

Aureus Dix

Suite in G minor

Arranged for Guitar by Piotr Bąk



THIS ARRANGEMENT HAS BEEN CREATED AS A PART OF A PROJECT **POPULARIZATION OF THE ARTISTIC HERITAGE OF THE VISEGRAD REGION - BAROQUE MUSIC REVIVED** FUNDED BY THE INTERNATIONAL VISEGRAD FUND

PREFACE

This arrangement has been created as a part of a project funded by the International Visegrad Fund. It focuses on baroque lute music written by composers living at the turn of 17th and 18th century in the area of today's Visegrad Group countries – namely, Czech Republic, Hungary, Poland and Slovakia.

The project involves transcriptions of works by Jan Antonín Losy, Aureus Dix, Philipp Hyacinth Lobkowicz, Jan Adam Questenberg, Jiří Vojtěch Kalivoda, Johann Blume and Bogusław Bronisław Bronikowski. Their compositions represent a very important – albeit almost forgotten – part of the cultural heritage of the aforementioned countries. They combine elements of developed western Baroque aesthetics with the local musical language. Created at a time still strongly influenced by the Renaissance aesthetics, the compositions make a truly remarkable artistic impression.

The majority of transcriptions are arrangements of music written by Czech composers. Jan Antonín Losy (1650-1721), Count of Losinthal, is the most prominent among them. Without doubt he can be considered a central figure of the baroque lute scene in Bohemia.¹ He was a member of a most influential family whose origins can be traced to Switzerland, to the town of Plurs (nowadays - Piuro in Italy)². His father, Jan Antonín senior made a fortune during Thirty Years War³, fighting on the Habsburg side. Jan Antonín the composer was born in the Štěkeň Castle. He gained an excellent education at the Charles University, having earned his baccalaureate on 6th June 1667 and having graduated as doctor of philosophy a year later, on 15th August 1668.⁴ Just as many young aristocrats of his time, he began a long journey shortly afterwards, visiting Germany, Italy, France and Belgium. After his father's death in 1682, he inherited a high office that his father had held at the Emperor's court and became a sole heir to a tremendous family fortune. Count of Losinthal received annually 80,000 florins from his lands alone.⁵

We can find the first written reference to the art of Jan Antonín in the *Cabinet der Lauten* of a French lutenist, Philipp Franz Le Sage de Richée, a volume published in Wrocław in 1695. Its author must have held the count in high esteem, as he called him *the Prince of All Artists of this instrument*. Another author, a German composer Gottfried Heinrich Stölzel said that Losy *played lute as well as one who makes profession of it, in a nice, full-voiced, mostly broken French style*⁶ (it is worth mentioning that at the moment Stölzel and Losy first met, the latter was already 65). According to Stölzel, Losy also played the violin skillfully, unfortunately only fragments of his compositions for this instrument survived. According to the accounts of Ernst Gottlieb Baron, Jan Antonín used to take the instrument with him also while travelling. Whenever a good idea would come to his mind, he had the horses stop to write it down, locking the manuscript afterwards in a box destined only for this purpose.⁷ One may presume that the count of Losinthal also supported the foundation of the Prague Academy (*Musikalische Akademie*), an association established by the Prague's bourgeoisie, designed to organize and promote first public concerts in Prague. Because one of his closest friends, baron Johann Hubert Freiherrn von Hartig, was its protector and first director.⁸

In the last years of Losy's life, his health deteriorated significantly. When he was told shortly before his death that he would not recover, he responded saying: *addio lutes, addio violins*⁹. Count of Losinthal died of dropsy, aged 71. After his death, Silvus Leopold Weiss wrote a marvellous *tombeau* to commemorate him.

One of the signatories of the request for a permission to establish the Prague Academy, sent to city officials on 27th March 1713, was Jiří Vojtěch (Georg Adalbert) Kalivoda.^{10,11} Information about his life is very limited. Even his birth and death dates remain unknown. Given the fact that in the Baron's *Historisch-theoretische und practische Unterschung des Instrumentes der Lauten* of 1727 (which includes also a list of most prominent European lute players) there is no mention of him, most likely he was a burger form Prague, not a nobleman. However, we can find his name in the accounting books of the Křivoklát castle, owned by Count Jan Josef Valdštejn at that time. It seems that Kalivoda was hired in 1715 as a lute teacher of the daughter of Count Valdštejn, Marie Anne. He remained at his post for 8 years, until her marriage in 1723. Apart from the lute, Kalivoda also played the horn.¹²

