



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

***A Canzona Prima a 2* de Marcin Mielczewski
no contexto da reinterpretação do repertório
barroco polaco**

Ewa Elzbieta Michalska

Orientação: Prof. Doutor Filipe Mesquita de Oliveira

Prof. Iskrena Yordanova

Mestrado em Música

Interpretação: *Violino Barroco*

Trabalho de Projeto

Évora, 2013



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

***A Canzona Prima a 2* de Marcin Mielczewski
no contexto da reinterpretação do repertório
barroco polaco**

Ewa Elzbieta Michalska

Orientação: Prof. Doutor Filipe Mesquita de Oliveira

Prof. Iskrena Yordanova

Mestrado em Música

Interpretação: *Violino Barroco*

Trabalho de Projeto

Évora, 2013

À minha família

Agradecimentos

No processo de realização deste projecto tive a honra e o prazer de ser acompanhada e apoiada por pessoas verdadeiramente extraordinárias e cheias de generosidade. Em primeiro lugar quero mencionar o meu Orientador, o Professor Doutor Filipe Mesquita de Oliveira; a minha Professora e Amiga, Iskrena Yordanova; o Professor, e também ele, Amigo, Fernando Miguel Jalôto; a Joanna Krywalski Santiago, minha Estrela Brilhante. A estes nomes juntam-se outros, igualmente importantes: Carlos Santiago, Iwona Sadłowska, Sławomir Sadłowski, Jan Piotr Stawicki SAC, Alexander Stewart, o meu querido sobrinho Michał Gołębiewski e a Joana Bagulho, com a sua tão preciosa participação no meu recital.

A todos eles o meu mais sincero Obrigado.

Índice

Agradecimentos.....	iii
Índice de ilustrações.....	v
Índice de quadros.....	v
Índice de anexos.....	v
Índice de exemplos musicais.....	vi
Resumo.....	ix
Abstract.....	x
Introdução.....	11
1. A Música instrumental na Polónia durante o século XVII.....	13
1.1. A Polónia seiscentista – breve enquadramento histórico.....	13
1.2. O mecenato real, aristocrático e eclesiástico.....	16
1.2.1. A Corte.....	16
1.2.2. Os Aristocratas.....	19
1.2.3. Os Eclesiásticos.....	20
1.3. Os músicos – uma classe social e culturalmente diversificada.....	24
1.4. O violino na música instrumental polaca seiscentista.....	27
1.4.1 Obras para violino dos compositores estrangeiros ativos na Polónia.....	30
1.4.2. Obras para violino dos compositores polacos.....	31
2. A produção violinística de Marcin Mielczewski.....	35
2.1. Biografia de Marcin Mielczewski.....	35
2.2. Influências europeias na produção instrumental de Marcin Mielczewski.....	42
2.3. O idioma violinístico nas <i>canzone</i>	50
2.3.1 <i>Canzone a 3</i>	50
2.3.2 <i>Canzone a 2</i>	53
3. A <i>Canzona prima a 2</i> de Marcin Mielczewski.....	57
3.1. Influências populares na <i>Canzona prima a 2</i>	57
3.2. A Interpretação historicamente informada e a edição da <i>Canzona prima a 2</i> de Zygmunt M. Szweykowski.....	65
3.2.1. Articulação.....	68
3.2.2. Dinâmica.....	69
3.2.3. Andamento.....	70
3.2.4. Ornamentação.....	71
3.2.5. Dedilhação.....	73
3.2.6. Arcadas.....	75
Conclusão.....	79
ANEXOS.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	120

Índice de ilustrações

Ilustração 1. Hieronimus Ninius, <i>Examen breve</i> , Brunsbergae 1647, pág. D ₂	15
Ilustração 2. Mapa da República das Duas Nações, no período que medeia entre a União de Lublin em 1569 e o ano de 1667.....	38

Índice de quadros

Quadro 1. Aspetos técnicos requeridos na execução das <i>canzone</i> de Mielczewski.....	55
Quadro 2. Concordâncias observadas na <i>Canzona prima a 2</i>	59

Índice de anexos

Anexo 1. Músicos italianos na Capela Real entre 1596 e c.1620.....	81
Anexo 2. Músicos italianos na Capela Real entre c.1620 e 1668.....	83
Anexo 3. Programa do Recital.....	85
Anexo 4. Marcin Mielczewski <i>Canzona a 2</i> , PWM, Kraków 1956 (Partitura).....	86

Índice de exemplos musicais

- Exemplo musical 1. Marcin Mielczewski *Canzona prima a 3*, cc. 5 – 9 (Chybiński 1999, 228)
- Exemplo musical 2. Giovanni Gabrieli *Sonata XXI 'con tre violini'* Ch. 214, cc. 42 – 47 (Chybiński 1999, 229)
- Exemplo musical 3. Marcin Mielczewski *Canzona prima a 3*, cc. 91 – 93 (Chybiński 1999, 229)
- Exemplo musical 4. Giovanni Gabrieli *Sonata XXI 'con tre violini'* Ch. 214, cc. 64 – 65 (Chybiński 1999, 229)
- Exemplo musical 5. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte I, pág. 27
- Exemplo musical 6. Mielczewski *Canzona prima a 2*, c. 162, Violino I
- Exemplo musical 7. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág. 27
- Exemplo musical 8. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág.25
- Exemplo musical 9. Mielczewski *Canzona prima a 3*, cc. 72 – 73, Violino II
- Exemplo musical 10. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág.35
- Exemplo musical 11. Mielczewski *Canzona terza a 3*, c. 70, Violino I
- Exemplo musical 12. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte I, pág.1
- Exemplo musical 13. Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 127 - 133
- Exemplo musical 14. Marcin Mielczewski *Laudate Dominum in sanctis eius* (Wilk 1999, 201)

Exemplo musical 15. Marcin Mielczewski *Canzona seconda a 3*, cc. 73 - 77, violino I

Exemplo musical 16. Marcin Mielczewski *Canzona seconda a 3*, cc. 82 – 85, sacabuxa

Exemplo musical 17. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 3*, cc. 70 – 77

Exemplo musical 18. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 3*, cc. 10 – 11, violino I

Exemplo musical 19. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, cc. 156 – 161:
passagens escalares de grande amplitude com mudanças súbitas de
direção e com saltos de 8^a. e 10^a

Exemplo musical 20. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, compasso 97, violino I
e II: passagens em arpejos

Exemplo musical 21. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 1 – 4 e 7 – 10
e também cc. 207 – 210 e 213 – 216; (b) Pergamoszka, Manuscrito
BJ 127/56, 15r, cc. 1 – 8; (c) Bergamasca de *Tabulaturbuch der
Regina Clara Imhoff* (1649), A-Vn Ms. 18491, 2r, cc.1 – 8

Exemplo musical 22. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 28 – 37; (b) “Ach
meczek” (?) Manuscrito BJ 127/56, 47v, cc. 1 – 10

Exemplo musical 23. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 59 – 74; (b) Sem
título, Manuscrito BJ 127/56, 49r – 48v, cc. 1 – 16

Exemplo musical 24. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 90 – 97; (b)
Taniec, Manuscrito BJ 127/56, 3v – 4r, cc. 1 – 16; (c) *Chorea* em
Tańce polskie z Vietoris Codex (red. Z. i J. Stęszewscy, ZHMP cad.
I) n° 13, cc. 1 – 4; (d) *Taniec*, Manuscrito BJ 127/56, 3v – 4r, cc. 1
– 8

Exemplo musical 25. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 120 – 127; (b)
Jan Stęszewski, *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*
(escrito na máquina), Warszawa 1965, exemplo 61, cc. 1 – 6; (c)
*Un pezzo tedesco, Nachtantz O. Chilesotti Da un Codice
Lautenbuch del cinquecento*, Leipzig 1890, pág. 56, n° 52, cc. 9 –
16; (d) *Alia* em *Tańce polskie z Vietoris Codex* (red. Z. I J.
Stęszewscy, ZHMP cad. I), n° 24, cc. 9 – 12 e 5 – 8

Exemplo musical 26. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 147 – 154, (b) Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 34v – 33r, cc. 1 – 10

Exemplo musical 27. Elemento rítmico: (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 159 – 160; (b) Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 51v, cc. 9 – 16; (c) *Cokolwiek czynisz*, Manuscrito BJ 127/56, 38r, cc. 20 – 23, e também Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 52v – 53r, cc. 20 – 23; (d) *Garvoliia* (?), Manuscrito BJ 127/56, 52v – 53r, cc. 18 – 25

Exemplo musical 28. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 170 – 185; (b) *Serce mi wziela*, Manuscrito BJ 127/56, 5v - 6r, cc. 1 – 16

Exemplo musical 29. Heinrich Albert, *Aria An Doris, Arien oder Melodien*, Königsberg 1640 (Dahlig – Turek 2006, 184)

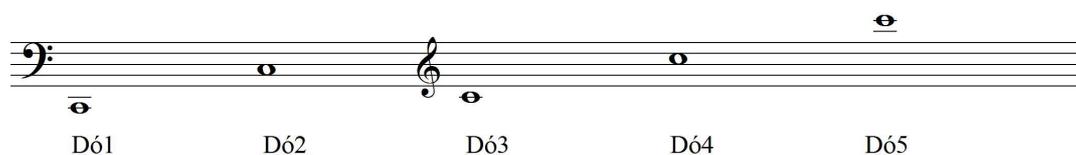
Exemplo musical 30. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, PWM Kraków, 1956; c. 19, violino I

Exemplo musical 31. Ricardo Rognoni - exemplo de ornamentação da cadência menor, em compasso *alla breve* (Rognoni 2002, 25)

Exemplo musical 32. Francesco Rognoni; *Selva de varii passaggi*, 1620, *Modo di rileggiar ogni stromento di Archo*, Parte II, pág. 5

Nota

Sistema usado para a designação das oitavas



Resumo

Este estudo tem como objetivo principal abordar um dos aspetos da questão da reinterpretação do repertório instrumental barroco na Polónia durante o séc. XVII. Em concreto, irá subordinar-se a uma das obras instrumentais de Marcin Mielczewski, nomeadamente a *Canzona prima a 2* escrita para dois violinos e baixo contínuo.

Mielczewski (c.1600-1651) é considerado um dos músicos de grande relevo na Polónia de inícios do Barroco. Pelo que conhecemos através dos mais recentes estudos musicológicos, a obra de Mielczewski, não tem neste período analogia com o legado dos seus conterrâneos. A prová-lo, encontra-se a monografia publicada em 2011 e intitulada *Muzyka pod patronatem polskich Wazów - Marcin Mielczewski* da musicóloga Barbara Przybyszewska-Jarminska que constituirá uma das bases de trabalho do presente estudo.

Pretende-se ajudar o intérprete a aproximar-se das práticas e convenções interpretativas da época de forma a tornar a obra mais acessível ao público atual.

Palavras-chave: Barroco na Polónia, *canzona*, interpretação historicamente informada, idioma violinístico

Abstract

Title: The *Canzona Prima a 2* by Marcin Mielczewski as an example for reinterpretation of Polish baroque repertoire

This study aims to address one of the main aspects of baroque instrumental repertoire reinterpretation in Poland during the XVII century. In concrete, it is aimed to analyze one of the instrumental works of Marcin Mielczewski, namely *Canzona prima a 2*, written for two violins and basso continuo.

Mielczewski (c.1600-1651) is considered to be a composer of great importance in Poland of the early Baroque. The latest musicological studies around Mielczewski's work have proven that an analogy cannot be found among his contemporaries. In the monograph published in 2011 and entitled "Muzyka pod patronatem Polskich Wazow - Marcin Mielczewski" by the musicologist Barbara Przybyszewska-Jarminska, we can find a confirmation of this fact. The monograph mentioned above, constitutes the basis of the present study.

It is intended to help the performer to approach the interpretive practices and conventions of the time in order to make the work more accessible and understandable by the public today.

Keywords: Baroque in Poland, *canzona*, historical performance practice, violin idiom

Introdução

No ano de 2011 foi publicada pela musicóloga polaca Barbara Przybyszewska–Jarمیńska (n.1956) a primeira monografia dedicada a Marcin Mielczewski intitulada *Muzyka pod patronatem polskich Wazów - Marcin Mielczewski (A música sob o patrocínio da dinastia Vasa na Polónia – Marcin Mielczewski)*, pelo Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

A publicação deste livro foi o resultado indireto de um acontecimento político sem precedentes, nomeadamente, a unificação alemã depois da queda do Muro de Berlim em 1989. No âmbito de uma maior abertura para com os países do Leste europeu, a *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* em Berlim disponibilizou para investigação a coleção de manuscritos dos séculos XVI e XVII originários da Silésia, que antes da Segunda Guerra Mundial pertenciam à *Stadtbibliothek zu Breslau* (atualmente Wrocław), conhecida como “Coleção de Emil Bohn” (1839–1909)¹. A coleção, que fora considerada desaparecida desde 1945, gerou enorme interesse por parte dos investigadores. Em primeiro lugar, pelo seu conteúdo, dado incluir exemplares únicos de muitas obras. Em segundo lugar, pelo facto de se constituir como um testemunho valioso da vida musical intensa das comunidades luteranas de Wrocław durante os séculos XVI e XVII. Entre as obras de autores italianos, como Luca Marenzio (1553–1599), Annibale Stabile (c.1535–1595), Marco Scacchi (c.1600–1662) e de compositores polacos tais como Adam Jarzębski (?–1648/49) e Franciszek Lilius (?–1657), Barbara Przybyszewska–Jarمیńska deparou-se com cerca de 40 peças identificadas pelo monograma ‘M.M.’ e que, depois de cuidadosamente analisadas, foram atribuídas ao compositor Marcin Mielczewski. Esta atribuição foi corroborada por outros musicólogos. As obras constituem aproximadamente metade do espólio musical de Mielczewski que conhecemos atualmente. A pesquisa efetuada por Barbara Przybyszewska–Jarمیńska resultou numa série de publicações iniciadas em 1994²,

¹ Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. Und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890

² Barbara Przybyszewska–Jarمیńska, *Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, „MUZYKA”, XXXXIX 1994 N° 2, pág. 3-10

coroadas com a monografia *Muzyka pod patronatem polskich Wazów - Marcin Mielczewski*.

Com este trabalho pretendemos aprofundar o nosso conhecimento sobre a obra instrumental mais conhecida de Mielczewski, a *Canzona prima a 2*, refletindo sobre o seu contexto histórico, musical e, muito em particular, a sua recriação hodierna, à luz dos princípios interpretativos historicamente informados. O presente estudo assume-se assim como um contributo, ainda que modesto, para um maior conhecimento da herança musical polaca do período barroco, ainda largamente desconhecida na Europa Ocidental, chamando a atenção para o legado único de Mielczewski.

Na primeira parte do trabalho, apresentamos um breve enquadramento histórico da Polónia seiscentista, um país muito diferente em aspetos geográficos, políticos e sociais daquele que conhecemos hoje. Seguidamente, procedemos à descrição sucinta da realidade social dos músicos na primeira metade do século XVII, focando alguns aspetos determinantes, tais como a preeminência dos artistas italianos no contexto da política cultural e do mecenato artístico praticado pela dinastia Vasa, então reinante. Por fim, elaborámos uma síntese da música instrumental polaca desse período, no contexto da qual o violino viria a assumir um papel de crescente destaque.

Na segunda parte do trabalho, apresentamos a biografia de Marcin Mielczewski, procurando sublinhar com detalhe as influências europeias na sua produção instrumental, em particular no seu idioma violinístico.

Na terceira parte, centramo-nos na obra em estudo, a *Canzona prima a 2*, com o recurso à sua primeira edição moderna, editada por Zygmunt M. Szweykowski (n.1929) em 1956. Descrevemos o manuscrito original e identificamos as origens do material temático usado por Mielczewski nas partes homofónicas da *canzona*. De seguida, dedicamo-nos a apresentar os seus aspetos mais relevantes no contexto da interpretação historicamente informada, indispensáveis para conhecer e compreender a obra, para além do texto musical na partitura. Pretendemos assim ajudar o intérprete a aproximar-se das práticas e convenções interpretativas da época, concebendo a obra tal como ela foi porventura pensada pelo compositor. O nosso objetivo é, antes de mais, torna-la acessível ao público atual.

