odnosi się atrybucja: *Amandi Poloni à Polensdorff*, występująca przy każdym z dwóch zapisów utworu *Was Gott will, das geschäch alle zeit* (za pierwszym razem po nazwisku dodatek: *D. Theologiae*).²⁷ Cztery nazwiska lutnistów francuskich, 3 włoskich, 2 mało znanych zapewne niemieckich lub szwajcarskich (Julius Bischoff i Hieronimus Vullius²⁸) i 2 imiona polskich (Diomedes i Albertus) pojawiają się przy 15 utworach, co stanowi zaledwie 3% repertuaru źródła. Nieco częściej wpisywał Wurstisen inicjały. Dwanaście różnych kombinacji liter pojawia się przy 35 utworach (7% repertuaru), przy czym aż 16 razy występują inicjały A. F. Christian Meyer²⁹ rozwiązuje je ze znakiem zapytania jako Alfonso Ferrabosco, co w przypadku dwóch choreae polonicae, a zwłaszcza tej, przy której zapisany jest poprawnie (z uwzględnieniem polskich nosówek *ę* i *ą*) incipit: „Mowi na mię sąsiada”, budzi wątpliwości. Podobnie rozwiązał Meyer pięciokrotnie M.[elchior] N.[ewsidler?], i występujące jednorazowo V.[alentin] B.[ackfark?], E.[lias] M.[ertel] i N.[icolaus?] P.[ifaro?]; pozostałych siedmiu kombinacji nie kojarzono dotąd z lutnistami. Argumentem za przyjętym przeze mnie rozwiązaniem inicjałów C. S. jest – prócz ich oczywistej zbieżności z pierwszymi literami imienia i nazwiska Sielickiego – obecność w tabulaturze licznych poloników, co – zwłaszcza w połączeniu z zasygnalizowaną już poprawną polską pisownią – wskazuje na bliski kontakt Wurstisena ze źródłem polskim. Wspomniany utwór Catona: *Chorea Polonica Diomedis Poloni*, jest wariantem jego tańca znanego z *Thesaurus harmonicus* Besarda; podobnie *Volte*

²⁵ Za tę informację dziękuję Peterowi Kiraly'owi.

²⁶ Informacje o pochodzeniu tabulatury, jej opis i dokładny wykaz zawartości zob.: J. Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*. Basel 1988, oraz *Sources manuscrites en tablature...*, op. cit., vol. I: *Confoederatio Helvetica, France*, wyd. F.-P. Goy, Ch. Meyer, M. Rollin, «Collection...» t. 82, Baden-Baden & Bouxwiller 1991, s. 11-27. Niektóre utwory zapisane są dwa lub więcej razy, niekiedy w różnych wariantach, stąd w *Sources...* wyliczono w tabulaturze 500 pozycji.

²⁷ Nie wiadomo też, czy w inskrypcji: *Intrada di mascara* ostatnie słowo należy do tytułu, czy odnosi się do kompozytora, Florentia Maschery.

²⁸ Warto zwrócić uwagę, że trzy jego tańce zapisał ostatni ze skryptorów tabulatury ze zbiorów Spiny, co stanowi jeden z elementów wiążących ze sobą te źródła.

²⁹ *Sources...*, s. 11-27.

Alberti – wariantem villanelli Długoraja; prócz tego, anonimowa w rękopisie bazyilejskim *I Fantasia* jest wariantem *Fantazji* Długoraja z tegoż druku³⁰ (warto zwrócić uwagę, że rękopis jest wcześniejszy niż publikacja Besarda z 1603 r.), a anonimowa galliarda – wariantem galliardy Sielickiego z tabulatury w Donauschingen. Obok tych czterech utworów źródło z Bazylei zawiera niewiadomego autorstwa: *Ein Polischer Tantz; Potorae* [czyli: „Batorowej”?], *Königin Inn Polen Tantz* i czwartą (obok Catona i A. F.) *Chorea Polonica*.³¹