Aureus Dix (1669-1719) was another artist associated with Count of Losinthal. He was his friend and most likely also his student. Regarded highly as a performer and a pedagogue, he was referred to as *supreme Prague lutenist* by his contemporaries.¹³

Philipp Hyacinth, 4th prince of Lobkowicz (1680-1734) belonged to a powerful family tracing their roots back to 14th century. Families of Lobkowicz and Losy maintained close relationship since the time of Jan Antonín senior and prince Václav Eusebius František, the grandfather of Prince Philipp Hyacinth.¹⁴ The latter, a talented lutenist and violin player himself, was known first and foremost as a generous patron of arts. His support allowed young Christoph Willibald Gluck, future reformer of opera to develop his talent. Prince Lobkowicz was also closely associated with Silvius Leopold Weiss, whom he supported from 1715 to his death.¹⁵ Weiss worked as a lute teacher for the second wife of Prince Philipp Hyacinth, Princess Anne Marie Wilhelmine. The princess seems to have been exceptionally talented, as proved by the accounts of great Giuseppe Tartini. In his letter of 1750 to the Count Francesco Algarotti Tartini he remarked that: *he was not capable of distinguishing her from Monsieur Veis, her maestro*.¹⁶ Several facts indicate that the lutenist and his patron were in particularly good relations. Firstly, the friendly tone of the correspondence between Weiss and Prince Lobkowicz – especially given the difference of the social ranks between them. Secondly, Weiss named three of his children after the Prince, his wife and their son, while the princely couple agreed to become their godparents.¹⁷

Another artist from the Prague lutenist milieu was the Count Jan Adam Questenberg, lord of Jaroměřice. He was born in 1678 into the family which originated in the Region of Mansfeld-Südharz in Saxony-Anhalt. In 1470 his family moved to Cologne and subsequently to Bohemia. They moved into the Jaroměřice Castle which Gerhard, grandfather of Jan Adam and the Emperor's court official, bought from Ferdinand II in 1624.¹⁸ In 1620 Jaroměřice had been confiscated from the previous owner, Petr Rechenberg, as a punishment for his involvement in the Czech estates' rising.

His parents died when Count Jan Adam was at the age of eight. Jaroměřice and other properties were entrusted to his relative, a diplomat, Leopold Josef von Lamberg, who took care of them until Jan Adam came of age. Count Questenberg graduated from law at the Charles University in 1696. Between 1697 and 1699, he travelled around Europe, visiting Austria, Italy, France, Netherlands and England. Having turned 21, he started to manage his properties on his own and embarked on a career at the Emperor Leopold's court.

Count Jan Adam Questenberg is known mostly for his role as a patron of arts and organizer of cultural life. He generously supported various architectural projects. He was also a connoisseur of painting, theatre and literature who expanded the library of the Jaroměřice Castle to more than 4500 volumes. In the field of music he is remembered for the part he played in the promotion of opera. In Bohemia, the first operatic performances can be traced back as far as the beginning of 17th century. However, known as they were, opera productions were sporadic at best. Most often they accompanied important events at the Emperor's court when he happened to visit Prague. About 1720, Count Jan Adam built on his estate the first known permanent opera theater in Bohemia.¹⁹ It has regularly staged productions ever since. It was in this very theater that the first opera ever written by a Bohemian composer was performed. Written by František Václav Míča, bandmaster of Questenberg, it was entitled *L'origine di Jaromeriz in Moravia* and with time began to be sung also in Czech.²⁰ Count Jan Adam maintained as well at least written contact with Johann Sebastian Bach.²¹ Married twice, he did not have a male issue who could inherit his fortune (only one of his daughters lived to adulthood). He passed away in 1752. The repertoire Count of Questenberg left behind is rather meager – only two dances that he composed were preserved for posterity.

Notation of the Polish lute music created at the turn of 17th and 18th century is scarcely available. It can be assumed that many of the possible sources were destroyed or lost in the course of turbulent historical events that have ravaged Polish lands since those times.²²

From this existing limited repertoire I chose to transcribe works of two composers – in both cases, there is next to none biographical data.