1. A Música instrumental na Polónia durante o século XVII

1.1. A Polónia seiscentista – breve enquadramento histórico

Na Polónia, no fim da Idade Média, a dinastia dos Jagiełło [dinastia Jaguelónica] sucedeu-se à Dinastia Piast com o casamento entre a princesa polaca Edviges (1373-1433) e o Grão-Duque da Lituânia, Władysław [Ladislau] (1362-1434) que subiu ao trono da Polónia como Ladislau II (Topolski 1992, 95-96). A dinastia Jaguelónica manteve-se no poder até ao século XVI - o “Século de Ouro” da História da Polónia – tendo sido a responsável pela criação do estado moderno, colocando o seu reino entre os mais poderosos da Europa. O último dos Jaguelões, o Rei Zygmunt August [Sigismundo II da Polónia] (1520-1572) conseguiu concretizar a unificação da Polónia e da vizinha Lituânia - até aí ligadas apenas por meio duma união dinástica pessoal - num só país, chamado República das Duas Nações, através da chamada União de Lublin de 1569 (Trąba & Bielski 2008, 395). No entanto, como Sigismundo morreu sem deixar herdeiro legítimo, este novo estado passou a ser governado por monarcas eleitos através da chamada "eleição livre", em que participava a alta nobreza do país - cerca de 10% da população. Depois do efémero reinado de Henrique de Valois (1551-1589) - mais tarde Henrique III de França, para onde fugiu ao fim de quatro meses - e do reinado mais duradouro e benéfico do húngaro Estêvão Báthory (1533-1586), príncipe da Transilvânia, foi eleito o príncipe sueco Sigismundo (neto do rei da Polónia Sigismundo I, o “Velho”; 1467-1548) tornando-se este no primeiro rei polaco da dinastia Vasa - a casa reinante na Suécia e agora também na Polónia até aos meados do século XVII (Topolski 1992, 123-124). No início do reinado do rei Sigismundo III (1566–1632) a República das Duas Nações era um país com uma dimensão gigantesca - 815 mil km² - na Europa apenas superado em área pela Rússia. A distância entre os seus pontos extremos era de 2.500 km no eixo Norte – Sul e de 3.200 km no eixo Este – Oeste. Era no entanto um território parca e irregularmente povoado, com apenas cerca de 7,5 milhões de habitantes. Na mesma altura a população de França contava quase o dobro deste número, sendo também mais populosos a Rússia, o Sacro-Império Romano-Germânico e o conjunto dos estados italianos. Um quarto da população polaca vivia em cidades, sobretudo concentrada nas regiões do Norte, como a Prússia Real - a antiga província da Ordem Teutónica anexada pela Polónia. Aqui encontrava-se

a maior aglomeração urbana, a rica cidade hanseática de Gdańsk, que gozava de um estatuto particular, dependendo unicamente do rei e não do estado, e usufruindo de privilégios específicos. No entanto, com os seus 40 mil de habitantes, possuía menos de metade da população de Lisboa e apenas um quinto dos habitantes de Paris ou Nápoles. As outras grandes cidades eram Cracóvia (22 mil de habitantes), Poznań (18-22 mil), Lviv (20 mil), Vilnius (20 mil), Elbląg (15 mil) e Varsóvia (10-12 mil), que passou a ser a capital do país no início do século XVII, substituindo-se a Cracóvia.

Durante a primeira metade do século XVII, no seguimento das guerras travadas com a Suécia, a Rússia e a Turquia, e em consequência de outras circunstâncias políticas, a República aumentou ainda mais o seu território, atingindo a área de 990 mil km² e uma população de 11 milhões de habitantes (Topolski 1992, 134). Ainda que apelidada República das Duas Nações – Polónia e Lituânia - a população do país era multiétnica, sendo que mais de metade era não-polaca. Podem mencionar-se os vários povos de etnias russas, como bielorrussos e ucranianos, os povos que habitavam a Prússia, de raízes germânicas e os que habitavam o Ducado da Livónia: os letões e os estonianos. Havia diversas colónias de burgueses alemães e italianos dispersas pelo país, sobretudo em Cracóvia e em Poznań ao longo do século XVI, e também em Varsóvia no século XVII. Contavam-se ainda tártaros e arménios nos territórios do Sudeste, comunidades protestantes holandesas e checas, refugiados católicos escoceses e a grande comunidade judaica, presente a partir do século XIII, mas que no século XVII, numa verdadeira explosão demográfica, chegou a constituir 5% da população total do país. Devem ainda mencionar-se os ciganos, uma população nómada, difícil de contabilizar, muito ciosa da sua autonomia e especificidade cultural. Os ciganos foram por isso aqueles que ofereceram maior resistência à desejada uniformização cultural polaca. Entre os que eram mais facilmente integrados na cultura e costumes polacos destacam-se os alemães e italianos, mas também judeus, arménios, tártaros e russos. Esta "*Polonização*" ocorria no entanto geralmente nas classes mais altas - nobreza e alta burguesia - e, no caso dos judeus ou tártaros, era obrigatoriamente acompanhada da conversão religiosa (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 25-27).

Ainda assim, as várias nacionalidades dentro do mesmo país traduziram-se numa coexistência pacífica entre múltiplas confissões religiosas. Até meados do século XVII, a República das Duas Nações constituía na Europa um dos raros exemplos de tolerância: na sequência do extremar das posições tomadas pelo Concílio de Trento

(1545/63), a Confederação de Varsóvia viria a proclamar em 1573 a proibição da conversão forçada ao Catolicismo, merecendo ao país o epíteto de “terra sem fogueiras” (Topolski 1992, 136–137). A partir de meados do século XVII a situação próspera e expansiva da Polónia inverteu-se. A República, formada pela Polónia e pela Lituânia, foi alvo de uma série de infortúnios, que culminaram no chamado “Dilúvio Sueco” (1655–60), no qual o país foi simultaneamente invadido por tropas suecas, russas, cossacas, prussianas e da Transilvânia. Embora esta guerra terminasse com a vitória da República das Duas Nações, o país ficou devastado e muito enfraquecido (Topolski 1992, 158–160).

Ilustração 1 apresenta o mapa da República das Duas Nações, no período que medeia entre a União de Lublin em 1569 e o ano de 1667.

Ilustração 1. Mapa da República das Duas Nações, no período que medeia entre a União de Lublin em 1569 e o ano de 1667.



<http://info-poland.buffalo.edu/classroom/longhist2.html>

Face à necessidade de se impor perante os estados vizinhos não-católicos ao Norte e a Leste (a Rússia ortodoxa e a Suécia protestante) e procurando alianças com os países contíguos de religião católica a Oeste e a Sul (o Sacro-Império, onde dominava a Áustria, a Hungria, a Boémia e a Baviera), a República tornou-se mais

intolerante, contrariando assim a tradição de liberdade religiosa, nomeadamente, a tolerância nas suas fronteiras às diversas confissões cristãs ao judaísmo e ao islamismo. Deste modo, adere plenamente aos ideais da Contra-Reforma e inclusivamente fomenta a perseguição religiosa. Aliadas à instabilidade social e económica, estas novas opções políticas e religiosas não foram bem aceites pelos Magnatas (alta nobreza) e restantes nobres que se rebelaram, desencadeando uma guerra civil que apenas terminou em 1668 com a abdicação do Rei Jan II Kazimierz [João Casimiro] (1609 – 1672), último monarca da dinastia Vasa (Topolski 1992, 167–170).

Para completar este breve resumo da história e da geografia polaca no início da Idade Moderna deve ainda mencionar-se o caso particular da Silésia. Esta região encontrava-se no século XVII fora do território da República das Duas Nações e era povoada, não só por alemães, mas também por um número significativo de polacos, especialmente nos terrenos rurais. Parte integrante do Sacro-Império Romano-Germânico, a Silésia mantinha estreitas relações culturais com a República. Assim, e a título de exemplo, a Diocese católica de Wrocław na Silésia integrava-se na Arquidiocese polaca de Gniezno e o príncipe polaco Karol Ferdynand Vasa (1613-1655) foi bispo de Wrocław, entre 1625 e 1655. Apesar destes laços próximos com a República, a população polaca, especialmente aquela residente nas cidades, foi gradualmente germanizada ao longo do século XVII (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 28).

1.2. O mecenato real, aristocrático e eclesiástico

1.2.1. A Corte

Um país tão extenso e diverso de ponto de vista étnico, linguístico e religioso como a República das Duas Nações esteve sob a liderança de reis eletivos durante toda a Idade Moderna. Em finais do século XVI, iniciou-se o reinado do rei Sigismundo III da Dinastia Vasa, a casa reinante na Suécia. No início do seu reinado a Corte residia durante a maior parte do ano no castelo Wawel em Cracóvia e era maioritariamente constituída por estrangeiros, nomeadamente, suecos e austríacos próximos

de Sigismundo III Vasa e da Rainha Ana de Habsburgo (1573–1598). Havia também, em menor número, cortesãos polacos e de outras nacionalidades, nomeadamente italianos. Eram sobretudo artistas, muitos deles músicos, que começaram a chegar à Polónia a partir de 1595 (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 31). A Corte, tradicionalmente itinerante, acompanhava o rei nas suas numerosas viagens através do reino mas, a partir de 1596, passou a residir cada vez mais tempo em Varsóvia, cidade que, na segunda década do século XVII, se viria a tornar na sede oficial da Casa Real. No caso da Polónia, não há unanimidade sobre o grau e o tipo de influências exercidas pela sociedade de corte no processo de desenvolvimento cultural e artístico do resto da sociedade. Obviamente as suas preferências e gostos artísticos, muito em particular musicais, tornaram-se modelos decisivos para as classes poderosas da aristocracia, como os magnatas, restante nobreza e alta burguesia, e também para os altos dignitários da Igreja Católica-Romana e mesmo da Igreja Luterana, possuindo estes últimos numerosos fiéis, sobretudo nas cidades comerciais abastadas no Báltico, como Gdańsk e Königsberg. Ao longo de todo o século XVII a Corte de, sucessivamente, Sigismundo III, os seus dois filhos, Ladislau IV (reinado 1632-48) e João II Casimiro (reinado 1648-68), Miguel Korybut Wiśniowiecki (reinado 1669-73) e João III [Sobieski] (reinado 1674-96) foi-se progressivamente afirmando como o centro musical nas cidades em que residia - principalmente Varsóvia, mas também Cracóvia, Vilnius, Lviv e, pontualmente, Gdańsk (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 31–32). A Capela Real possuía várias dezenas de elementos e era testemunho de uma organização bastante complexa, como adiante descrevemos. Havia ainda grupos distintos especificamente destinados à música militar, e ainda músicos de câmara, que atuavam nos aposentos privados dos soberanos, cantando e tocando alaúde, harpa e instrumentos de tecla.

Sigismundo III herdou a Capela Real de Estêvão Báthory. A Capela - na sua componente musical - era constituída pelo Mestre de Capela, dois organistas, seis outros instrumentistas, catorze cantores e dois alaudistas, num total de vinte e cinco pessoas. A nítida preferência do rei pela música italiana levou à criação de uma outra Capela Real, formada exclusivamente por músicos italianos. As duas capelas coexistiram de 1595 a 1597 ou mesmo 1598. O Mestre de Capela da Capela Real Italiana foi, durante este período, o grande compositor italiano Luca Marenzio que, graças à sua fama, viria a incrementar o prestígio da corte além-fronteiras. Além de compor obras

para a corte, Marenzio foi o responsável pela música nas grandes celebrações litúrgicas palatinas. Quando regressou a Itália, as duas Capelas foram reunidas numa única instituição, a qual, em 1599, contava já com trinta pessoas ao seu serviço (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 55–59).

A Capela Real, para além da sua função litúrgica, tinha também uma clara função educativa e didática - serviços que desempenhava com altíssima qualidade, devido à grande exigência técnica e musical das obras executadas. O seu repertório não se limitava à música litúrgica - maioritariamente composto por obras policorais e em estilo *concertato*, ao gosto da *seconda pratica* italiana - mas incluía *drammi per musica*³, bailados, madrigais, e música instrumental. Os membros da Capela, contratados diretamente em Itália e na corte imperial dos Habsburgo, obedeciam obrigatoriamente a elevados padrões de qualidade, e eram - direta ou indiretamente - responsáveis pela formação e instrução das gerações mais novas de músicos locais (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 142).

A família real mantinha extensos contactos internacionais, não só devido aos laços familiares dos soberanos - diretamente aparentados com várias Casas Reais como os Habsburgo (o Imperador e os Arquiducos da Áustria), Wittelsbach (Duques da Baviera) e Medici (Duques da Toscana) mas também às relações diplomáticas com a maioria das cortes europeias contemporâneas. Especialmente relevantes para o conhecimento de outras realidades culturais foram as deslocações de vários membros da família real ao estrangeiro, incluindo os príncipes Ladislau e João Casimiro, filhos do Rei Sigismundo III e futuros soberanos. Uma destas viagens, realizada pelo príncipe Ladislau entre Setembro de 1624 e Setembro de 1625, foi de excepcional importância para a corte polaca. O príncipe visitou Wrocław, na Silésia, e por isso sob o domínio do Império, tal como Viena, Munique, Francoforte e Colónia. Também Bruxelas e Antuérpia, nos Países Baixos e quase todos os estados italianos, região onde passou mais tempo, visitando entre outras cidades Veneza, Florença, Roma, e mesmo Nápoles (Patalas 2010, 86).

³ Devido a grande paixão do Príncipe e depois Rei Ladislau IV pelo teatro. Durante anos do seu reinado estrearam-se em Varsóvia pelo menos dez *drammi per musica*, o que na altura e fora da Itália, foi um facto excepcional (Patalas 2010, 102).

1.2.2. Os Aristocratas

Os Magnatas, grandes latifundiários, possuíam fortunas frequente e largamente superiores à do rei. Construíam residências esplendorosas e fortalezas, mantinham exércitos privados, e tinham em seu serviço artistas e cientistas de grande mérito. Uma das famílias que mais investiu culturalmente foi a família Zamoyski. A título de exemplo, Jan Zamoyski (1542-1605) Hetman⁴ e Primeiro-Chanceler mandou erguer a cidade ideal Renascentista de Zamość⁵, onde fundou a célebre "Akademia Zamojska" (escola superior) em 1595. Na "Akademia", entre outras disciplinas, leccionava-se a Música (Trąba & Bielski 2008, 426).