Inicjałami C. S. opatrzył Wurstisen trzy utwory: *II. Passomezo* (s. 120), *VI. Ach hertziges hertz mit schmerz* (s. 238, w księdze szóstej, „inn welchem mancherley Täntz begriffen werden”) i *XXIII. Galliarda* (s. 303). Niemieckojęzyczny incipit przy drugim z utworów nie przeczy autorstwu Sielickiego, trzeba pamiętać, że np. jednej z galliard Catona w tabulaturze ze zbiorów Spitty również towarzyszy incipit w tym języku. Jeszcze jedne inicjały w źródle bazyilejskim należy wziąć pod uwagę. Pojawia się tu mianowicie *I. Passomezo C. P. R.*, któremu towarzyszy *Saltarello* (s. 198-199). Pierwsze dwie litery mogą oznaczać (zgodnie z innymi źródłami): „Caspar Polach” lub „Caspar Polonus”, trzecia może być skrótem nieznanego nam pochodzenia lutnisty lub ewentualnie słowa „Regalis” (ale wtedy brakowałoby co najmniej jeszcze jednej litery: „T[estudinarius]” lub „M[usicus]”). W sumie takie rozwiązanie budzi znaczne wątpliwości i dlatego wśród incipitów muzycznych przyjmujemy autorstwo utworu jako niepewne.

Należy przyjąć, że znana dziś twórczość Sielickiego obejmuje 10 utworów, w tym dwa zachowane w dwóch wersjach. Niewątpliwie najbardziej ambitnym z punktu widzenia biegiłości kompozytorskiej jest wśród nich *Fantazja*. Jest to kompozycja o znacznych rozmiarach (119 t.), koncyponowana w całości polifonicznie. Ciągłość prowadzenia linii poszczególnych głosów i kształtowanie ich melodyki zbliża fakturę do wokalnej i tylko kadencje zdobione są stereotypowymi figurami instrumentalnymi. Dominuje imitacja. Po sześciu pokazach pierwszej frazy tematycznej, aż do kadencji w t. 47/8 pojawiają się jej przekształcenia (m. in. w inwersji), po czym następuje – początkowo bardzo gęsta – imitacja drugiej frazy. Dopiero w zakończeniu (od t. 89) polifonia jest zasadniczo swobodna, ale i tu dość często powtarzają się opadające pochody sekund, w czym można widzieć pewne podobieństwo do koncepcji zakończenia *Fantazji* Długoraja z druku Besarda. Pierwsza fraza tematyczna, a zwłaszcza jej czoło, znana jest z popularnej w XVI w. fantazji Francesca da Milano.³² Prawdo-

³⁰ Por. *Collected Lute Music of Albert Dlugoraj*, wyd. J. H. Robinson, „Lute News” 63 (September 2002), dodatek nutowy, s. 14.

³¹ Tylko w pewnym stopniu za polonica można uznać *Gagliardę V. B. Bathori Tantz* oraz utwór nie znanej postaci, jaką jest Amandus Polanus.

³² Por. Francesco da Milano, *Opere complete per liuto*, wyd. R. Chiesa. Milano 1971, t. I, s. 99 i CXIX. Wydawca wymienia jako źródła 5 druków (pierwszy z 1547 r.) i 4 rękopisy, do których dziś można dodać kilka dalszych, z początku XVII w.

podobnie grywał ją chętnie Cato, gdyż wręcz pod jego imieniem zachowała się w *Tabulaturze Hainhofera*,³³ i może stąd znał ją i lubił Sielicki. O ile jednak wersja przypisywana Diomedesowi różni się tylko w szczegółach od oryginalnej, a w jednym z rękopisów dodano całą część środkową, by wrócić do oryginału, o tyle *Fantazja* Kaspra jest zupełnie inną kompozycją. Fraza grana jest tu na innych progach, wprowadzana w innych odległościach i innych interwałach niż przez Francesca, a po jej przeprowadzeniu przebieg jest już do końca całkiem inny. Drugą imitowaną frazę wyprowadził Sielicki z inwersji czoła pierwszej, uzyskując w ten sposób jednolitość materiałową, ale nadal jej zupełnie nowy charakter przez zmiany rytmiczne, a przede wszystkim przez upodobnienie jej do clausuli cantizans, przez co nabrała także treści harmoniczných.