Johann Blume from Germany, between 1718 and 1759 was employed in a Polish chapel of the kings from the Saxon dynasty, August II the Strong and August III.²³ Bogusław Bronisław Bronikowski (1700-1772) belonged to a Silesian family Oppeln-Bronikowsky, closely associated with the Saxon court. He travelled extensively and – because of his duties as a military officer – it is likely that he spent some of his time in Warsaw.²⁴

Original tablature notation of the compositions included in this edition in many cases is strikingly simple. It leads to the assumption that it represents just the outline, not the musical picture of the desired final performance (fully in line with the customs of the epoch). Thus, I considered some changes to be necessary. They were motivated by the different construction of the two instruments and by my conviction that a good transcription should sound like the musical piece originally written for a given instrument (as opposed to an obvious arrangement). In the majority of cases it was harmony that needed some additions, because when playing the guitar one cannot rely on the resonance of over a dozen of open strings which create specific *harmonic background* in the lute music. In a few instances, I decided to transpose a composition to a different key because of problems with proper technical execution that could arise.

In case of ornamentation I decided to leave only the ornaments included by the original authors. However, as mentioned afore, I do perceive those notations as outlines rather than the final compositions. I am convinced that the performer should feel invited to look for his individual interpretative solutions. Frederick Neumann's *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach* (Princeton University Press, 1983), Robert Donington's *The Interpretation of Early Music* (Norton, 1992) or Arnold Dolmetsch's *The*

Interpretation of Seventeenth and Eighteenth Century (University of Washington Press, 1969) are just a few examples of publications that can serve as a great source of inspiration. It may also be very helpful to analyze the works of S. L. Weiss or J. S. Bach and their approach to ornamentation. Another useful suggestion may be to prepare not one but a few variants of ornaments for a given place. It allows to decide about the final solution *ad hoc* during a concert performance. In this way, one can easily give semi-improvised flavor to one's rendition, a very desirable impression in case of baroque music. One should not be afraid to use the whole palette of colours achievable on guitar either. The differences in colour can be a very effective way to highlight a selected voice. As the last interpretative inspiration, I would like to quote once more Gottfried Heinrich Stölzel. He described his encounter with Count Losy in the following words:

...[His Highness] *relished in a well-built dissonance, listening to it with delight – sometimes for a long time – and, while doing it, he shouted: 'E' una nota d'oro!' which means 'This is a note of gold!'*²⁵

¹ Vogl E., 'Johann Anton Losy: Lutenist of Prague', *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII (Lute Society of America, 1980)

² Joachimiak G., 'A Week in Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650-1721)' in Gancarczyk P., Hlavkova-Mrackova L., Pośpiech R. (eds.), *The Musical Culture of Silesia before 1742: New Contexts – New Perspectives* (Peter Lang International Academic Publishers, 2013)

³ Ibid.

⁴ Vogl, op. cit.

⁵ Mattheson J., *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740)

⁶ Ibid.

⁷ Baron E. G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727)

⁸ Vogl, op. cit.

⁹ Baron, op. cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Joachimiak, op. cit.

¹² Ibid.

¹³ Simpson A., 'Aureus Dix' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

¹⁴ Joachimiak, op. cit.

¹⁵ Smith D. A., 'A Biography of Silvius Leopold Weiss', *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XXXI (Lute Society of America, 1998)

¹⁶ Tichota J., 'Francouzská loutnová hudba v Čechách', *Miscellanea Musicologica*, Vol. XXV-XXVI (Prague: Universita Karlova, 1973)

¹⁷ Smith, op. cit.

¹⁸ Hallwich H., 'Questenberg, Gerhard von' in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 27 (Munich/Leipzig: Duncker & Humboldt, 1888)

¹⁹ Jakubcová A., Herman J., 'The History of Czech Opera' in *Czech Music* (Prague: Theatre Institute, 2005)

²⁰ Ibid.

²¹ Emery W., Wolff C., 'Bach' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

²² Żak J., 'Lutnia, lutniści i muzyka lutniowa w 18-wiecznej Warszawie', *Kronika Zamkowa*, no. 2/46/2003 (Warszawa: Ośrodek Wydawniczy Arx Regia, 2003)

²³ Żak, op. cit.

²⁴ Ibid.

²⁵ Mattheson, op. cit.