Seguindo o exemplo da Família Real, também os membros das famílias de Magnatas viajavam. Estas viagens foram imprescindíveis para a impressionante qualidade e variedade da vida cultural polaca. Os filhos dos Magnatas não só faziam viagens como frequentemente prolongavam as suas estadias no estrangeiro para estudos mais ou menos longos. Estas viagens e períodos de estudo no estrangeiro eram essenciais para a aprendizagem musical e o contacto com novos estilos e repertórios. Apresenta-se seguidamente dois exemplos considerados relevantes para a caracterização da vida musical na Polónia no século XVII:

1) Os Zamoyski,

O filho do fundador da "Akademia Zamojska", Tomasz Zamoyski (1594-1638), durante a sua estada em França, e seguindo os códigos de conduta palaciana ocidentais, aprendeu a tocar alaúde. Regressado à Polónia fundou a Capela Palatina da família Zamoyski, posteriormente herdada pelo seu filho, Jan Sobiepan Zamoyski (1627–1665). Este, ao longo das suas viagens por Itália nos anos 40 e 50 do século XVII - em que visitou Florença, Mântua, Pádua, Veneza, Roma - familiarizou-se com as novas tendências da música italiana. No entanto, devido ao seu casamento com a nobre francesa Marie d'Arquien (1641–1716) - que viria posteriormente a ser desposada pelo Rei João III - desenvolveu particular gosto pela arte e cultura francesas. Assim, no ano

⁴ Hetman era o título do segundo mais alto comandante militar (depois do monarca) usado desde século XV até XVIII na República das Duas Nações

⁵ Projetado por arquitecto italiano Bernardo Morando (1540–1600)

de 1660 fez apresentar na sua corte em Zamość a Tragédia *Le Cid* de Pierre Corneille (1606-1684) numa tradução de magnata e poeta Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693). Sabe-se que este espetáculo teatral incluiu música pelo menos nos entreatos (*intermezzi*). Entre os executantes contava-se músicos profissionais ao serviço da corte dos Zamoyski e estudantes da "Akademia Zamojska" (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 79-90);

2) Os Radziwiłł,

A família Radziwiłł nutria particular interesse pela música. No início do reinado de Sigismundo III, Albrycht Radziwiłł (1589–1636) alto dignitário palaciano, foi não só o responsável pela Capela Real como ele próprio tinha conhecimentos musicais. Tocava vários instrumentos, entre eles alaude (Sajkowski 1994, 149), e foram-lhe dedicadas obras pelos compositores Orazio Vecchi (1550–1605) e Angelo Barbato (ativo 1583-1587). À outro membro do clã Radziwiłł, Mikołaj Krzysztof (1549–1616) foram dedicadas obras pelo compositor italiano Giovanni Battista Mosto (1550 – 1596). Uma geração mais tarde, o filho de Mikołaj Krzysztof, Aleksander Ludwik (1594–1654) possuía uma tão distinta Capela que o Rei Ladislau IV não hesitava em lhe pedir músicos emprestados para o seu serviço. O compositor italiano Ottavio Vernizzi (1569–1649) dedicou-lhe em 1625 a obra *Alcune conclusioni musicali*. Já nos anos 30 do século XVII o Hetman, também Krzysztof Radziwiłł possuía uma esplendorosa Capela, e conservava nos seus aposentos uma impressionante coleção de órgãos, positivos, clavicórdios e cravos. O gosto pela arte manteve-se nesta família Magnata durante todo século XVII (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 83–84).

Sendo esta classe poderosa tão pródiga em patronos e mecenas musicais é obrigatório mencionar ainda as famílias Sapieha, Myszkowski, Wiśniowiecki, Ogiński, Tyszkiewicz, e Lubomirski, entre muitas outras.

1.2.3. Os Eclesiásticos

O amplo patrocínio da arte musical por parte dos príncipes da Igreja Católica na Polónia foi motivado não só por razões inerentes ao culto - a Contra-Reforma recomendava o máximo esplendor dos serviços religiosos como forma de valorizar

a cerimónia e também como forma de doutrinação e sedução (pela Arte) dos fiéis - mas também por razões representativas - visto que os principais prelados eram membros da Família Real ou das famílias Magnatas - e mesmo por gosto pessoal.

Os Arcebispos de Gniezno, primazes da Polónia, tinham a sua residência em Łowicz, perto de Varsóvia. O organista Mikołaj Zieleński (c.1550 – c.1616) - autor da obra *Offertoria et Communiones totius anni*, editada em 1611 em Veneza - foi Mestre de Capela do Arcebispo Wojciech Baranowski (em função 1608–1615).

Os seus sucessores contratavam igualmente músicos privados, que muitas vezes cediam à Capela Real, dada a sua grande qualidade - tal aconteceu, por exemplo com os dois *castrati*, Jacopo Luparini de Florença e Jacopo Jacopetti de Pistoia, trazidos de Roma pelo Arcebispo Michał Radziejowski (em função 1688–1705).

O Bispo de Wrocław e de Płock, o Príncipe Karol Ferdynand Vasa - irmão do Rei Ladislau IV - possuía uma Capela esplendorosa, composta por músicos contratados diretamente em Itália e outros vindos da Capela Real. Nos finais do ano 1644 ou no início do 1645 Marcin Mielczewski (c. 1600 – 1651) foi nomeado Mestre de Capela de Karol Ferdynand. Mielczewski, o mais famoso dos compositores polacos na Europa do seu tempo, desempenhou esta função até ao fim da sua vida (Przybyszewska–Jarminska 2006a, 92-94).

Os centros religiosos - catedrais, igrejas colegiais e paroquiais, mosteiros - gradualmente organizaram a sua vida musical através da fundação de Capelas combinando forças vocais e instrumentais, destinadas à execução do novo repertório concertante. Paralelamente subsistiam no entanto as Capelas tradicionais, dedicadas exclusivamente à interpretação do Cantochoão e/ou da Polifonia imitativa em "stilo antico" *a capella*. Infelizmente, a informação de que dispomos é esparsa. O exemplo melhor documentado é a Catedral do castelo real de Wawel, em Cracóvia. Em Wawel coexistiam três agrupamentos musicais, com funções bem específicas: a capela dita "Rorate" fundada em 1543 pelo Rei Sigismundo Stary ("O Velho"), que interpretava exclusivamente polifonia em "stilo antico" dos séculos XV a XVII. Em 1619 foi fundada uma Capela vocal-instrumental, decerto dedicada à interpretação de música concertante, e que deveria contar - de acordo com o Ato de Instituição - com 30 elementos. Finalmente, algures antes de 1630, esta Capela foi reforçada com a criação de um terceiro agrupamento, intitulado Capela "do Angelus", fundado pelo Bispo

Marcin Szyszkowski (1554–1630). As três Capelas repartiam entre si, isoladamente ou em conjunto, a participação nas inúmeras solenidades, não só litúrgicas mas também de Estado, tais como coroações e funerais reais, ocasiões em que se associavam à Capela Real. A Música da Catedral de Wawel manteve esta organização até ao início do século XIX, sobrevivendo assim à própria existência da República das Duas Nações (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 95).

As fontes mencionam ainda a existência das Capelas nas Catedrais das principais cidades do país, tais como Vilnius, Gniezno, Wrocław, Płock e Poznań. A música nestas instituições era praticada por variadíssimos grupos vocais e/ou instrumentais - bem como por organistas. Sabemos ainda que a Capela Real oficiava na Catedral de Varsóvia aquando da presença solene do Monarca e da corte. Ao longo do século XVII foram surgindo Capelas nas Catedrais das restantes dioceses e noutras igrejas principais dos grandes centros urbanos e, com menos frequência, nos territórios governados por generosos mecenas.

A Música floresceu também nos Mosteiros e Casas das diferentes ordens religiosas, com particular relevo para a Ordem Cisterciense e a Companhia de Jesus.

No caso da Ordem de Cister a presença da música devia-se à natural obediência das recomendações de Santo Agostinho e de São Bento sobre o canto do Ofício Divino. A primeira informação sobre a execução de música polifónica no Mosteiro Cisterciense de Oliwa (Gdańsk) data de 1611, mas já em 1604 esta comunidade havia adquirido um novo órgão, construído por mestre de Prússia Real Christian Neumann (ativo 1603-1619). Apesar de escassez de informação, temos conhecimento que polifonia era executada noutros Mosteiros da mesma ordem, em Pelplin, Wągrowiec, Mogiła e Koprzywnica.

No caso da Companhia de Jesus a relevância da Música nas práticas da Comunidade não foi tão óbvia numa fase inicial. A regra não permitia a prática de música polifónica e instrumental nas igrejas jesuítas. Os Jesuítas estavam ainda proibidos de se dedicarem à prática musical, particularmente a execução instrumental. No entanto, o específico contexto da Contra-Reforma nos países do Norte da Europa levou a uma abordagem mais pragmática e permissiva neste campo. De facto, a ausência de música figurativa (polifónica e/ou concertante) punha em risco a sobrevivência das próprias comunidades, uma vez que os fiéis naturalmente

procuravam outras ordens e congregações religiosas, ou mesmo outras igrejas não-católicas. Assim, nos finais do século XVI a música começou a ser praticada com moderação, para na segunda década do século XVII assumir já um inegável papel. Ainda assim os músicos não podiam ser membros da Ordem, mas sim leigos - só que em grande parte educados nos próprios Colégios jesuítas. Os alunos e diplomados destes Colégios formavam coros e capelas, contribuindo para o elevado nível musical não só na República mas nos Estados vizinhos, como no Condado da Livónia - atual Estónia e Letónia. Até à supressão da Companhia no século XVIII existiam Capelas jesuítas em mais de uma dezena de cidades, tais como Poznań, Varsóvia, Lublin e Vilnius. Uma das maiores encontrava-se em Cracóvia, na Igreja de S. Pedro e S. Paulo e aquando do seu apogeu, nos finais do século XVII, contava com cerca de 100 músicos.

Quanto às Igrejas Protestantes, foi sobretudo a Igreja Luterana que atribuiu maior relevo à prática musical. Várias igrejas luteranas na cidade Gdańsk tinham grupos de música vocal-instrumental durante o século XVII. Dentre estas destaca-se a Basílica de Santa Maria, onde trabalharam os principais músicos e compositores da cidade tais como: Paul Siefert (1586-1666) - natural de Gdańsk e aluno de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) em Amesterdão, Kaspar Förster "o Velho" (1574-1652) - o Mestre de Capela e fornecedor de partituras, e Kaspar Förster "o Novo" (1616-1673) - filho do anterior, aluno de Giacomo Carissimi (1605 - 1674) em Roma, que exerceu funções como cantor da corte polaca e como Mestre da Capela Real dinamarquesa. Neste período a capela da Basílica de Santa Maria de Gdańsk contava com 10 cantores e 11 instrumentistas. Nas igrejas luteranas de outras cidades, como por exemplo Toruń e Elbląg praticava-se igualmente música com grande qualidade (Szlagowska 2005, 171-184).

Na cidade Wrocław encontram-se nas duas igrejas protestantes de Sta. Isabel e de Sta. Maria Madalena obras compostas por Mestres da Capela Real Polaca, tais como Marcin Mielczewski. Ainda que não pertencendo aos territórios da República, Wrocław mantinha com esta estreitos laços sociais, políticos, culturais e comerciais.

Os contactos com Itália eram essenciais para a cultura musical da Igreja Católica Romana e, posteriormente, também da Igreja Luterana - uma situação aliás em tudo semelhante ao que se passava com a Capela Real e as famílias Magnatas, como já foi

visto anteriormente. A influência italiana era mais marcada através da contratação de músicos naquele país, bem como através da importação de obras escritas por compositores italianos, que circulavam abundantemente pelo Norte da Europa, impressas ou em manuscrito. Menos relevantes neste caso foram as deslocções de músicos polacos para estudar em Itália. De facto, os músicos nativos estudavam composição sobretudo com os músicos italianos que já se encontravam no país, tornando desnecessária a deslocação ao estrangeiro - ainda que esta ocorresse, como no citado caso de Kaspar Förster "o Novo". A influência italiana, se bem que dominante, não era exclusiva: a música alemã e dos Países Baixos circulava abundantemente na Prússia Real e em Cracóvia. Através sobretudo dos Magnatas havia também conhecimento da música francesa de corte, e a Leste era constante a presença da música militar e popular russa, húngara e turca, contribuindo assim para a grande variedade e heterogeneidade da paisagem musical polaca no início da Idade Moderna (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 37).

1.3. Os músicos – uma classe social e culturalmente diversificada

Devido ao papel modelar da Corte Real polaca, podemos assumir que fora da esfera desta instituição e da Capela Real a realidade social e cultural dos músicos possuiria várias semelhanças. No entanto, a parca documentação que subsiste apenas nos permite fazer algumas suposições, e fazer uma caracterização muito generalizada deste vasto e importante grupo social.

A primeira e mais geral impressão é a da quase total dominação da vida cultural polaca por artistas de origem italiana. Este fenómeno foi iniciado pelo Rei Sigismundo III, que manifestou ao longo de todo o seu reinado um grande interesse pela música italiana - gosto esse surgido provavelmente ainda durante a sua estadia em Roma, anterior à sua chegada à Polónia. Em Roma Sigismundo teve oportunidade de conhecer aprofundadamente música praticada no Colégio Germânico dos Jesuítas, nos tempos em que Annibale Stabile era Mestre de Capela (Szweykowska & Szweykowski 1997, 20).

Uma primeira oportunidade para introduzir o gosto musical italiano na Polónia foi sem dúvida o casamento real entre Sigismundo III e a Arquiduquesa Ana de Habsburgo. A cerimónia ocorreu em 1592, sendo realizada no castelo real de Wawel em Cracóvia, com a participação de várias Capelas de famílias Magnatas polacas, bem como de músicos e bailarinos vindos de Graz, na Áustria, e que acompanhavam a Rainha.

Depois de se tornar claro para Sigismundo de que teria de renunciar às suas pretensões ao trono sueco, devido à sua fé católica, o Rei resolveu dar maior brilho à sua corte na Polónia recorrendo à música. Em Dezembro de 1594 o secretário real Piotr Kochanowski (1566–1620) foi enviado a Roma com o propósito de contratar os melhores músicos italianos. Assim o fez com dezasseis músicos, entre eles o já mencionado Mestre de Capela da Basílica de Santa Maria Maior e do Colégio Germânico Annibale Stabile, aluno de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594). Infelizmente Stabile não chegou à Polónia pois morreu no caminho. O seu posto foi então oferecido a Luca Marenzio, que numa das suas cartas, deixou escrito que ia para a Polónia para cumprir o desejo do Papa Clemente VIII (1536–1605) e do Cardeal Cinzio Aldobrandini (1551–1610) os seus principais patronos em Roma (Szweykowska & Szwykowski 1997, 24-27). Marenzio partiu para a Polónia em Outubro de 1595, acompanhado por um outro grupo de músicos italianos. No entanto o clima severo do Norte da Europa não agradou ao compositor, fazendo com que este regressasse a Itália muito provavelmente logo em 1597, vindo a falecer pouco tempo depois. Marenzio foi sucedido pelo milanês Giulio Cesare Gabussi (1555–1611) e, depois deste muitos outros músicos, todos eles italianos, desempenharam as funções de Mestre de Capela até meados do século XVII. De entre eles salientamos: Asprilio Pacelli (1570–1623) que exerceu anteriormente funções no Colégio Germânico e da *Capella Giulia* da Basílica de S. Pedro, ambos em Roma, Giovanni Francesco Anerio (1567–1630), um dos músicos mais requisitados da Cidade Eterna da sua geração, e Marco Scacchi - aluno de Anerio - violinista, compositor e teórico musical (Patalas 2010, 78-80). Só no ano de 1653 é que a Capela Real voltou a ser dirigida por um músico polaco, Bartłomiej Pękiel (?–1670). Foi sob a sua direção que a instituição entrou no seu longo declínio, provocado pela guerra com a Suécia, chamada o “Dilúvio Sueco”. O último Mestre de Capela do século XVII foi Jacek Różycki (c.1635–1703) também ele polaco, e um provável aluno de Scacchi e de Pękiel. Różycki iniciou as suas funções em 1657,

sob o reinado de João Casimiro, e após a abdicação deste último, serviu ainda neste posto os reis ulteriores: Miguel Korybut Wiśniowiecki (1640 – 1673) e João III (1629 – 1696). Com a subida ao trono de Augusto da Saxónia (1670 – 1733) Różycki foi despromovido para o posto de Segundo Maestro, lugar que ocupou até o fim da vida (Przybyszewska–Jarمیńska 2006a, 63).

Entre os músicos da Capela Real de Sigismundo III ativos na segunda e terceira década do século XVII encontravam-se, entre outros, o já mencionado Paul Siefert, compositor e organista nascido em Gdańsk, e Tarquino Merula (1594/5–1665) famoso organista e compositor de Cremona, e que esteve ao serviço da corte polaca cerca de quatro anos, entre c.1621 e c.1625 (Szweykowska & Szweykowski 1999, 123).