Passomezo C. S. jest tylko jedną wariacją opartą na schemacie *antico*, ale jest to wariacja nietypowa dla tego tańca ze względu na konsekwentną polifonię trzygłosową, poszerzaną do czterogłosu. Melodyczne traktowanie także najniższego głosu sprawia, że odniesienie do harmonicznego schematu staje się tylko aluzyjne, niemniej jest on w całości wyraźnie uchwytny. Polifoniczność faktury podkreślona jest inicjalną imitacją (por. incipit nutowy); tego rodzaju jednorazowe imitacje pojawiają się i wewnątrz utworu, na ogół jednak polifonia jest swobodna. Uwagę zwraca melodia basu wprowadzona w zakończeniu kompozycji, gdyż jej początek pokrywa się z czołem pierwszej z fraz imitowanych w fantazji Kaspra. Zbieżność ta może być przypadkowa, ale może też świadczyć o upodobaniu autora, wspólnego dla obu utworów. *Passomezo C. P. R.*, podobnie jak następujące po nim *Saltarello*, składa się z trzech wariacji schematu *antico*. W obu elementach pary faktura jest typowa, akordowo-figuracyjna, a w szybkim ruchu górnego planu tylko niekiedy wyróżniają się charakterystyczne zwroty rytmiczne.

Trzon zachowanej twórczości Sielickiego stanowią galliardy. Pierwszą³⁴ – pomimo że w źródle kreski tabulaturowe występują regularnie co trzy minimy – odczytać trzeba w metrum $\frac{3}{4}$ i dopiero wtedy odkryje się jej trójmiarową pulsację. Jest to kolejny utwór oparty na schemacie *passamezzo antico*, tym razem przedzielonym na połowę przez oznaczenie repetycji dwóch symetrycznych części tańca. Konstrukcja pozostałych galliard jest typowa. Każda składa się z trzech części o parzystej liczbie taktów. Odbiegająca od tanecznego schematu liczba nieparzysta w *Galliardzie IIIa* (7 taktów) i *Va* (11 t.) skorygowana jest w wersjach *b* (do 8 i 10 t.), zaś gdy w innej części *Galliardy Vb* dwa takty wersji genueskiej zostały ściągnięte w jeden, to w zamian dodano takt na koniec, dzięki czemu zachowano liczbę parzystą. W tym względzie widać

³³ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, sygn. Cod. Guelf. 18.7-8. Aug 2°, t. I, k. 204v-205v.

³⁴ Numerację galliard przyjmujemy według kolejności w katalogu incipitów muzycznych, gdzie z kolei uszeregowane są według kolejności omawiania źródeł.