WSTĘP

Poniższa aranżacja powstała w ramach sponsorowanego przez Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki projektu, dotyczącego muzyki lutniowej kompozytorów żyjących na przełomie XVII i XVIII w. na terenach krajów dzisiejszej Grupy Wyszehradzkiej. Owocem prac są gitarowe aranżacje kompozycji Jana Antonína Losego, Aureusa Dixy, Philippa Hyacintha Lobkowicza, Jana Adama Questenberga, Jiřego Vojtěcha Kalivody, Johanna Blohma oraz Bogusława Bronisława Bronikowskiego.

Muzyka ta stanowi wyjątkowo cenny element dorobku kulturowego Europy Środkowej. Brzmienia zachodnio-europejskiego (zwłaszcza francuskiego) Baroku spotykają się w niej z lokalnym, osadzonym jeszcze w poprzedniej epoce językiem estetycznym, którego przebliski nadają dziełom wymienionych kompozytorów niepowtarzalnego charakteru.

Spośród czeskich twórców na pierwsze miejsce wysuwa się niewątpliwie Jan Antonín Losy (1650-1721), hrabia Losinthalu. Był on postacią centralną w kręgu barokowych lutnistów związanych z Pragą¹. Pochodził z rodu wywodzącego się ze szwajcarskiego Plurs (obecnie – włoskie Piuro)². Ojciec kompozytora, Jan Antonín senior, dorobił się tytułu i gigantycznego majątku podczas Wojny Trzydziestoletniej,³ walcząc po stronie Habsburgów. Jan Antonín młodszy przyszedł na świat na zamku Štěkeň. Odebrał doskonałe wykształcenie, 6 VI 1667 otrzymując bakalaureat, rok później zaś – 15 VIII 1668⁴ kończąc studia z tytułem doktora filozofii. Po ukończeniu nauki, zgodnie z panującym wtedy zwyczajem, udał się w długą podróż po europejskich stolicach, odwiedzając Niemcy, Włochy, Francję oraz Belgię. Przedwczesna śmierć młodszego brata i śmierć ojca w 1682 r. czynią go jedynym spadkobiercą fortuny, Losy dziedziczy również wysokie stanowisko na cesarskim dworze. Ze swych włości rocznie Jan Antonín uzyskiwał astronomiczną sumę 80 000 florenów⁵.

Pierwszą pisemną wzmiankę na temat gry artysty znajdujemy w wydany w 1695 we Wrocławiu *Cabinet der Lauten* Philippa Franza Le Sage de Richée, w którym Losy zostaje nazwany *Księciem wszystkich Artystów tego instrumentu*. Z kolei wedle słów niemieckiego kompozytora, Gottfrieda Heinricha Stölzela, hrabia Losinthalu *grał jak ci, którzy z gry na lutni uczynili profesję, pięknym, pełnym dźwiękiem, przeważnie w stylu francuskim*⁶ (warto przy tym nadmienić, że w momencie ich pierwszego spotkania w 1615 Jan Antonín miał już swoje lata, był bowiem w 65 roku życia). Współcześni zwą go również *ojcem lutni*. Losy nie rozstawał się z nią nawet w podróży – jeżeli w jej trakcie przyszedł mu do głowy dobry muzyczny pomysł, wstrzymywał konie, daną myśl spisywał i zamykał w służącej wyłącznie do tego celu szkatułce⁷. Wiadomo również, że był bardzo dobrym skrzypkiem – choć twórczość na ten instrument zachowała się w bardzo niewielu fragmentach. Można przypuszczać, że hrabia Losinthalu wspierał utworzenie praskiej Akademii Muzycznej (*Musikalische Akademie*), instytucji założonej przez mieszczan w celu organizacji otwartych dla szerokiej publiczności koncertów. Jej dyrektorem i protektorem obrano Johanna Huberta Freiherrn von Hartig, jednego z najbliższych przyjaciół Losego⁸. W ostatnich latach życia Jan Antonín podupadł na zdrowiu. Kiedy na trzy tygodnie przed śmiercią od swojego lekarza usłyszy, że nie ma już dla niego ratunku powie – *addio lutnie, addio skrzypce!*⁹ Losy umiera na sercu w wieku 71 lat. Silvus Leopold Weiss upamiętni go poruszającym *tombeau*.