Se, tal como Merula, muitos dos músicos italianos regressaram à sua terra de origem após um tempo de serviço mais ou menos longo, alguns dos músicos estrangeiros decidiram permanecer na Polónia até ao fim da vida, adaptando a República como a sua nova pátria. Entre eles o já mencionado Aspirilio Pacelli, que faleceu em Varsóvia após vinte anos de serviço. Outro Mestre de Capela romano, Vincenzo Gigli conhecido na Polónia como Lilius (1570-1636) de Roma, casou com uma polaca e adquiriu a cidadania de Velha Varsóvia. O seu filho, Franciszek Lilius - já naturalmente de nacionalidade polaca - estudou com Girolamo Frescobaldi (1583–1643) em Roma e veio a tornar-se igualmente Mestre de Capela. Franciszek Lilius foi um dos mestres de Marcin Mielczewski. Tal como estes italianos, muitos outros músicos estrangeiros - oriundos sobretudo da Alemanha, da Prússia Real e das regiões do leste da República - se deixaram assimilar social e culturalmente, ao longo do seu serviço na Capela Real de Varsóvia (Przybyszewska–Jarمیńska 2006a, 68).

É preciso ainda referir que nem sempre os convites para servir a Corte polaca foram aceites. Sabe-se que várias tentativas foram feitas para convencer o famoso Claudio Monteverdi (1567–1643) para que se deslocasse à Polónia, mas não obtiveram sucesso⁶.

Ao longo do século XVII serviram na Capela Real polaca cerca de 250 músicos. Como vimos, durante o reinado de Sigismundo III os italianos constituíram o grupo

⁶ Depois de prestar os seus serviços para o Príncipe Ladislau Vasa em Veneza em Março de 1625 Claudio Monteverdi recebeu uma proposta para associar-se à Capela Real dos Vasa, que no entanto não aceitou (Szweykowska & Szweykowski 1999, 80).

dominante. No entanto, ao longo dos anos, e devido à crescente qualidade profissional dos músicos polacos, as proporções alteraram-se e estes vieram a ocupar a maior parte dos postos. No reinado de Ladislau IV (1595–1648) os italianos só conservavam uma vantagem significativa nos grupos de cantores. Simultaneamente assiste-se à chegada de músicos de outras nacionalidades, como o famoso alaudista virtuoso francês, Antoine Gallot d'Angers (?-1647). Na segunda metade do século XVII esta tendência manteve-se: na Capela de João III, ao lado dos italianos e polacos encontravam-se músicos franceses, alemães e - o que representava uma grande novidade - cossacos e turcos.

Os músicos estrangeiros exerceram frequentemente outras funções, confiadas pelo Rei. Assim, Giovanni Francesco Anerio foi nomeado pároco de Brok, no bispado de Płock, por Sigismundo III. Os cantores Virgilio Puccitelli (1599–1654) e Ludovico Fantoni (ao serviço antes de 1633 até 1673) trabalhavam como secretários responsáveis pela correspondência real em língua italiana de Ladislau IV. O tiorbista Giovanni Battista Gisleni (1600–1672) intitulava-se Arquitecto Real, sob João Casimiro (1609-1672). Finalmente o muito conceituado polaco Adam Jarzębski desempenhava funções como "Construtor Real" (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 78).

A atividade de músicos ligados a Corte Real dos Vasa ficou registada em vários documentos reais e edições musicais. Anexo 1 e Anexo 2 fornecem tabelas com nomes e o respetivo período de atuação documentado de alguns músicos italianos que faziam parte da Capela Real.

1.4. O violino na música instrumental polaca seiscentista

Apesar das inúmeras pesquisas, sabe-se relativamente pouco sobre a evolução do violino, a maneira de o tocar e o seu repertório anteriormente a 1600. Isto deve-se sobretudo ao carácter subalterno da música instrumental em relação ao repertório vocal até ao início de Seiscentos - em que gradualmente se assistiu a uma emancipação dos géneros e linguagens instrumentais - bem como ao aspeto ainda "mesteiral" das práticas instrumentais e dos seus executantes. Até ao início do século XVII os instrumentos conheciam uma dupla função: a prática de um repertório exclusivamente instrumental do tipo "funcional" tal como música de dança e toques cerimoniais e militares, frequentemente improvisados e, quando em funções mais

eruditas, limitavam-se ao acompanhamento das vozes, sem real independência. Esta proximidade entre música vocal e instrumental evidencia-se não só na apropriação de parte do repertório vocal pelos instrumentistas - execução de polifonia sacra e profana só por instrumentos e ornamentação instrumental de melodias vocais (*Diminuzioni*, Glosas, Variações) - como os primeiros géneros assumidamente instrumentais copiavam na sua origem modelos vocais (caso particularmente ilustrado pelo género da *Canzona*).

O violino antes de 1600 não gozava ainda da elevada reputação que mais tarde adquiriu na civilização ocidental. Instrumento conhecido e popular⁷ era usado exclusivamente por músicos profissionais para a execução de música de dança, e era associado frequentemente aos ambientes plebeus das tabernas, feiras e lojas de rua - dificilmente se lhe podia atribuir um mais elevado estatuto, musical e socialmente. Por isso mesmo o violino era um instrumento vedado aos melómanos amadores oriundos da nobreza e da alta burguesia, que se recreavam com violas da gamba, alaúdes e instrumentos de teclado, com sonoridades mais suaves, mais aptos à execução de polifonia erudita e - por causa de existência de trastos, posições mais cómodas, etc. - de execução técnica mais acessível (Boyden 1980, 17-20).

Ao longo do século XVII o estatuto do violino começou gradualmente a alterar-se. A este fenómeno não será estranho a criação em França em 1627 no reinado de Luís XIII (1601-1643) de uma "banda de corte" exclusivamente composta por instrumentos desta família - os famosos "Vingt-quatre violons". Esta incipiente orquestra, agora responsável pela execução da maior parte da música cerimonial da corte francesa, foi o modelo de vários grupos instrumentais semelhantes, surgidos ao longo do século em várias cortes alemãs e em Inglaterra (Boyden 1980, 123). Em Itália no entanto a ascensão social do violino deveu-se sobretudo ao seu uso na música sacra. De facto, o violino era um dos instrumentos tocados pelos músicos profissionais das cidades e comunas italianas, a par dos *cornetti*, sacabuxas e "pifari" (charamelas, flautas). Como estes eram frequentemente contratados para tocar em cerimónias religiosas, gradualmente o instrumento foi sendo aceite nos meios eclesiásticos, nomeadamente pelas suas características acústicas - frequentemente mais suave e flexível do que

⁷ "E já que todo mundo sabe sobre a família do violino, não é necessário indicar ou escrever mais nada sobre isso." [tradução livre] Michael Praetorius, *Stygma Musicum*, 1619, Vol. II, Parte II, Capítulo XXII (Boyden 1980, 15).

os sopros, mas ainda assim com a suficiente projeção sonora nos vastos interiores das Igrejas italianas. Para além disso todos os elementos da família, incluindo o "baixo de violino", eram transportáveis em procissões. É assim que a Itália conquista o epitótipo de "pátria" do violino: uma região com um ambiente favorável para o cultivo das artes em geral, e da música em particular, e que no século XVII conta já com uma tradição de pelo menos 200 anos neste domínio; e com várias cidades abastadas e culturalmente desenvolvidas como Veneza, Milão, Florença, Bolonha e Roma, mas também Mântua, Módena, Ferrara, Pádua, Urbino e Nápoles, e onde a música era largamente apoiada pela Igreja - Papado, Dioceses, Ordens religiosas - e pelas inúmeras cortes independentes ou autónomas.

A par da música de dança e da polifonia sacra, os instrumentos ocupavam um lugar de destaque nos *intermezzi* teatrais assiduamente praticados nas cortes do norte de Itália, e essa tradição foi perpetuada nas primeiras óperas. Compositores como Claudio Monteverdi usaram o violino de forma inovadora e variada: duplicando as vozes; em partes *obbligati* acompanhando a voz solista - como no famoso *Possente spirito* da sua ópera *L'Orfeo* de 1607 - e confiando-lhe "sinfonias" e *ritornelli*. Também grande parte da sua música vocal sacra em estilo moderno *concertato* inclui partes para violinos, com semelhantes funções. Mas Monteverdi não é um caso isolado: este frequente uso do violino pode ser encontrado em abundância nas obras vocais dos seus contemporâneos, tais como Orazio Tarditti (1602-1677), Giovanni Antonio Rigatti (1615-1649), Giovanni Rovetta (1596-1668), Alessandro Grandi (1586-1630) e Francesco Cavalli (1602-1676).

A partir do início do século XVII surge também um repertório específico instrumental para violino. Distingue-se sobretudo dois géneros: a *Canzona* - mais conservadora, de raízes polifónicas, ambições mais eruditas e normalmente escrita por compositores de música vocal e de tecla (e por isso obras menos "idiomáticas" e genericamente a diversos grupos instrumentais), e a Sonata - forma mais inovadora e livre, de carácter menos previsível e de escrita assumidamente "violínica", normalmente escrita por virtuosos do instrumento. Ainda assim, a nomenclatura não é rígida e muitas obras têm um carácter híbrido - *Canzone* com passagens livres e virtuosísticas, Sonatas que se iniciam com a fórmula rítmica tradicional da *Canzona*, e com secções polifónicas. Distinguem-se na sua escrita os compositores Giovanni Gabrieli (c.1554/1557-1612) e Girolamo Frescobaldi na escrita de *Canzone*. Giovanni

Paolo Cima (c.1570–1622), Carlo Farina (c.1600–c.1640), Giovanni Battista Fontana (1571-1630,) Biaggio Marini (c.1596–1665), Dario Castello (c.1590–c.1658) e Maurizio Cazzati (1616-1678) - entre outros - na escrita de Sonatas.

1.4.1 Obras para violino dos compositores estrangeiros ativos na Polónia

Dos Mestres da Capela Real quase não sobreviveram obras de música instrumental. De Giovanni Francesco Anerio conhece-se um único conjunto de peças instrumentais - *Gagliarde a quatro voce Composte da Gio: Franc.sco Anerio romano Intavolatore per sonare sul Cimbalo et sul Liuto. Libro I* - e do qual desconhecemos a data e o lugar de edição. Enquanto a obra publicada menciona apenas a execução no cravo e no alaúde, o manuscrito tem indicações para: *violino – teorba – corneto e liuto* (Patalas 1999b, 145).

Tarquínio Merula foi, de entre os compositores ligados à Capela Real polaca, aquele que deixou o maior legado na área da música instrumental. Merula, aquando da sua chegada a Varsóvia já havia editado o seu *Il primo libro delle canzoni a quattro* (Veneza, 1615). A prova da circulação e execução destas obras na Polónia encontra-se no facto de doze das composições terem sido copiadas na “Tablatura de Pelplin”, uma preciosa coleção de seis livros de música para órgão e música vocal transcrita para este instrumento, e que contem 892 obras⁸. Estas obras de Merula são *canzone d’aria francese*, a quatro vozes, estilisticamente em conformidade com a tendência mais conservadora de parte da música instrumental do Norte da Itália das duas primeiras décadas do século XVII, brevemente descrita no início deste capítulo. No entanto, as suas sonatas incluídas no *Il primo libro de’ motetti e sonate* (Veneza, 1624), editado durante a sua estadia na Corte do Rei Sigismundo III, apresentam características diferentes. As composições são escritas para dois ou três instrumentos melódicos, com

⁸ Foi descoberta em 1957 durante os trabalhos de limpeza da Catedral de Pelplin. Escrita em nova tablatura alemã para tecla data muito provavelmente de cerca de 1620 a 1680. Entre os autores representados encontram-se Orlando di Lasso (1532 – 1594), Luca Marenzio (1553/1554 – 1599), Andrea (1532/1533 – 1585) e Giovanni Gabrieli (1555 – 1612) e Adam Jarzębski (antes de 1590 – 1648/1649). Esta coleção é um dos mais valiosos e abrangentes exemplos da disseminação e circulação do repertório da Europa do século XVII. [A coleção é propriedade da Exposição de Museu Diocesano em Pelplin]

a parte mais aguda especificamente destinada ao violino, sendo a escrita notavelmente idiomática para este instrumento. Nas posteriores publicações de *Canzone* - editadas respetivamente em 1637 (*Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*) e em 1651 (*Il quatro libro delle canzoni da suonare*) em Veneza - é cada vez mais notória a escrita num estilo indubitavelmente violinístico (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 347).

Deve-se ainda mencionar as sonatas para violino e baixo contínuo de Aldebrando Subissati (1606–1677) que trabalhou desde cerca 1645 até 1654 como músico da Capela Real de João Casimiro. Dez das dezanove obras do manuscrito *Il primo libro delle sonate di violino*, datado de 1675, são versões ornamentadas (com *diminuizioni*) de antífonas de Giovanni Francesco Anerio publicadas em *Antiphonae, seu sacrae cantiones* - Roma 1613. Presume-se que estas obras tivessem uma função litúrgica, sendo executadas durante as Vésperas em substituição das respetivas antífonas - prática largamente documentada na época (Wilk 2005, 79).

1.4.2. Obras para violino dos compositores polacos

Sobreviveram muito poucos exemplos de música instrumental para violino, escrita por compositores polacos do século XVII⁹.

As três Fantasias de Mikołaj Zieleński (c.1550–1616) foram incluídas na sua obra *Comuniones totus anni* publicada em Veneza em 1611. São peças polifónicas para agrupamentos instrumentais constituídos alternativamente por *cornetti* e fagote ou pelos violinos e viola grossa. Apesar de se encontrarem incompletas (a primeira voz perdeu-se

⁹ Do mesmo período sobreviveram ainda só mais duas obras para agrupamentos instrumentais escritas pelos compositores polacos: a *Canzona* de Andrzej Rohaczewski (ativo 1600–1630), incluída na “Tablatura de Pelplin” e sem indicações possíveis para a instrumentação, e a *Canzonetta a 2 voci* para *cornetto*, fagote e baixo contínuo de Marcin Gremboszewski (c.1600–1658) em forma de manuscrito preservado no Arquivo Municipal em Gdańsk.

durante a Segunda Guerra Mundial) parecem ter sido escritas num estilo muito próximo das obras vocais incluídas na mesma coleção.

As *Canzoni e concerti* de Adam Jarzębski sobrevivem num manuscrito datado de 1627. Contêm obras para 2, 3 e 4 instrumentos com baixo contínuo. Das 12 obras intituladas *Concerti* quatro apenas possuem um número – *concerto primo*, *concerto secundo*, *concerto terzo*, *concerto quarto* – enquanto as outras têm como título o *incipit* das obras vocais originais que serviram de base às elaborações e ornamentações de Jarzębski. Os originais foram escritos por compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giovanni Gabrieli e Orlando di Lasso (1530/32-1594), entre outros. A coleção inclui ainda dez obras cujo título deriva do nome de várias cidades (*Berlinesa*, *Könisberga*) ou alusivos ao carácter da música (*Tamburetta* [elemento rítmico], *Bentrovata* [eco]), e ainda cinco *canzone* a quatro vozes. Em apenas alguns casos estão especificados os instrumentos, como a viola bastarda, a sacabuxa ou o fagote. Nos restantes casos não especificados a música parece adequada à execução por violinos, violas da gamba e instrumentos de sopro (Feicht 1980, 144 – 146).

A *Aria* de Franciszek Lilius para dois violinos e viola da gamba é composição de 120 compassos em forma de *ritornello* com o refrão em compasso 3/2 a aparecer duas vezes, dividida em 7 secções diferenciadas pelas mudanças do compasso e contraste entre textura imitativa e homofónica. Toda a obra é sempre realizada por três instrumentos melódicos, sem partes solo ou em dueto. Tecnicamente Lilius exige dos executantes mais do que Jarzębski. Coloca por exemplo passagens em fusas, que no entanto não excedem a primeira posição (Przybyszewska–Jarmińska 2011, 350–351).

Marcin Mielczewski escreveu inúmeras obras para agrupamentos instrumentais: árias, danças, sonatas e *canzone*. No entanto, apenas sobreviveram sete obras deste último género. As *canzone* não têm indicação da instrumentação mas presume-se que sejam escritas para as seguintes combinações instrumentais:

- duas para dois violinos e baixo contínuo,
- quatro para dois violinos, fagote e baixo contínuo,
- uma para dois violinos, sacabuxa e baixo contínuo.