więc w galliardach Sielickiego dbałość o zachowanie związku muzyki z gestem tanecznym, natomiast charakterystyczny dla kroku galliardy rytm, określony przez Arbeau³⁵ jako „cinq pas”, odnaleźć można tylko w *Galliardzie VI* i sporadycznie w *IIIab*. Z innych zjawisk metrycznych charakterystycznych dla galliardy można zaobserwować u Sielickiego łączenie na zasadzie hemioli dwóch taktów $\frac{3}{2}$ (parzystego z nieparzystym lub na odwrót) w jeden $\frac{3}{4}$, a także – w *Galliardzie IV* oraz *Va* i *b* – dzielenie taktu $\frac{3}{2}$ na pół, tak że powstaje takt na $\frac{6}{4}$; to ostatnie zaburzenie wprowadzano do galliardy dopiero na przełomie XVI/XVII w., a stosował je też Diomedes Cato.³⁶ Wariacyjne powtórzenie cząstek wypisane jest jedynie w *Galliardzie VII* (cząstki A' i B') oraz w *IIIa*; w każdym z tych przypadków melodia, grana za pierwszym razem w wersji prostej, ozdobiona jest dość typowymi ornamentami. W pozostałych galliardach, tylko raz zapisane cząstki już robią wrażenie opracowania wariacyjnego. Do ornamentowania melodii dochodzą tu takie zabiegi, jak polifonizacja i wprowadzanie figur typu *brisé*. Oba (spotykane również w twórczości Cato-na) prowadzą do zatarcia zarówno konturu melodycznego, jak i wyrazistości rytmu i nadają galliardom Sielickiego cechy tańców stylizowanych. Ciekawe pole do obserwacji stanowi zestawienie różnych wersji *Galliardy III* i *V*; nie rozwijamy jednak tego tematu, gdyż nie wiadomo, czy odmiany pochodzą od samego kompozytora, czy też powstały w procesie przenoszenia utworu z jednego źródła do innego.

Utwór zatytułowany incipitem „Ach hertziges hertz mit schmerz” zachował się w tabulaturze bazylejskiej w trzech wersjach, a wszystkie zapisane są w części, która według jej tytułu zawiera tańce. Na fakt ten trzeba zwrócić uwagę, gdyż taneczny charakter intawolowanej piosenki bynajmniej nie jest ewidentny ze względu na pewną nieregularność budowy, na występowanie synkop i niekonsekwentne rozmieszczanie kresek taktowych oraz na błędy w oznaczeniach rytmicznych. Wersja pierwsza, Sielickiego, jest pozbawioną jakichkolwiek ozdób intawolacją konsekwentnie zachowującą czterogłos nieznanego wokalnemu modelowi; wersja druga (na s. 264), jeszcze prostsza, bo trzygłosowa, tylko dwukrotnie wprowadza drobne ornamenty, natomiast w trzeciej (s. 290), najbardziej zinstrumentalizowanej, linia najwyższego głosu jest dość bogato ornamentowana, zachowana jest zapewne linia basu, a pozostałe, pojedyncze dźwięki uzupełniają harmonię. Z zestawienia trzech wersji wyłania się forma utworu, jako złożonego z czterech odcinków, odpowiadających zapewne budowie strofy: 8+8+6+6 minim. Podstawą tego podziału są pauzy o wartości semiminimy rozpoczynające odcinki 2-4, a całość daje się ująć w metrum $\frac{2}{2}$.

³⁵ Por. Th. Arbeau, *Orchesographie...*, Lengres 1589, wyd. facs. L. Fonta. Paris 1888, przedr. Genève 1970, k. 39v.

³⁶ Por. zwłaszcza *Galliarda I* w D. Cato: *Preludia, fantazje, tańce i madrygaly na lutnię*, wyd. P. Poźniak, t. I, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 24, Kraków 1970, s. 56-57.