Jednym z sygnatariuszy pisma w sprawie powołania wspomnianej Akademii, skierowanego do władz miejskich Pragi 27 III 1713 był Jiří Vojtěch Kalivoda^{10,11}. Na jego temat

zachowało się bardzo niewiele informacji, nie są również znane lata życia artysty. Najprawdopodobniej był mieszczaninem – w *Historisch-theoretische und practische Unterschung des Instrumentes der Lauten* Ernsta Gottlieba Barona z 1727, zawierającym między innymi listę znaczących, europejskich lutnistów – próżno szukać wzmianki o Kalivodzie. Jego nazwisko figuruje za to w księgach rachunkowych należącego do hrabiego Jana Josefa Valdštejna zamku Křivoklát, wg których Jiří Vojtěch został tam zatrudniony w 1715. Pełnił rolę nauczyciela gry na lutni córki hrabiego, Marii Anny pozostając na posadzie przez 8 lat, aż do jej ślubu w 1723 roku. Oprócz lutni Kalivoda grał też na rogu¹².

Aureus Dix (1669-1719) to kolejny artysta z kręgu przyjaciół hrabiego Losinthalu. Dix prawdopodobnie był też jego uczniem. Za życia cieszył się sławą zarówno jako wykonawca jak i pedagog. Współcześni nazywali go *najlepszym lutnistą Pragi*¹³.

Philipp Hyacinth, 4. książę Lobkowicz (1680-1734) wywodził się z wpływowego rodu, korzeniami sięgającego XIV w. Rodziny Lobkowiczów i Losych łączyły bliskie relacje od czasów Jana Antonína seniora i księcia Václava Eusebiusa Františka, dziadka Philippa Hyacintha¹⁴. Ten ostatni, sam będąc utalentowanym lutnistą i skrzypkiem zasłynął przede wszystkim jako hojny mecenas sztuki. Dzięki jego wsparciu talent mógł rozwijać młody Christoph Willibald Gluck, późniejszy reformator opery. Bliskie relacje łączyły Philippa Hyacintha także z Silvusem Leopoldem Weissem, którego patronem pozostawał od ok. 1715 roku aż do swojej śmierci¹⁵. Weiss uczył gry na lutni drugą żonę Lobkowicza, księżną Annę Marię Wilhelminę, która była wybitnie utalentowana – jej grę jeszcze po wielu latach wspominał sam Giuseppe Tartini. W liście do hrabiego Francesco Algarottiego z 1750 roku pisał, że słuchając Wilhelminy *nie był w stanie odróżnić jej gry od gry Monsieur Vaisa, jej maestro*¹⁶. Na ciepłe relacje między Lobkowiczem a Weissem wskazuje też przyjacielski ton zachowanej korespondencji (zwłaszcza biorąc pod uwagę istniejącą między nimi różnicę stanów) oraz fakt, że Weiss nadał trójce swoich dzieci imiona po księciu, jego żonie oraz ich synu – sama zaś księżęca para została rodzicami chrzestnymi¹⁷.

Kolejnym artystą z kręgu związanych z Pragą lutnistów był urodzony w roku 1678 Jan Adam hrabia Questenberg, pan na Jaroměřicach. Jego ród wywodził się z regionu Mansfeld-Südharz w Saksonii-Anhalt, w roku 1470 przenosząc się do Kolonii. W Jaroměřicach Questenbergowie osiedlili się w 1624 po tym, jak dziad Jana Adama, Gerhard, cesarski urzędnik i dyplomata kupił majątek od Ferdynanda II¹⁸. Jaroměřice zostały skonfiskowane pierwotnemu właścicielowi, Petrowi Rechenbergowi w 1620 za udział w czeskim powstaniu stanów. Kiedy Jan Adam ma 8 lat, w krótkim odstępie umierają jego rodzice. Pieczę nad majątkiem obejmuje kuzyn, dyplomata Leopold Josef von Lamberg. W styczniu 1696 roku Questenberg kończy studia prawnicze na Uniwersytecie Karola a następnie udaje się w podróż po Europie, w latach 1697-1699 odwiedzając Austrię, Włochy, Francję, Niemcy oraz Anglię. Po uzyskaniu pełnoletności w wieku 21 lat obejmuje we władanie swój majątek, rozpoczyna też karierę na dworze cesarza Leopolda I. Jan Adam von Questenberg zapamiętany został przede wszystkim jako mecenas i organizator życia artystycznego. Nie szczędził środków na projekty związane z architekturą, malarstwem czy teatrem, rozbudował też (do więcej niż 4500 tomów) jaroměřicką bibliotekę. Jeżeli chodzi o muzykę, hrabia Questenberg zasłużył się przede wszystkim jako prekursor czeskiej opery. Choć forma ta dotarła do Czech już na początku wieku XVII to jednak operowe produkcje zdarzały się sporadycznie, zazwyczaj przy okazji ważnych wydarzeń na dworze cesarskim kiedy ten akurat przebywał w Pradze. Jan