Estas obras são escritas num estilo que evidencia ainda a origem vocal do género, mas apresenta também várias figurações idiomáticas, de carácter assumidamente mais violinístico (Przybyszewska–Jarmińska 2006a, 453–455). Como este compositor vai ser o centro deste trabalho, comentário mais detalhado destas obras vai ser abordado no capítulo específico.

Kaspar Förster “o Novo” também compôs música instrumental. Na Biblioteca da Universidade de Uppsala encontram-se manuscritos de seis das suas sonatas *a 3* – cinco para dois violinos, viola da gamba e baixo contínuo, uma para dois violinos, fagote e baixo contínuo, e ainda a *Sonata a 7* para dois *cornetti*, fagote, dois violinos, viola da gamba, *violone* e baixo contínuo. As suas Sonatas foram provavelmente escritas já depois de Förster ter abandonado a Capela de João Casimiro. Estas obras correspondem às mais recentes tendências na música de câmara italiana contemporânea (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 459–460).

A *Sonata* para dois violinos e baixo contínuo de Stanisław Sylwester Szarzyński (ativo 1692–1713) apesar de intitulada *Sonata*, formalmente ainda não é bem individualizada da *Canzona*. Dividida em sete secções tem no entanto a forma mais compacta e é mais curta do que *canzonas* de Mielczewski. Szarzyński abandonou já a modalidade, empregando a escrita tonal (Feicht 1980, 151–152).

As únicas composições para violino solo e baixo contínuo escritas por um músico da República das Duas Nações são quatro sonatas e cinco danças de Heinrich Döbel (1650–1693) e preservadas em Kromieryž (República Checa). Döbel, que era neto de Paul Siefert, foi aluno de Jacek Różycki e desempenhava a função de organista na Basílica luterana de Santa Maria em Gdańsk.

A música instrumental sobrevivente representa apenas uma parte mínima do repertório executado na Polónia seiscentista. Fontes documentais comprovam o uso frequente de tais obras nas celebrações litúrgicas, bem como a sua prática nas cortes e residências nobres, onde não só contribuía para um maior esplendor como eram usadas como puro divertimento. A diversidade de formas e instrumentação das obras usadas é-nos comprovada pelos inventários musicais preservados dos seguintes conventos: Carmelitas de Cracóvia (“Na Piasku”), Franciscanos de Przemyśl e Ordem dos Clérigos Regulares de Podoliniec e Prievidza (Eslováquia). Aí encontram-se

menções a mais de uma centena de obras instrumentais como sonatas, *canzone*, árias, danças e arranjos da música vocal. A maioria das obras foi escrita para dois, três e quatro instrumentos melódicos com baixo contínuo. Nos casos em que a instrumentação foi indicada a presença dos violinos é constante, bem como algumas ocorrências das violas da gamba e, mais raramente, da trombeta (*clarino*). Entre os autores mencionados, encontramos os compositores de que viemos a falar neste capítulo - Adam Jarzębski, Marcin Mielczewski, Kaspar Förster “o Novo” e Aldebrando Subissati - mas também Mestres de Capela, como Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel e Jacek Różycki, mencionados em capítulos anteriores. Infelizmente, todas estas obras estão irremediavelmente perdidas (Przybyszewska-Jarmińska 2006a, 462).

2. A produção violinística de Marcin Mielczewski

2.1. Biografia de Marcin Mielczewski

A documentação existente fornece-nos apenas informações seguras sobre os 19 últimos anos da vida de Marcin Mielczewski. A data e lugar do seu nascimento não são conhecidos. Pensa-se que o compositor nasceu por volta de 1600. O seu apelido parece sugerir que nasceu - ou a sua família é originária - na cidade polaca de Mielec, situada junto do rio Wisłoka (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 46).

O primeiro facto conhecido da sua vida data de 1632, quando surge mencionado no *Livro de Registo Paroquial de Baptizados da Colegiada de São João Baptista* em Varsóvia. Aí encontra-se registado, com a data de 18 de Dezembro de 1632, o batizado de [...] Stanisław (Estanislau), filho do músico da Sua Majestade Marcin Mielczewski e da sua legítima esposa Urszula (Úrsula). Os padrinhos foram o nobre senhor Żeromski, Mestre Cozinheiro da Sua Majestade e a nobre senhora Anna Catherina (Ana Catarina), criada da Menina Urszula do Castelo Real¹⁰.

Graças a este documento sabe-se que Mielczewski (“Milczewski”¹¹ no documento) já fazia parte da Capela Real em 1632, onde provavelmente era já muito estimado e apreciado, tal como parece comprovar a alta posição ocupada pelos padrinhos. Merece especial atenção o padrinho, Piotr Żeroński, que antes de ser nomeado Mestre Cozinheiro Real em 22 de Janeiro de 1630 efetuou inúmeras viagens diplomáticas pela Europa ao serviço do Rei Sigismundo III (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 49-50).

A posição de Mielczewski na corte continuou a elevar-se e os seus serviços eram largamente apreciados não só pelo soberano mas também pela restante família real.

¹⁰ “[...] *baptisatus est Stanislaus Martini Mielczewski, musici S.R.M., matre vero Ursulae, coniugum legitimorum. Levantes magnificus dominus nobilis Żeromski, praefectus culinae S.R.M., cum nobili Anna Catherina, famula virginis Ursulae* [Meierin – P.-J.] Arcis Varsaviensis”, (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 49-50).

¹¹ O nome Mielczewski encontra-se muitas vezes deturpado, não só em documentos estrangeiros, mas também em registos nacionais. Para além da versão correcta do nome, usada no Testamento e no *Gosciniac* de Adam Jarzębski, conhecem-se ainda mais do que dez variantes diferentes do nome, tais como Mielcowski, Miltzowski, Milsceuski e Milepski. As obras, em particular as vocais, ostentam frequentemente apenas as iniciais M.M. em vez do nome completo (Szweykowski 1986, 10).

Quando em 1638 batizou na mesma Colegiada a sua filha Dorota (Doroteia) os padrinhos foram o Príncipe João Casimiro, representado pelo seu camareiro, o nobre Wilhelm (Guilherme) Butler, e a Princesa Ana Catarina Constança (1619–1651), representada pela sua criada de quarto, Joana Lencinowa¹² (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 57).

O padrinho, o Príncipe João Casimiro Vasa, no mesmo ano de 1638 viajou para Espanha para receber o título de Vice-Rei de Portugal, oferecido pelos Habsburgos, o que nunca chegou a acontecer, pois foi capturado pelos agentes do Cardeal Richelieu no sul da França e feito prisioneiro, entre Maio de 1638 e Fevereiro 1640 (Trąba & Bielski 2008, 469).

Por volta do ano 1643 Mielczewski era já considerado um dos compositores mais notáveis ao serviço da Capela Real, tal como o comprova o facto de o seu nome ser mencionado ao lado do Bartłomiej Pękiel (?-1670) e Marco Scacchi no *Gościniec (A recordação de uma viagem)* o poema escrito por Adam Jarzębski quando este menciona os músicos reais:

“MAREK Capellae magistrem
SKAKI, a wicemagistrem
PEKIEL, zacny organista,
Dobry z nimże komponista;
I MIELCZEWSKIEGO też rzeczy
Do grania, śpiewania grzeczy.”¹³

(Szweykowski 1986, 5)

Em 1645 Mielczewski foi nomeado Mestre de Capela do irmão do Rei Ladislau IV, Karol Ferdynand, Bispo de Płock e Wrocław. Não são conhecidas as circunstâncias

¹² “*Ego Andreas Błoński vicarius baptisavi Dorotheam Martini Mielczewski, S.R.M. musici, et Ursulae legitimorum coniugum. Levantes a Sacro Fonte Nobilis Vilhelmus Butler, camerarius Casimiri principis in persona eiusdem, et Joanna Lencinowa, cubiculatrix S.R.M. in persona Catherinae Constantiae principis*”, (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 57).

¹³ Marco Scacchi é Mestre [de Capela] e Pękiel, um organista apto e bom compositor, é vice – Mestre [de Capela]; As peças para tocar e cantar de Mielczewski também são excelentes. – *tradução livre*

desta nomeação, nem as suas ligações com a Capela Real a partir deste momento. Entre 1640 e 1650, o irmão do Rei tinha a sua residência permanente em Ujazdów, perto de Varsóvia, o que significa que Mielczewski não teve necessariamente de cortar os laços que o ligavam à Corte para poder desfrutar da sua nova, respeitável e autónoma, função (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 70). A corte de Karol Ferdynand era verdadeiramente esplendorosa e, através desta nomeação, Mielczewski viria assim a alcançar o mais elevado cargo musical ocupado por um músico nativo da Polónia durante a primeira metade do século XVII (Szweykowski 1986, 6).

A seguinte data conhecida relativa ao percurso biográfico de Mielczewski refere-se ao ato da concretização da sua última vontade, ocorrido a 8 de Setembro de 1651. O seu Testamento, que foi aberto no dia 30 de Setembro de 1651, comprova assim que Mielczewski faleceu nesse dia ou, muito provavelmente, nos dias imediatamente anteriores. Infelizmente, esse documento original foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, e por isso dispomos hoje apenas de um resumo da autoria do musicólogo e compositor Hieronim Feicht (1894-1967):

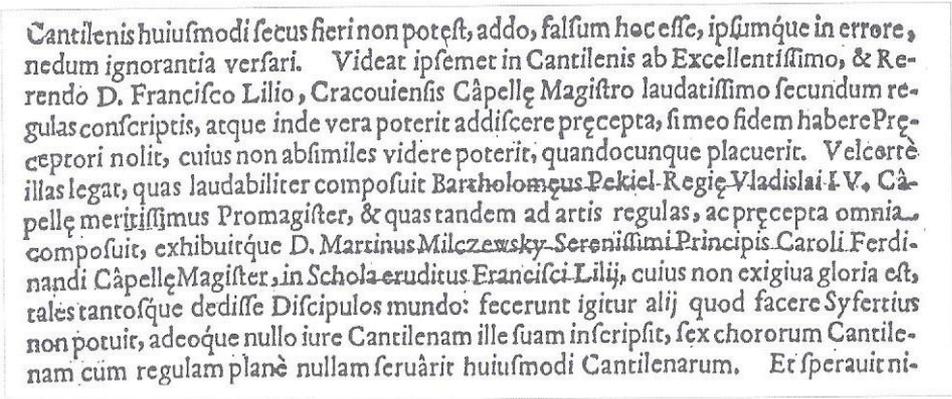
"[...] «Marcin Mielczewski, Mestre de Capela de Sua Majestade Karol Ferdynand», afetado com a doença mas lúcido, entregou a sua alma a Deus, à proteção da Virgem Maria, Nossa Senhora, e de São Martinho, seu padroeiro, agradecendo a Deus por «o ter criado na Fé da Igreja Católica Romana, permitindo-lhe nela viver» e rezando para, nesta mesma Fé, poder morrer e ser sepultado na Igreja da Ordem dos Pregadores em Varsóvia. Entre os seus bens, possui metade da casa de habitação chamada Ludwikowska, que comprou em conjunto com a sua atual esposa, e uma quinta no Bispado de Płock, distante uma milha e meia de Niemirów, e que tem arrendada vitaliciamente em conjunto com a atual esposa, graças aos favores do Príncipe Real. Ambas, casa e quinta, lega à sua atual esposa e ao seu filho [Franciszek Sylwester, batizado em 31 de Dezembro de 1649] encarregando-os do pagamento das dívidas oneradas. Obriga-os também a pagar 1000 zloty aos filhos do seu casamento com sua primeira esposa Urszula Manuszówna como parte que lhes cabe da metade da casa de habitação do pai. Deverão pois contentar-se com isso, uma vez que receberiam muito pouco se tivessem de pagar as dívidas, dado que da mãe deles e da sua primeira esposa não recebeu nada, a não ser um dote muito reduzido. Por outro lado, depois da morte da esposa teve de pagar 2500 zloty das suas dívidas – o que não é segredo nenhum – e para isso só conseguiu 1000 zloty pela venda da metade da quinta Jazdów [Ujazdów] que lhe pertencia, enquanto o resto da dívida pagou com o dinheiro

ganho com o seu próprio trabalho. Deixa os bens móveis como roupas e outros objetos ao cuidado da sua atual esposa, que os poderá distribuir à sua vontade, incluindo também os filhos do primeiro casamento. No entanto, deve-lhes dar dois estanhos e um par de canecas de prata, douradas por dentro, e com as letras MM [Marcin Mielczewski] e OM [Orszula¹⁴ Manuszówna]. No final do testamento, especifica as dívidas e lega as suas composições ou, talvez também os instrumentos musicais, à Capela do Príncipe: «À Sua Alteza e ao meu Benfeitor, Príncipe Karol, como prova do meu fiel serviço ofereço o fruto do meu trabalho árduo, a “obra” que pertence à Capela, como registada pelo Senhor Alexander Daszkowicz».

O registo não foi preservado. [...]” (Feicht 1980, 280 -282)

O testamento do Mielczewski esclarece algumas dúvidas sobre o seu percurso biográfico, mas não permite desvendar todas as incógnitas que subsistem. Desconhecemos ainda onde e com quem Mielczewski estudou. É contudo muito provável que tenha estudado somente na Polónia e nunca tenha visitado os importantes centros da vida musical europeia, ao contrário, por exemplo, de Adam Jarzębski.

Ilustração 2. Hieronimus Ninius, *Examen breve*, Brunsbergae 1647, pág. D₂



Cantilenis huiusmodi secus fieri non potest, addo, falsum hoc esse, ipsumque in errore, nedum ignorantia versari. Videat ipsemet in Cantilenis ab Excellentissimo, & Reverendo D. Francisco Lilio, Cracouiensis Cappelæ Magistro laudatissimo secundum regulas conscriptis, atque inde vera poterit addiscere præcepta, si meo fidem habere Præceptorum nolit, cuius non absimiles videre poterit, quando cunque placuerit. Vel certe illas legat, quas laudabiliter composuit Bartholomæus Pekiel Regiæ Vladislai IV. Cappelæ meritisissimus Promagister, & quas tandem ad artis regulas, ac præcepta omnia composuit, exhibuitque D. Martinus Mielczewsky Serenissimi Principis Caroli Ferdinandi Cappelæ Magister, in Schola eruditus Francisci Lili, cuius non exigua gloria est, tales tantoque dedisse Discipulos mundo: fecerunt igitur alij quod facere Syfertius non potuit, adeoque nullo iure Cantilenam ille suam inscripsit, sed chororum Cantilenam cum regulam planè nullam servarit huiusmodi Cantilenarum. Et speravit ni-

Przybyszewska-Jarmińska 2011, 48

Alguma luz sobre este assunto é fornecida pelo texto de Hieronimus Ninius (c.1602–c.1667) intitulado *Examen breve* e editado em Braniewo (Polónia) em 1647 (Ilustração 2), onde se pode ler que "[...] o Senhor Marcin Mielczewski, Mestre

¹⁴ Orszula - versão alternativa do nome Urszula

de Capela do Sereníssimo Príncipe Karol Ferdynand estudou com o sábio Franciszek Lilius [...]" (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 47).

Na primeira metade do século XVII era pois possível conhecer as mais recentes tendências da música italiana sem sair da República das Duas Nações.