Cztery utwory Sielickiego, a przynajmniej ich zachowane wersje, przeznaczone są na lutnię 6-chórową – *Fantazja*, *Passamezzo*, *Galliarda IIIb*, *Ach, hertziges...* Siódmy chór, strojony kwartę niżej od szóstego, przewidziany jest w *Galliardzie VI*, *IV* (z użyciem 3. proggu) i *Vb* (z użyciem 2. i 3. proggu); strojony sekundę wielką poniżej szóstego – w *Galliardzie I*, *II* i *VII*. Siódmy i ósmy, strojone kwartę (z użyciem 2. proggu) i sekundę poniżej szóstego – w *Galliardzie IIIa*, a strojone kwartę (z użyciem progów 2. -5.!) i kwintę poniżej – w *Galliardzie Va*. Jeżeli chodzi o grę w pozycjach, to tylko *Galliarda VII* nie wykracza poza pierwszą, czyli poza piąty próg; dla porównania – 6 takich utworów spotykamy w zachowanej twórczości Catona i 2 wśród zachowanych kompozycji Długoraja³⁷, co stanowi bardzo podobny procent ich twórczości: 9,1%, 8,5% i 9,1%.³⁸ Do szóstego proggu dochodzi wersja Sielickiego *Ach hertziges...* – Catona 3 utwory, Długoraja 4 (9,1%, 4,2%, 18,2%); tu różnice są większe, ale Kasper mieści się mniej więcej „w połowie drogi”. Z użyciem siódmego proggu mają być grane *Galliarda IIIa*,³⁹ *Va* i *b*, i *VI* – Catona 22 utwory, Długoraja 4 (36,4%, 31%, 18,2%); z użyciem ósmego – *Galliarda I* i *II*, Catona 10 i Długoraja 5 (18,2%, 14,1%, 22,7%); w ramach każdej z tych kategorii wyróżnia się nieco Wojtaszek, jednak liczone wspólnie obejmują około połowy twórczości każdego z trzech lutnistów. Dziewiątego proggu sięga tylko *Passamezzo C. S.* – Catona 11 utworów, Długoraja 3 (9,1%, 15,5%, 13,6), zaś dziesiątego *Fantazja* i *Galliarda IV* – Catona 12 utworów, Długoraja 3 (18,2%, 16,9%, 13,6%); zwłaszcza w drugim przypadku liczby są znów bardzo zbliżone. Progi powyżej dziesiątego nie występują ani u Sielickiego ani u Długoraja, natomiast u Catona pojawia się w trzech utworach dwunasty. Wprawdzie o progach 10-12 jest już mowa w instrukcji w pierwszej drukowanej tabulaturze O. Petrucciego (1507), co więcej, wszystkie trzy można odnaleźć w zawartych w niej kompozycjach (dwa ostatnie tylko w monofonicznych gamkach na chantarelli, ale dziesiąty we współbrzmieniu na dwóch strunach przedzielonych pustą), jednak – jak wspomina Jean-Michel Vaccaro – P. Attaignant (1529) pisze tylko o dziewięciu progach, P. Phalèse (1545) o dziesięciu i dopiero A. Le Roy (1567) znów o dwunastu, ale te możliwości są w XVI w. bardzo rzadko wykorzystywane, nawet przez największych wirtuozów.⁴⁰ Trzy wspomniane

³⁷ Prócz tego, zachowana anonimowo wersja jego *Finale* ogranicza się jedynie do trzech pierwszych progów.

³⁸ Podajemy zestawienie wartości procentowych, mimo że każdy z porównywanych zbiorów daleki jest od liczby 100 (obejmują odpowiednio 11,71 i 22 utwory), gdyż sądzimy, że daje to jednak pewien obraz sytuacji. Wersje tej samej kompozycji różniące się istotnie od siebie liczymy osobno, zaś bardzo bliskie – jako jeden utwór.

³⁹ Też, nie liczona osobno, *IIIb*.

⁴⁰ J.-M. Vaccaro, *La musique de luth en France au XVI^e siècle*. Paris 1981, s. 108. Na potwierdzenie tej opinii warto dodać, że w obu drukach Bakfarka, zapewne znanych ówczesnym polskim lutnistom (choć można wątpić, czy z nich korzystali), najwyższy jest próg 10, który występuje tylko w 7 z 22 utworów.

utwory Diomedesa (w tym dwie wersje *Preludium II*) zachowały się w antologiach pochodzących już z XVII w.: drukowanych J. B. Besarda (1603) i G. L. Fuhrmanna (1615)⁴¹ oraz rękopiśmiennej lorda Herberta (I. połowa stulecia).