Adam około 1720 roku wybudował na terenie swego majątku prawdopodobnie pierwszy na czeskich ziemiach operowy teatr,¹⁹ co więcej – w 1730 wystawił pierwszą znaną operę skomponowaną przez czeskiego kompozytora, którą była *L'origine di Jaromeriz in Moravia*. Jej autorem był František Václav Míča, kapelmistrz Questenberga. Dzieło to, początkowo śpiewane po włosku później wykonywano również w języku czeskim²⁰. Zachowała się również korespondencja hrabiego z Janem Sebastianem Bachem²¹. Jan Adam nie doczekał się męskiego potomka (dorosłości dożyła tylko córka z pierwszego z dwóch małżeństw). Umiera w 1752. Jeśli chodzi o muzykę lutniową, dorobek Questenberga jest symbolicznych rozmiarów, zamykając się w 2 kompozycjach.

Źródeł odnoszących się do polskiej muzyki lutniowej tamtego okresu mamy znacznie mniej. Można założyć, że wiele (czy nawet – większość) z nich nie przetrwało kolejnych historycznych zawieruch targających Rzeczpospolitą²². Spośród skromnego zachowanego repertuaru, przetranskrybowałem kompozycje dwóch lutnistów – Johana Blohma oraz Bogusława Bronisława Bronikowskiego. W wypadku obu artystów brakuje bliższych danych biograficznych.

Johann Blohm był z pochodzenia Niemcem, grającym w latach 1718-1759 w polskiej kapeli Augusta II i później Augusta III²³. Z kolei Bogusław Bronisław Bronikowski (1700-1772) wywodził się ze śląskiej rodziny Oppeln-Bronikowsky, utrzymującej bliskie kontakty z dworem Sasów. Był zawodowym wojskowym i – z racji pełnionych funkcji – mógł być w Warszawie²⁴.

Tabulaturowa notacja kompozycji będących przedmiotem projektu niejednokrotnie uderza swoją prostotą. Możemy zatem wysnuć wniosek, że przedstawia ona bardziej szkic niż zapis docelowego sposobu wykonania – co zresztą byłoby w pełni zgodne z realiami epoki. Ponieważ jestem przekonany, że dobra transkrypcja powinna brzmieć jak utwór oryginalnie skomponowany na dany instrument (nie zaś – tylko nań przeniesiony) oraz ze względu na różnice konstrukcyjne między lutnią i gitarą uznałem za konieczne wprowadzenie pewnych zmian. Najczęściej dotyczyły one harmonii, która wymagała uzupełnień (na gitarze nie możemy bowiem liczyć na rezonans kilkunastu pustych strun, na lutni tworzących swoiste *tło harmoniczne*). Kilukrotnie – ze względu na różnice w skali instrumentów czy potencjalne trudności techniczne – niezbędnym krokiem okazała się transpozycja do innej tonacji.

W kwestii ornamentów, zdecydowałem się na pozostawienie jedynie tych wynikających z oryginalnego zapisu. Ponieważ jednak, jak zaznaczyłem wcześniej – omawiane kompozycje możemy postrzegać jako szkic, Wykonawca powinien czuć się zaproszony do odnalezienia własnych rozwiązań. Podczas poszukiwań warto przeanalizować rozwiązania stosowane przez S.L. Weissa czy J.S. Bacha. Cennym źródłem będą też publikacje, jak *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach* Fredericka Neumanna (Princeton University Press, 1983), *The Interpretation of Early Music* Roberta Doningtona (Norton, 1992) czy np. *The Interpretation of Seventeenth and Eighteenth Century* Arnolda Dolmetscha (University of Washington Press, 1969). Innym pomysłem może być przygotowanie dla wybranych przez Wykonawcę miejsc nie jednego a kilku różnych wariantów zdobień. Możemy wtedy wybrać finalne rozwiązanie *ad hoc* podczas wykonania – nadając grze na wpół improwizacyjnego charakteru, który w przypadku omawianej muzyki jest wyjątkowo pożądany. Nie należy również bać się korzystania z bogatej palety gitarowych barw. W odpowiednich miejscach skonstrastowanie koloru może być doskonałym sposobem na podkreślenie wybranego głosu. Za ostatnią wskazówkę

interpretacyjną niech posłuży świadectwo cytowanego już Gottfrieda Heinricha Stölzela, który powiedział o Losym: ...[Jego Wysokość] *słyszac dobrze użyty dysonans, z wielką przyjemnością powtarzał go, nieraz wielokrotnie, intensywnie się wsłuchując i krzycząc przy tym: E' una nota d'dro! - co znaczy: ta nuta jest ze złota!*²⁵