A Polónia seiscentista não era particularmente frutífera em termos de edição musical. A única obra de Mielczewski editada durante da sua vida foi o cânon a quatro vozes incluído em *Xenia Apollinea*, suplemento musical do tratado de Marco Scacchi *Cribrum musicum*, publicado em Veneza em 1643. O canon de Mielczewski é uma das 49 obras, entre as quais se contam vários cânones, escritas por compositores relacionados com a Capela Real polaca. As obras parecem estar ordenadas de acordo com a principal ocupação dos seus autores, idade e mérito (primeiro colocavam-se os cantores e depois os instrumentistas). O facto do cânon de Mielczewski se encontrar colocado entre a obra de um músico que tocava sacabuxa e de outro que tocava fagote (baixão ou dulçaina) e *cornetto*, parece indicar que também ele pudesse ser executante de um instrumento de sopro. Esta ideia é reforçada pela presença de sacabuxas na maioria das suas obras para agrupamentos mais numerosos, bem como numa das *canzone* instrumentais existentes – *Canzona seconda a 3*. O baixão, por sua vez, encontra-se em varias obras vocais e em quatro das *canzone* para três instrumentos melódicos preservadas, sempre na companhia de dois violinos – *Canzona prima a 3*, *Canzona terza a 3*, *Canzona quarta a 3* e *Canzona quinta a 3*. O uso tão frequente deste instrumento e o nível de exigência técnica na sua parte parecem sugerir que o compositor estava muito familiarizado com o baixão, sendo quase seguramente um executante do mesmo (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 52).

Mesmo após a sua morte, a obra de Mielczewski continuou a ser conhecida e apreciada, tal como o comprovam as seguintes informações:

Oito anos após a morte de Mielczewski, o seu Concerto *Deus in nomine tuo* foi publicado numa antologia de “autores italianos e outros de maior renome” por Johann Havemann (ativo em 1659) em Iena (Alemanha)¹⁵. Em 1662, as sonatas de Mielczewski foram mencionadas no inventário da Capela da Corte de Weimar (Alemanha). Em 1687,

¹⁵ *Erster Theil Geistlicher Concerten mit 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 7 Stimmen, Theils mit, Theils ohne Instrumenten, nebenst ihrem gewöhnlichen Basso continuo, und absonderlichem Basso pro Violono, aus den berühmtesten, italiänischen und andern Autoribus [...] colligiret und zum Druck befördert durch Johannem Havemannum...* Iena 1659

o compositor Matthias Henriksen Schacht (1660–1700) dedicou a Mielczewski uma entrada no seu *Léxicon*¹⁶: “*Martinus Milchewsky Polonus, Musicus inclytus, Melodias varias exposuit pluribus et paucioribus vocibus; sed puto illas praelo non esse subjectas. Reliquit ipse quoque Missam, quam Triumphalem nominat, 16 voc. et 3 choris*”¹⁷.

Johann Mattheson (1681–1764) menciona também Mielczewski - [...] o músico da Capela Real em Varsóvia [...] – na sua obra *Grundlage einer Ehren – Pforte* publicada em Hamburgo em 1740 (Szweykowski 1986, 7-9).

A obra de Mielczewski era também conhecida nos territórios do Leste, como o comprova o Tratado *Gramatica musical* do teórico polaco de origem ucraniana Nikolay Diletski (c.1630 - após 1680) publicado em Vilnius em 1675, e em que o autor cita por cinco vezes obras de Mielczewski: a *Missa Triumphalis*, um *Kyrie*, e três outras obras não identificadas (Kazem-Bek 1999, 182-186).

A obra de Mielczewski encontra-se atualmente preservada nos seguintes locais:

- Polónia:
 - Cracóvia
 - PL-Kj Biblioteka Jagiellońska;
 - Biblioteka do Instituto de Musicologia da Universidade Jagielloński;
 - PL-Kk Arquivo e Biblioteka do Capítulo da Catedral de Cracóvia (Castelo de Wawel);
 - PL-MO Mosteiro Cisterciense de Mogiła;
 - Gdańsk
 - PL-GD Biblioteka da Academia Polaca das Ciências;
 - Łowicz – Colegiada;

¹⁶ M. H. Schacht *Musicus Danicus*, 1687; primeira edição publicada G. Skjerno, Copenhaga, 1928

¹⁷ “Marcin Mielczewski, polaco, músico famoso, compôs varias músicas para muitas e poucas vozes. No entanto, presumo que não foram impressas. Deixou também uma Missa chamada 'Triunfal' para 16 vozes e 3 coros” [*tradução livre*].

- Varsóvia
 - PL-Wn Biblioteca da Universidade de Varsóvia;
 - PL-Wtm Biblioteca da Sociedade Musical de Varsóvia (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne);
- Eslováquia:
 - Levoča - SK-Le Arquivo Paroquial;
- República Checa:
 - Kroměříž (Morávia) - CZ-KRa Arquivo Arquiepiscopal;
- Alemanha:
 - Berlim - D-B Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz¹⁸;
 - Dresden - D-Dl Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek;
 - Gotha - D-W Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel;
- Lituânia:
 - Vilnius - Lt-Vn Lietuvos nacionalinė Martyno Mazvydo biblioteka);
- França:
 - Paris - F-Pn Bibliothèque Nationale.

Subsistem no entanto informações em inventários que comprovam que a música de Mielczewski chegou a conventos em cidades mais pequenas, tais como Przemysł (Polónia), Podoliniec e Prievidza (Eslováquia) e Stražnica (Morávia, República Checa), bem como escolas e residências em importantes centros alemães, tais como Lüneburg, Weimar, Schweinfurt e Rudolstadt. Comparado com outros compositores relacionados com a Capela Real Polaca, a obra de Mielczewski atingiu uma muito maior disseminação, estando representada num muito maior número de inventários e por uma maior quantidade de composições (Przybyszewska-Jarmińska 2011, 205-206).

¹⁸ Coleção Bohn, oriunda de Wrocław; Coleção Heinrich Bokemeyer, oriunda de Gottorf (Schleswig-Holstein)

2.2. Influências europeias na produção instrumental de Marcin Mielczewski

O Rei Sigismundo III Vasa, grande patrono das artes¹⁹, trouxe em 1596 para a sua corte um grupo de músicos italianos de grande renome. Seria contudo errado pensar que foram eles os únicos responsáveis pela influência musical, em particular a italiana, nos meios musicais da República das Duas Nações. Não nos podemos esquecer que a Polónia tinha uma forte tradição musical, um facto confirmado pelo conteúdo de vários inventários preservados. Num deles, o inventário preparado depois do falecimento de Jurek Jasińczyc († 1572), Mestre de Capela do Rei Sigismundo II da Polónia (1520–1572), encontram-se registadas mais de 130 edições de obras polifónicas do período que medeia entre 1516 a 1570, compostas por mais de 70 autores, na sua maioria oriundos dos Países Baixos, mas também italianos, tais como Gioseffo Zarlino (1517–1590), Cipriano de Rore²⁰ (1515/16–1565), Vincenzo Ruffo (c.1508–1587) e Giovanni Animucci (c.1514–1571), entre muitos outros. Num outro inventário, relativo à loja do fornecedor de partituras Zacheus Kesner, de Cracóvia, e datado de 1602, encontram-se mencionadas cerca de 450 obras, das quais 150 são descritas com detalhe. Entre os 54 compositores identificados 60% são italianos, com grande destaque para Giovanni Pierluigi da Palestrina e Orlando di Lasso. Outros autores italianos inventariados são, Andrea Gabrieli (c.1510–1586), Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo (1533–1604), Pietro Lappi (c.1575–c. 1630), Francesco Stivori (1555–1606) e Giovanni Croce (1557–1609), entre outros. Zacheus Kesner fornecia partituras para a Capela Real, para as capelas privadas dos magnatas e também para as Igrejas mais ricas. As obras italianas dos autores mencionados no inventário representam, na sua grande maioria, a Escola Veneziana. Este estilo influenciou fortemente a produção dos compositores polacos da altura, mas encontram-se também marcas do Estilo romano, pois Roma era a cidade a que estavam associados Luca Marenzio e outros mestres italianos da Capela Real Polaca (Szweykowska & Szweykowski 1997, 127–128).

A produção de Mielczewski revela também uma marcada influência italiana. A sua produção abarca obras representativas de quase todos os géneros praticados

¹⁹ O próprio Rei cantava e tocava cravo (Patalas 2010, 78).

²⁰ Compositor flamengo ativo em Itália.

na Europa do seu tempo, destacando-se as obras policorais em estilo *concertato*. Este estilo baseava-se na justaposição de diferentes grupos vocais, que, no contexto da Escola Veneziana, podiam ser constituídos de variadas formas, desde vozes solistas com ou sem acompanhamento até grandes efetivos vocais e instrumentais. Em Itália encontram-se exemplos deste estilo nas *Simphoniae sacrae* de Giovanni Gabrieli, que foram as últimas obras que o compositor editou em Veneza, em 1615.

Na Polónia, foi Franciszek Lilius, professor de Mielczewski, quem explorou mais intensamente as potencialidades da escrita contrastante do estilo *concertato*. Estilisticamente ligado à Escola Veneziana pela obra e ensinamentos de Lilius, Mielczewski, nos seus concertos sacros policorais, opera frequentemente contrastes solo – tutti, sendo que o solo pode ser constituído por uma ou mais vozes. Um exemplo da sua escrita é especialmente visível no seu concerto *Benedictio et claritas*²¹ em forma de *rondó*, um procedimento habitual do estilo veneziano, que concede clareza estrutural a uma obra de maiores dimensões. Nessa mesma obra, o compositor inclui uma introdução instrumental intitulada *Sonata*, prática que repete em várias outras composições e que denota a mesma origem estilística (Szweykowska & Szweykowski 1997, 159–162).

No domínio dos concertos para uma ou poucas vozes, Mielczewski enquadra-se nas convenções praticadas pelos compositores norte-italianos da década de 40 do século XVII, no que respeita a pormenores da estrutura, instrumentação, perfil melódico e tratamento da relação texto/música (Przybyszewska–Jarmińska 2011, 325). Nestes concertos, a predileção pelo uso de grupos de instrumentos em trio (Canto - Canto - Basso)²² parece dever-se à influência de Marco Scacchi, Mestre da Capela Real Polaca, contemporâneo de Mielczewski, e que mostrava igualmente preferência por esta formação instrumental, bem ao gosto do estilo veneziano, apesar de Scacchi ser de origem romana (Szweykowska & Szweykowski 1997, 178–179).

Até à Segunda Guerra Mundial conhecia-se apenas, de toda a produção instrumental de Mielczewski, uma única *canzona* completa, a *Canzona prima a 3*, preservada num manuscrito da Biblioteca Municipal de Gdańsk. Perdida durante a guerra, esta obra é hoje conhecida graças às fotografias tiradas pelo musicólogo

²¹ Marcin Mielczewski, *Opera omnia II*, Kraków PWM 1976

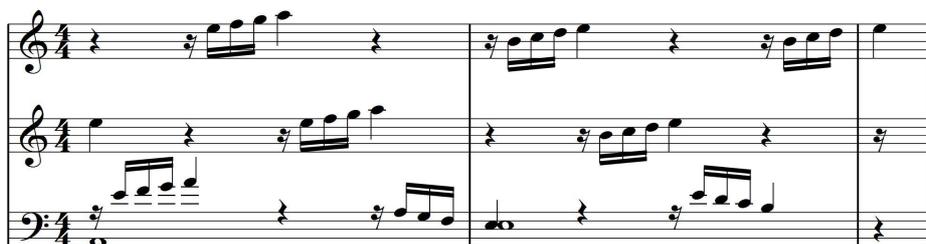
²² Por exemplo em concerto para baixo solo *Deus in nomine tuo* (Marcin Mielczewski *Opera omnia II*, Kraków PWM 1976).

2) nas mesmas obras encontramos um motivo rítmico –



- usado numa progressão, muito semelhante (Exemplo musical 3 e 4).

Exemplo musical 3. Marcin Mielczewski *Canzona prima a 3*, cc. 91 – 93 (Chybiński 1999, 229)



Exemplo musical 4. Giovanni Gabrieli *Sonata XXI 'con tre violini'* Ch. 214, cc. 64 – 65 (Chybiński 1999, 229)



Giovanni Gabrieli foi membro da Capela do Duque Alberto V da Baviera (1528–1579) em Munique, tendo sido nesse período convidado para prestar os seus serviços ao Rei Sigismundo III Vasa. Não aceitando a proposta, enviou no entanto as suas obras para a Capela Real, e por isso a sua música era bem conhecida em Varsóvia e em Cracóvia²⁴ (Chybiński 1999, 228–229).

Atualmente temos conhecimento de outras duas obras instrumentais completas escritas por Mielczewski. Uma delas é uma *Canzona terza a 3*, intitulada *Aria*, que só se tornou conhecida durante a década de 60 do século XX, quando se juntaram as partes dos dois violinos, preservadas por fotografias dos manuscritos originais da Biblioteca Municipal de Gdańsk (perdidos durante a Segunda Guerra) às partes de fagote e baixo

²⁴ Inventario do Kesner

contínuo, encontradas no Arquivo Paroquial de Levoča, na Eslováquia. A outra obra é a *Canzona prima a 2*, descoberta ainda antes de 1916 na Bibliothèque Nationale de Paris. Como o manuscrito se encontra muito danificado, foi durante largos anos considerada incompleta, tendo sido só, transcrita e editada em 1956²⁵.

Estas duas *canzone* exibem características formais e material motívico, semelhantes à *Canzona prima a 3*, com a particularidade de que na *Aria* aparecem uma vez as indicações dinâmicas *Forte* e *Piano*, prática que encontramos, não só nas obras de Giovanni Gabrieli, como na sua célebre *Sonata Pian' e Forte*, mas também noutros compositores italianos da altura (Chybiński 1999, 227 – 232). A *Canzona a 2* possui a característica de, na secção final, o compositor repetir o material da secção inicial, um procedimento formal típico de Tarquinio Merula e de outros compositores (Przybyszewska–Jarmińska 2011, 347).

No contexto das relações existentes entre a obra instrumental de Mielczewski e dos seus contemporâneos, importa mencionar ainda um outro músico italiano, nomeadamente o compositor e violinista milanês Francesco Rognoni Taeggio, nascido na segunda metade do séc. XVI e falecido depois de 1626. Tendo trabalhado para nobreza italiana e alemã, foi no entanto ao Rei Sigismundo III da Polónia que Rognoni dedicou o seu célebre tratado de *diminuzioni* (ornamentação), intitulado *Selva de varii passaggi* e publicado em 1620.

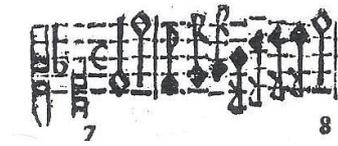
A influência das *diminuzioni* de Rognoni nalgumas passagens instrumentais de Mielczewski é tão óbvia, que as suas *canzone* podem ser consideradas como exemplos perfeitos da aplicação deste tipo de figurações, normalmente improvisadas, a uma obra instrumental escrita (Wilk 1999, 198).

As *diminuzioni* são um elemento indissociável do idiomatismo violinístico que começa a emergir na primeira metade do século XVII. Vários exemplos desta técnica, apresentados por Rognoni, encontram-se nas *canzone* de Mielczewski, como atestam os exemplos seguintes:

- 1) Uma escala como preenchimento do intervalo da oitava ascendente (Exemplo musical 5 e 6);

²⁵ Marcin Mielczewski *Canzona a 2* Kraków PWM 1956

Exemplo musical 5. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte I, pág. 27



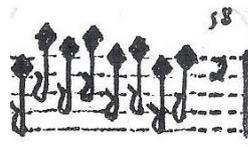
Exemplo musical 6. Mielczewski *Canzona prima a 2*, c. 162, Violino I²⁶



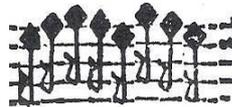
2) Grupos de semicolcheias em configurações diversas:

- propostos por Rognoni (Exemplo musical 7 e 8),

Exemplo musical 7. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág. 27



Exemplo musical 8. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág.25



- usados por Mielczewski em *Canzona prima a 3*, cc. 72 – 73, Violino II (Exemplo musical 9);

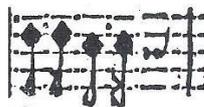
Exemplo musical 9. Mielczewski *Canzona prima a 3*, cc. 72 – 73, Violino II



²⁶ Todos os exemplos de: Marcin Mielczewski *Opera omnia I*, Kraków PWM 1986

3) Grupos de colcheia pontuada e semicolcheia (Exemplo musical 10 e 11)

Exemplo musical 10. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte II, pág.35

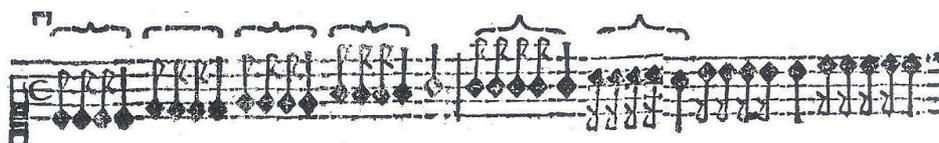


Exemplo musical 11. Mielczewski *Canzona terza a 3*, c. 70, Violino I



4) Técnica *tremolo* (Exemplo musical 12 e 13).