Przytoczone najogólniejsze cechy techniki instrumentalnej Sielickiego wskazują, że jej poziom był bardzo dobry. Bliżej zapewne nie da się nic powiedzieć, mając do dyspozycji wyłącznie kopie jego utworów i pamiętając, że w procesie kopiowania muzycy mieli zwyczaj wprowadzać tak daleko idące zmiany, jak przenoszenie tych samych dźwięków na inne struny i progi.⁴² Nawet jednak na podstawie kopii można sądzić, że lutnista opanował w wysokim stopniu zarówno zasady kontrapunktu, jak i cenioną umiejętność gry polifonicznej; wynika to nie tylko z konstrukcji jego *Fantazji*, ale i *Passamezza*, a także z fragmentów galliard. Wiele pomysłów ornamentacji w galliardach (o ile pochodzą od niego) potwierdza też rangę muzyka, którego udało się przywrócić historii polskiej muzyki.

KATALOG INCIPITÓW:

1. *Phantasia dj S. [ignor] Casparo Polacho*, Donaueschingen, III, k. 53v
2. *Passomezo C. S.*, Bazylea, s. 120
3. *Galliarde di Polach [I]*, Donaueschingen, III, k. 30r
4. *Galliarda de Casparo Polachi [II]*, Donaueschingen, III, k. 48r/l
- 5a. *Aultre galliard[e] de Pollach [III a]*, Donaueschingen, III, k. 48r/2
- 5b. *Galliarda [III b]*, Bazylea, s. 332/1
6. *Caspar Polon. [us]. G. [agliarda] [IV]*, Genua, k. 127r
- 7a. *Gagliarda Caspari Poloni [V a]*, Genua, k. 128r
- 7b. *Galliarda Caspari [V b]*, Łódź, k. 83v
8. *Galliarda Caspari [VI]*, Łódź, k. 86r
9. *Galliarda C. S. [VII]*, Bazylea, s. 303
10. *Ach hertziges hertz mit schmerz C. S.*, Bazylea, s. 238

dodatek:

- a) *Passomezo C. P. R.*, Bazylea, s. 198
- b) *Saltarello*, Bazylea, s. 199

⁴¹ W tym źródle (*Testudo Gallo-Germanica*) wydrukowane są na wstępie czcionki specjalnie wyrzeżane na oznaczenie wszystkich kolejnych progów, aż do 18! (*t*) i niektóre powyżej *n* są rzeczywiście sporadycznie wykorzystane.

⁴² Szczególnie pouczające w tym względzie może być porównanie dwóch wersji *Preludium II* Catona, zwłaszcza ich zakończeń. Por. D. Cato, *Preludia...*, s. 21 i t. II, WDMP 67, Kraków 1973, s. 24-25.

6

Handwritten musical score for piece 6. It features a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. Below the staves is a guitar chord diagram with three systems of strings. The first system shows chords F and F. The second system shows chords F and F. The third system shows chords F and F. The diagram uses letters c, e, f, a, d, h, b to represent fret positions on the strings.

7a

Handwritten musical score for piece 7a. It features a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. Below the staves is a guitar chord diagram with three systems of strings. The first system shows chord F. The second system shows chords F, F, F, and F. The third system shows chords F, F, F, and F. The diagram uses letters c, a, d, e, f, h, b to represent fret positions on the strings.

7b

Handwritten musical score for piece 7b. It features a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. Below the staves is a guitar chord diagram with three systems of strings. The first system shows chord F. The second system shows chords F, F, F, and F. The third system shows chords F, F, F, and F. The diagram uses letters k, h, s, z, i, g, l, q, C, 4, 3, 2, 1 to represent fret positions on the strings.

*rytm nie!

racteries these sources, preserved in libraries in Donaueschingen, Genoa, Łódź (olim Berlin-Charlottenburg) and Basel, focusing on the *polonica* they contain, and discusses ten pieces (including two which exist in two versions), which he indicates as Sielicki's music known today.

Transl. by *Agnieszka Pokojska*