¹ Vogl E., 'Johann Anton Losy: Lutenist of Prague', *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII (Lute Society of America, 1980)

² Joachimiak G., 'A Week in Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650-1721)' in Gancarczyk P., Hlavkova-Mrackova L., Pośpiech R. (eds.), *The Musical Culture of Silesia before 1742: New Contexts – New Perspectives* (Peter Lang International Academic Publishers, 2013)

³ Ibid.

⁴ Vogl, op. cit.

⁵ Mattheson J., *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740)

⁶ Ibid.

⁷ Baron E. G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727)

⁸ Vogl, op. cit.

⁹ Baron, op. cit.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Joachimiak, op. cit.

¹² Ibid.

¹³ Simpson A., 'Aureus Dix' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

¹⁴ Joachimiak, op. cit.

¹⁵ Smith D. A., 'A Biography of Silvius Leopold Weiss', *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XXXI (Lute Society of America, 1998)

¹⁶ Tichota J., 'Francouzská loutnová hudba v Čechách', *Miscellanea Musicologica*, Vol. XXV-XXVI (Prague: Universita Karlova, 1973)

¹⁷ Smith, op. cit.

¹⁸ Hallwich H., 'Questenberg, Gerhard von' in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 27 (Munich/Leipzig: Duncker & Humboldt, 1888)

¹⁹ Jakubcová A., Herman J., 'The History of Czech Opera' in *Czech Music* (Prague: Theatre Institute, 2005)

²⁰ Ibid.

²¹ Emery W., Wolff C., 'Bach' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford: Oxford University Press, 2000)

²² Żak J., 'Lutnia, lutniści i muzyka lutniowa w 18-wiecznej Warszawie', *Kronika Zamkowa*, no. 2/46/2003 (Warszawa: Ośrodek Wydawniczy Arx Regia, 2003)

²³ Żak, op. cit.

²⁴ Ibid.

²⁵ Mattheson, op. cit.

Aureus Dix

Suite in G minor / Suita g-moll

CZ-Bm MS 372

Piotr Bąk

I. Allemande

⑤=G
⑥=D

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece is in G minor. The score is divided into five systems, each containing a single staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second system begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third system begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fourth system begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The fifth system begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Suita in G minor / Suita g-moll

15

8

R

8

The image displays two staves of musical notation for a piece in G minor. The first staff begins at measure 15, marked with a '15' and a '8' below the staff. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line consists of whole and half notes. The second staff continues the piece, also starting with a '8' below the staff. It features a treble clef and a key signature of two flats. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass line consists of whole and half notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

II. Courante

⑤=G
⑥=D

The musical score for the second movement, Courante, is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of 28 measures. The notation is as follows:

- Measures 1-6:** The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note Bb3. The key signature is G minor (three flats).
- Measures 7-12:** The melody continues with a half note C5, followed by a quarter note Bb4, and then a half note A4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note Bb3.
- Measures 13-18:** The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note Bb3.
- Measures 19-24:** The melody continues with a half note C5, followed by a quarter note Bb4, and then a half note A4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note Bb3.
- Measures 25-28:** The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note Bb3.

III. Gavotte

⑤=G

⑥=D

8

5

8

8

R

R

IV. Ballo

⑤=G
⑥=D

8

5

8

The musical score for IV. Ballo is written in G minor (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The melody is primarily in the treble clef, while the bass line is in the bass clef. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The key signature is G minor, and the time signature is 4/4.

V. Menuet

⑤=G
⑥=D

8

6

8

12

8

The musical score for V. Menuet is written in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 5, the second system contains measures 6 through 10, and the third system contains measures 11 through 14. The melody is primarily in the treble clef, while the bass line is in the bass clef. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The key signature is G minor, and the time signature is 3/4.

VI. Gigue

⑤=G
⑥=D

1

10

20

29

38

48

R