Exemplo musical 12. Rognoni *Selva de varii passaggi*, Parte I, pág.1



Exemplo musical 13. Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 127 - 133



Outras possíveis, senão mesmo evidentes, referências de Mielczewski nesta passagem são:

1. Os elementos da fanfarra bélica, usados nas "Batalhas", um género que emergiu a partir das transcrições instrumentais da *chanson* intitulada *La Guerre*

ou *Bataille de Merignan* de Clément Janequin (1485-1558). Este género seria particularmente apreciado pelos instrumentistas de tecla, não só ibéricos, como também alemães (Johann Kaspar Kerll; 1627-1693) e ingleses (William Byrd; 1543-1623, John Bull; 1562/3-1628) tendo sido rapidamente assimilado pelo repertório violinístico do primeiro Barroco²⁷ (Wilk 1999, 195).

2. Outra influência possível consiste no *Stile Concitato* monteverdiano, usado pela primeira vez do seu célebre *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, datado de 1624, mas só publicado em 1638.

Exemplo musical 14. Marcin Mielczewski *Laudate Dominum in sanctis eius* (Wilk 1999, 201)

The image displays a musical score for four violins (vn1, vn2, vn3, vn4) and a basso continuo (labeled vn4 at the bottom). The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with all instruments playing a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The second system continues this pattern, with some instruments having rests. The notation is dense, reflecting the 'Stile Concitato' style mentioned in the text.

Do mesmo modo, na obra *Laudate Dominum in sanctis eius* (Exemplo musical 14) para dois coros a 4 vozes e um conjunto instrumental de 4 violinos e baixo,

²⁷ Este género encontramos na sonata 16 da coleção *Sonate Concertate libro secondo* (1626) do Dario Castello (c. 1590 – c. 1658) entre outros.

Mielczewski ilustra o texto de ressonâncias bélicas *in sono tubae laudate eum*²⁸ de uma forma semelhante (Wilk 1999, 200–201).

2.3. O idioma violinístico nas *canzone*

A *Canzona* é um género instrumental que possui uma origem vocal, patente em várias características suas. Assume-se pois com um género de alguma forma transitório, típico do período inicial do Barroco, marcado pela experimentação, pela flexibilidade e pela sua não formalização. Nas *canzone* de Marcin Mielczewski reconhecemos um grande número das características consideradas típicas deste género, enunciadas pelos teóricos musicais do início do século XVII, entre eles Michael Praetorius²⁹ (1571–1621). Temos assim várias secções curtas contrastantes, alternando tempos vivos e tempos lentos, texturas imitativas e texturas homofónicas, perfis rítmicos muito vincados, métrica regular dentro de cada secção, alternância entre um estilo marcadamente instrumental e formas de escrita vocal e a possibilidade de repetição de secções.

2.3.1 *Canzone a 3*

Nas *Canzone a 3* de Mielczewski podemos observar a emergência e amadurecimento da sua escrita para violino. Das suas cinco conhecidas *canzone*, quatro são escritas para dois violinos e baixão e uma para dois violinos e sacabuxa, sempre com baixo contínuo. A linguagem e vocabulário usados na escrita das partes de todos os intervenientes, segue os modelos contemporâneos da expressão instrumental. Esta escrita, de contornos virtuosos, com passagens em notas de valor rápido (semicolcheias) e saltos inesperados de 5^{as.}, 6^{as.} e 8^{as.}, não é no entanto especificamente violinística, uma vez que tanto é usada nas partes agudas dos violinos (Exemplo musical 15) como na da sacabuxa (Exemplo musical 16) - instrumento que

²⁸ “no som da trombeta louvai-O” *tradução livre*

²⁹ Michael Praetorius *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1618 - 1620

conheceu neste período um grande desenvolvimento na sua técnica, sendo frequentemente executado com grande virtuosismo:

Exemplo musical 15. Marcin Mielczewski *Canzona seconda a 3*, cc. 73 - 77³⁰, violino I



Exemplo musical 16. Marcin Mielczewski *Canzona seconda a 3*, cc. 82 – 85, sacabuxa



As *Canzone, Terza* (também intitulada *Aria*), *Quarta* e *Quinta* – são as mais diversificadas, com uso mais extenso da escrita imitativa. No entanto, unicamente na *Canzona Terza* a parte de primeiro violino estende-se até a 3ª posição (R65).

Na *Canzona prima a 3* para dois violinos e baixão ou viola [da gamba] com baixo contínuo, observamos a extensão do âmbito do violino do Lá2 ao Mi5 (4ª posição). Esta *canzona* tem um carácter instrumental mais afirmado, tal como o comprovam o perfil rítmico vincado dos seus motivos melódicos e as variadas passagens de semicolcheias que percorrem todas as partes (Exemplo musical 17).

³⁰ Indicação de compassos de todos os exemplos conforme, Marcin Mielczewski *Opera omnia I*, PWM Kraków 1986

Exemplo musical 17. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 3*, cc. 70 - 77

70

First system of musical notation, measures 70-71. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, measures 72-73. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate sixteenth-note passages.

75

Third system of musical notation, measures 74-75. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate sixteenth-note passages.

Fourth system of musical notation, measures 76-77. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with intricate sixteenth-note passages.

A parte do baixo, muito elaborada, reflete não só o grande virtuosismo esperado dos executantes deste instrumento, mas também alguma influência do vocabulário figurativo usado na escrita para a viola da gamba, sugerida no manuscrito como instrumento opcional - não sabemos se originalmente também por Mielczewski (Pośpiech 1999, 185–187).

Apesar do recurso a inúmeros saltos e mudanças de corda, a escrita de Mielczewski é sempre muito adequada ao violino. Por exemplo, o intérprete nunca é obrigado a usar o mesmo dedo consecutivamente em duas cordas afastadas. A melodia permite ainda ao violinista usar momentaneamente a presença de uma corda solta, uma pausa rítmica, ou uma nota repetida para mudar de posição (Exemplo musical 18).

Exemplo musical 18: Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 3*, cc. 10 – 11, violino I



(Wilk 1999, 197–198)

2.3.2 *Canzone a 2*

A escrita para violino de Mielczewski é muito desenvolvida, e tornando-se ainda mais idiomática nas duas *canzone* para dois violinos e baixo contínuo. O perfil melódico é aqui bastante flexível, impondo grandes dificuldades técnicas. A este propósito, as passagens construídas com base em escalas têm uma maior extensão, incluindo mudanças súbitas de direção. Por seu lado, os saltos intervalares podem ocasionalmente atingir a amplitude de uma 12^a, sendo necessário "saltar" entre duas cordas. Há com maior frequência passagens em arpejos, que são inclusivamente usadas na definição de motivos "temáticos". Algumas destas características são apresentadas nos exemplos seguintes (Exemplo musical 19 e 20).

Exemplo musical 19. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, cc. 156 – 161: passagens escalares de grande amplitude com mudanças súbitas de direção e com saltos de 8^ªs. e 10^ª

The image displays three systems of musical notation for two violins and a basso continuo. The first system shows a wide interval in the bass line. The second system shows rapid sixteenth-note passages in the violins. The third system shows a trill in the bass line.

Exemplo musical 20. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, compasso 97, violino I e II: passagens em arpejos

The image displays two staves of musical notation for Violin I and Violin II. Both staves contain arpeggiated passages.

É ainda importante referir o uso das cordas soltas por Mielczewski. Nas *Canzone* para 2 violinos e contínuo, constata-se o uso frequente das notas Mi⁴, Lá³ e Ré³, que correspondem às três cordas mais agudas do violino, nomeadamente 1^a, 2^a e 3^a, cordas. A maioria dos motivos inicia-se mesmo com uma destas notas, em cordas soltas. As notas resultantes, ao vibrarem livremente em toda a sua extensão, produzem uma fundamental mais forte e um conjunto de harmónicos mais rico, o que resulta numa

sonoridade poderosa, particularmente indicada para o início de uma nova frase ou motivo. Esta é provavelmente a razão pela qual Mielczewski privilegia, nas suas obras para violino, as tonalidades Ré e Lá, pois são tonalidades que permitem recorrer mais frequentemente às cordas soltas, nomeadamente, Ré3, Lá3 e Mi4 (Pośpiech 1999, 185–187).

A tabela seguinte (Quadro 1) apresenta um resumo de alguns dos aspetos técnicos requeridos na execução das *canzone* de Mielczewski. Os dados referentes às partes desaparecidas não se encontram obviamente incluídos (Wilk 1999, 203).

Quadro 1. Aspetos técnicos requeridos na execução das *canzone* de Mielczewski

Obra	Âmbito	Posições	Cordas	Tonalidade ³¹
<i>Canzona prima a 2</i>	VI I: Sol2 – Mi5 VI II: Sol2 – Dó5	1 ^a , 2 ^a , 3 ^a ext. 1 ^a ext. 2 ^a	Sol Ré Lá Mi Sol Ré Lá Mi	Ré
<i>Canzona seconda a 2</i>	VI I: Ré3 – Ré5 VI II: []	1 ^a ext., 2 ^a ext. []	Ré Lá Mi []	Lá
<i>Canzona prima a 3</i>	VI I: Lá2 – Mi5 VI II: Lá2 – Dó5	1 ^a , 2 ^a , 3 ^a , 4 ^a 1 ^a , 2 ^a	Sol Ré Lá Mi Sol Ré Lá Mi	Lá
<i>Canzona seconda a 3</i>	VI I: Ré3 – Si4 VI II: []	1 ^a []	Ré Lá Mi []	Lá
<i>Canzona terza a 3 (Aria)</i>	VI I: Ré3 – Ré5 VI II: Dó3 – Lá4	1 ^a ext., 3 ^a 1 ^a	Ré Lá Mi Sol Ré Lá Mi	Dó
<i>Canzona quarta a 3</i>	VI I: Ré3 – Lá4 VI II: []	1 ^a []	Ré Lá Mi []	Sol
<i>Canzona quinta a 3</i>	VI I: Dó3 – Si4 VI II: []	1 ^a []	Sol Ré Lá Mi []	Sol

Em conclusão, podemos constatar que na produção instrumental de Marcin Mielczewski se observa um notável progresso na escrita para violino. Partindo de um vocabulário instrumental comum à escrita para vários outros instrumentos, o compositor "refina" a sua escrita violinística, tornando-a mais idiomática, mas também mais difícil. No entanto, como não dispomos de uma cronologia para a escrita das suas obras instrumentais, não sabemos se houve realmente um "progresso" ou se a escrita de Mielczewski dependia de outros fatores, como por exemplo, os intérpretes a quem

³¹ Estas obras pertencem ao período de charneira entre a modalidade e a tonalidade. Ainda que Mielczewski não empregue propriamente a tonalidade, a sua obra instrumental é muito mais tonal que modal e por isso preferimos classificá-la de acordo com esta perspectiva.

se destinavam originalmente as obras. A par das várias características mencionadas, podemos ainda salientar um outro aspeto, que terá uma crescente importância na sua escrita violinística posterior, concretamente, o aumento do âmbito. Mielczewski não só recorre - ainda que com moderação - ao uso da corda mais grave do violino (4ª corda - Sol), nesta altura feita de tripa e ainda sem ser envolta numa fieira metálica³², como estende superiormente na 1ª corda – Mi o limite agudo até à nota Mi5, recorrendo do violinista o uso da 4ª posição.

³²Por ser bastante grossa, a 4ª corda, não só respondia com alguma lentidão dificultando a execução de passagens rápidas, como também possuía uma sonoridade menos poderosa, comparada com as restantes três cordas, sendo por isso usada com mais contenção.

3. A *Canzona prima a 2* de Marcin Mielczewski

3.1. Influências populares na *Canzona prima a 2*

- O testemunho do manuscrito 127/56 da Biblioteka Jagiellońska de Cracóvia

A primeira metade do século XVII é um período de charneira na história da música de dança: das suas formas e da sua assimilação pelo repertório instrumental erudito. De facto as danças de corte Renascentistas – tais como a Pavana e a Galharda assumem formas cada vez mais estilizadas e progressivamente vão sendo substituídas por outras danças mais adequadas aos novos padrões sociais e culturais. Numa primeira fase os bailes seiscentistas são dominados por sucessões de *Branles* – forma por vezes indistinta de música de dança cortesã e que pode assumir várias características métricas e coreográficas. O tipo de *Branle* mais comum ficará associado particularmente à Courante, que enquanto dança favorita de Louis XIV de França virá a dominar o repertório e ficar conhecida como a dança francesa por excelência. A Allemande ou Tedesca, dança alemã ainda de origem quinhentista será mantida no repertório erudito instrumental mas já sem qualquer relação com a dança enquanto movimento físico. Na Europa Ocidental – e sobretudo em França - ao longo do século XVII várias danças de origem mais ou menos folclórica foram-se tornando populares nas cortes, e contribuindo posteriormente para o estabelecimento da forma da Suíte barroca tardia: tal é o caso das ibéricas Sarabande, Chaconne e Passacaille; da britânica Gigue; ou das várias danças folclóricas francesas: primeiro a Gavotte, e depois a Bourrée, Menuet, Passepied, Rigaudon, etc. No entanto, na Europa Central e de Leste esta influência foi apenas mais decisiva num período já posterior à vida de Mielczewski. De facto não só estas regiões geográficas dispunham do seu próprio repertório de danças populares, frequentemente com uma origem folclórica, e particularmente apreciadas nas várias classes sociais pelo seu carácter vincadamente nacionalista, como as relações particularmente intensas com Itália tornaram estas regiões mais permeáveis a modelos de danças deste país – como a Bergamasca, o Ballo, ou a Corrente (que não deve ser confundida com a quase-homónima Courante) – do que aos modelos franceses, que só se tornarão dominantes no final do século.

A nobreza polaca, evocando a sua descendência Sárмата, orgulhava-se da sua distinção cultural face ao Ocidente³³. A sua aproximação e coexistência com o mundo rural era uma forma de garantir a perenidade desta sua identidade, e reafirmava-se especialmente durante os ritos familiares e tradicionais como as festas de casamento ou carnavalescas, onde, não raramente, havia a intervenção de grupos musicais folclóricos a acompanhar. Por essa razão a música de origem folclórica rural passou a integrar um repertório popular mais alargado, a par de outras obras com origens urbanas (canções), estrangeiras (danças ou melodias importadas) ou cortesãs (obras eruditas que se popularizavam). Este repertório popular variado era conhecido e praticado pelas várias classes sociais como a burguesia, a nobreza e a aristocracia, e inclusivamente penetrou nas esferas da Corte polaca (Bobrowska 1994, 111-119).

A primeira edição moderna da *Canzona prima a 2* de Marcin Mielczewski³⁴ suscitou entre os investigadores polacos grande interesse sobre as possíveis origens do material melódico usado nas secções homofónicas da obra. Graças a um feliz acaso, foi encontrado dentro da capa de um Missal da Igreja Uniata e datado em 1680 um manuscrito³⁵ contendo uma coleção de canções e danças polacas, entre outras obras. A descoberta desta coleção, com o auxílio de outros materiais, permitiu concluir que a maioria dos motivos usados na *Canzona prima a 2* são citações de obras populares contemporâneas, e só o resto é exclusivamente 'original' numa proporção de 129 para 95 compassos.

Segue-se a tabela com as concordâncias observadas (Quadro 2) e os respetivos exemplos musicais (21-28). A *canzona* foi dividida em 15 secções, seguindo o princípio de alternância entre as secções de textura homofónica, que incluem as citações de obras populares, e as secções em escrita imitativa, da autoria original de Mielczewski.

³³ Os Sármatas eram um povo que Heródoto (485? – 420 a.C.) localizou na fronteira oriental da Cítia (a região na Eurásia) além do Rio Tanais (hoje Rio Don na Rússia). O *Sarmatismo* era estilo de vida dominante, a cultura e a ideologia da *szlachta* (classe social de nobres) na República das Duas Nações. O conceito *Sárмата* cultuou a igualdade entre todos os membros da *szlachta*, as tradições, a vida rural provinciana, o pacifismo e o uso de vestimentas e visual oriental.

³⁴ Marcin Mielczewski, *Canzona a 2*, PWM Kraków 1956.

³⁵ *Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej* [Silva rerum musical do século XVII. O manuscrito 127/56 da Biblioteka Jagiellońska – tradução livre] Red. J. Gołos i J. Stęszewski, ZHMP cad. XVI, Kraków 1970.

Quadro 2. Concordâncias observadas na *Canzona prima a 2*

Secções	Compassos	Observações	Concordâncias	Nº do Exemplo musical
Ia	1 - 10 ³⁶	citação; repete como secção XVb	Manuscrito BJ ³⁷ Regina Clara Imhoff ³⁸	21
Ib	11 - 18	citação; repete como a secção XVc		
II	19 - 27	original		
III	28 - 47	citação	Manuscrito BJ	22
IV	48 - 58	original		
V	59 - 74	citação	Manuscrito BJ	23
VI	75 - 89	original		
VII	90 - 97	citação	Manuscrito BJ Vietoris Codex ³⁹ (tipo de ritmo)	24
VIII	98 - 119	original		
IX	120 - 127	citação	Kurpie ⁴⁰ Chilesotti ⁴¹ Vietoris Codex	25
X	128 - 146	original		
XI a	147 - 154	citação	Manuscrito BJ	26
XI b	155 - 162	citação	Manuscrito BJ (tipo de ritmo)	27
XII	163 - 169	original		
XIII	170 - 185	citação	Manuscrito BJ	28
XIV	186 - 197	original		
XV a	198 - 206	citação	Manuscrito BJ Regina Clara Imhoff	21
XV b	207 - 216	citação; repetição da secção I a		
XV c	217 - 224	citação; repetição da secção I b		

³⁶ Números de compassos na tabela e nos exemplos conforme consta em: Marcin Mielczewski *Canzona a 2*, PWM Kraków 1956.

³⁷ Manuscrito 127/56 da Biblioteka Jagiellońska, Cracóvia.

³⁸ Tablatura de Regina Clara Imhoff de 1649, ass. Ms 18491, Biblioteca Nacional Austríaca, Viena.

³⁹ Vietoris Codex, tablatura nova alemã para tecla (c. 1675 – 1679), Biblioteca de Academia de Ciências, Budapeste.

⁴⁰ Kurpie – região do Nordeste da Polónia

⁴¹ Oscar Chilesotti (1848 – 1916), autor da transcrição do *Codice Lautenbuch* dos finais do século XVI, compilado em tablatura italiana por um alaudista alemão desconhecido.

Exemplo musical 21. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 1 – 4 e 7 – 10 e também cc. 207 – 210 e 213 – 216; (b) Pergamoszka, Manuscrito BJ 127/56, 15r, cc. 1 – 8; (c) Bergamasca de *Tabulaturbuch der Regina Clara Imhoff* (1649), A-Vn Ms. 18491, 2r, cc.1 – 8

The image displays three systems of musical notation for Exemplo musical 21. Each system consists of three staves labeled 'a', 'b', and 'c'.
 - System 1: Staff 'a' (treble clef) starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Staff 'b' (treble clef) begins with a half note, followed by eighth notes and a half note with a fermata. Staff 'c' (treble clef, one sharp) starts with a quarter rest, followed by eighth notes and a half note.
 - System 2: Staff 'a' continues with eighth and sixteenth notes. Staff 'b' features a half note followed by eighth notes and a half note with a fermata. Staff 'c' continues with eighth notes and a half note.
 - System 3: Staff 'a' continues with eighth and sixteenth notes. Staff 'b' features a half note followed by eighth notes and a half note with a fermata. Staff 'c' continues with eighth notes and a half note.

Exemplo musical 22. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 28 – 37; (b) “Ach meczek” (?) Manuscrito BJ 127/56, 47v, cc. 1 – 10

The image displays two systems of musical notation for Exemplo musical 22. Each system consists of two staves labeled 'a' and 'b', both in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 - System 1: Staff 'a' begins with a quarter note, followed by eighth notes and a half note. Staff 'b' begins with a quarter note, followed by eighth notes and a half note.
 - System 2: Staff 'a' continues with eighth notes and a half note. Staff 'b' continues with eighth notes and a half note.

Exemplo musical 23. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 59 – 74; (b) Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 49r – 48v, cc. 1 – 16

Exemplo musical 24. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 90 – 97; (b) *Taniec*, Manuscrito BJ 127/56, 3v – 4r, cc. 1 – 16; (c) *Chorea em Tańce polskie z Vietoris Codex* (red. Z. i J. Stęszewscy, ZHMP cad. I) n° 13, cc. 1 – 4; (d) *Taniec*, Manuscrito BJ 127/56, 3v – 4r, cc. 1 – 8

Exemplo musical 25. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 120 – 127; (b) Jan Stęszewski, *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich* (escrito na máquina), Warszawa 1965, exemplo 61, cc. 1 – 6; (c) *Un pezzo tedesco, Nachtantz O. Chilesotti Da un Codice Lautenbuch del cinquecento*, Leipzig 1890, pág. 56, nº 52, cc. 9 – 16; (d) *Alia em Tańce polskie z Vietoris Codex* (red. Z. I J. Stęszewscy, ZHMP cad. I), nº 24, cc. 9 – 12 e 5 – 8

The musical score for Exemplo musical 25 consists of four staves. Staff (a) is a single melodic line in 6/4 time. Staff (b) is a vocal line in 3/8 time with the lyrics: "wzie-la ko - sik, pos - la mnia - tec ka — i u - sia - dla na sro dku ri - ne - cka". Staff (c) is a lute accompaniment in 3/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Staff (d) is another single melodic line in 3/4 time. A double bar line with repeat dots is placed between staves (d) and the second system. The second system contains three staves: (a) in 6/4 time, (c) in 2/4 time with a key signature change to one sharp, and (d) in 3/4 time.

Exemplo musical 26. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 147 – 154, (b) Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 34v – 33r, cc. 1 – 10

The musical score for Exemplo musical 26 consists of two systems, each with two staves (a and b). Both systems are in 2/4 time. The first system shows a melodic line (a) and a bass line (b) with a key signature of one sharp. The second system includes first and second endings for both staves (a and b), indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Exemplo musical 27. Elemento rítmico: (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 159 – 160; (b) Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 51v, cc. 9 – 16; (c) *Cokolwiek czynisz*, Manuscrito BJ 127/56, 38r, cc. 20 – 23, e também Sem título, Manuscrito BJ 127/56, 52v – 53r, cc. 20 – 23; (d) *Garvolia* (?), Manuscrito BJ 127/56, 52v – 53r, cc. 18 – 25

The image displays four musical examples, labeled a, b, c, and d, each showing a rhythmic pattern on a single staff. Example 'a' is in 6/4 time and features a sequence of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with rests. Example 'b' is in 3/4 time and shows a similar rhythmic structure. Example 'c' is in 3/4 time and includes a triplet of eighth notes. Example 'd' is in 3/8 time and features a triplet of eighth notes. All examples conclude with a double bar line.

Exemplo musical 28. (a) Marcin Mielczewski *Canzona prima a 2*, cc. 170 – 185; (b) *Serce mi wziała*, Manuscrito BJ 127/56, 5v - 6r, cc. 1 – 16

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b', each consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. Example 'a' features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Example 'b' features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. Both examples conclude with a double bar line.

Do estudo da Tabela e dos exemplos constamos uma grande variedade entre as concordâncias temáticas encontradas:

- A Bergamasca (Pergamoszka, Ex. 21) - dança italiana com origem em Bergamo e muito difundida na Europa no início do século XVII;
- Canções (Ex. 22 e 28) e danças (ou *chorea*, Ex. 24 e 25) polacas;
- Uma melodia descrita como *Un pezzo tedesco* ['uma peça alemã'] num manuscrito para alaúde quinhentista (Ex. 25 c), que manifesta semelhanças

evidentes com uma canção folclórica conhecida até aos dias de hoje na região de Kurpie no Nordeste da Polónia (Ex. 5 c) (Stęszewski 1999, 205 – 214).

Nos exemplos 24 e 25 deparamo-nos ainda com a figura rítmica que caracteriza o chamado “ritmo polaco” no Barroco. É uma figura que se caracteriza pela subdivisão em valores curtos do primeiro tempo num compasso ternário (do tipo: duas colcheias - semínima - semínima) mas que pode ter outras variantes, em que o compasso começa sempre com valores rítmicos mais pequenos para depois passar para os maiores. Um bom exemplo da associação deste ritmo com algo especificamente polaco encontra-se já na obra de Heinrich Albert (1604-1651) *Arien oder Melodien*, editada em Königsberg em 1640 (Exemplo musical 29), onde o autor, numa série de variações apresenta o ritmo característico na variação intitulada: “Nach Art der Pohlen”⁴²:

Exemplo musical 29. Heinrich Albert, Aria An Doris, Arien oder Melodien, Königsberg 1640 (Dahlig – Turek 2006, 184)



Regressando ao manuscrito 127/56 da Biblioteka Jagiellońska de Cracóvia podemos constatar que existe uma evidente ligação entre a *Canzona prima a 2* e o repertório contido neste manuscrito. Este contém várias melodias com o *incipit* de canções, hoje na sua grande maioria impossíveis de identificar. No entanto, de entre as que foram identificadas, algumas podem ser atribuídas sem grande margem para erro a poetas polacos do Renascimento, como Mikołaj Sęp Szarzyński (c.1550-c.1581) e Melchior Pudłowski (c.1539–1588).

Neste manuscrito encontram-se danças de tradição ocidental – como a já citada Bergamasca e a Corrente (*Corranto*) – e também danças oriundas do folclore local, como a Mazurca. A análise deste repertório leva a concluir que as melodias citadas por Mielczewski na *Canzona prima a 2* são mais “populares” do que estritamente “folclóricas”. No seu conjunto, são melodias provavelmente muito conhecidas

⁴² “à maneira polaca” – tradução livre

e apreciadas por pessoas de várias classes sociais no início de Seiscentos. Por volta de 1680, a inevitável mudança de gostos, ou a existência de outras fontes mais recentes para as mesmas melodias, "condenaram" o manuscrito a ser reciclado, usando-o para reforçar a capa de um outro livro (Stęszewski 1999, 215 – 217).

Este uso de temas populares e folclóricos numa obra "erudita" deste período, mesmo que não seja caso único, deve ser valorizado pela sua relativa raridade e sobretudo por revelar as pontes e conexões entre mundos musicais normalmente considerados díspares. É ainda um antecedente importante para a "moda" tardo-seiscentista e setecentista do uso de melodias, danças e ritmos tradicionais, neste caso, polacos, em obras ligadas aos círculos de corte.

3.2. A Interpretação historicamente informada e a edição da *Canzona prima a 2* de Zygmunt M. Szweykowski

A *Canzona prima a 2* de Marcin Mielczewski encontra-se preservada na Bibliothèque Nationale em Paris com a cota F-PVm⁷ 673⁴³. O manuscrito no seu todo contem 151 obras, das quais 150 são peças de música instrumental de câmara. Na sua grande maioria destinam-se à formação de dois violinos com baixo contínuo, intitulado-se *Sonata*, *Aria* ou unicamente *à 2 Violin*. Algumas destas peças, são escritas para formações maiores. A única peça vocal-instrumental é o motete *Salve mi popule* para tenor, dois violinos e baixo contínuo de Giacomo Carissimi. Em todo o manuscrito encontramos apenas uma data, nomeadamente, numa obra para 6 vozes, intitulada *Battagail composta Ao 1659* da autoria de Cyriacus Wilche (c.1620–1667), que tem o n.º 79 na coleção. Assumindo que as obras foram copiadas por ordem cronológica, podemos deduzir que a segunda parte do manuscrito foi escrita depois desta data. Entre os autores predominam nomes alemães, como Johann Heinrich Schmelzer (c.1620/23–1680), e italianos, como Antonio Bertali (1605–1669) quantitativamente representados, respetivamente, por 17 e 8 peças.

⁴³ Hoje ilegível (Przybyszewska–Jarminińska 2011, 406)

A *Canzona prima a 2* de Mielczewski possui o número 121 e ocupa oito páginas do manuscrito. As partes do, primeiro e segundo, violinos ocupam três páginas cada, enquanto o baixo contínuo está anotado nas duas restantes. No topo da primeira página de cada parte consta o nome completo do compositor, sempre com ortografias diferentes. Assim, podemos ler na parte de primeiro violino: *à 2 Violin. Auct: Martino Millchwsky*; na parte do segundo violino: *à 2 Violin. Auct: Mart: Milschwsky*; e na parte do baixo contínuo: *à 2 Violin. Auct. Mart: Millchewsky*.

Por dificuldades de leitura, a *Canzona* foi inicialmente considerada impossível de decifrar e até mesmo incompleta, pois o manuscrito, sobretudo as partes dos violinos, foram muito danificadas pela humidade, apresentando manchas escurecidas, nalguns sítios mesmo apodrecidas. No entanto, depois de exame cuidadoso e com recurso à comparação de excertos da mesma obra, que aparecem repetidos, foi possível decifrar a obra na sua totalidade e assim publicar a primeira edição moderna desta *canzona* no ano de 1956⁴⁴. Nesta edição o editor procedeu como deveria relativamente aos acrescentados que fez à partitura.

No manuscrito existem muito poucas indicações de dinâmicas:

- 1) na parte do violino II,
 - a) *forte* no compasso 31,
 - b) *piano* no compasso 33,
 - c) *forte* no compasso 37,
 - d) *piano* no compasso 39,
- 2) na parte do baixo contínuo,
 - a) *forte* no compasso 31,
 - b) *piano* no compasso 33.

⁴⁴ Marcin Mielczewski, *Canzona a 2*, PWM Kraków, 1956

O editor - o musicólogo polaco Zygmunt M. Szweykowski – decidiu mover estas indicações para o último tempo do compasso anterior e também adicionar várias outras sugestões dinâmicas (baseadas em princípio na alternância entre *forte - piano*), bem como muitas outras: fraseado, ornamentação (indicações de trilo) e de andamento⁴⁵.

No manuscrito da *Canzona prima a 2* existem dois tipos de indicação de compasso : C (*alla breve*) e 6/4. Por “questões práticas”[sic!] o editor resolveu substituir o compasso C por C em toda a obra. Os acidentes presumivelmente esquecidos pelo copista foram acrescentados. Os bemóis, que desempenhavam originalmente o papel de bequardos foram substituídos pelo novo símbolo, conforme a convenção atual.

A edição contém ainda uma realização do baixo contínuo da autoria do compositor e pedagogo Kazimierz Sikorski (1895–1986). As partes dos dois violinos foram anotadas pelo violinista, pedagogo e editor Tadeusz Ochlewski (1894–1975) com indicações técnico-interpretativas, como arcadas, ligaduras e articulações.

É precisamente a questão de articulação que primeiro nos projeta para o domínio da interpretação historicamente informada. Com efeito, como diz Nicolaus Harnoncourt (n. 1929) “cada arte é o reflexo imediato do espírito do seu tempo” [*tradução livre*] (Harnoncourt 2011, 147).

Por volta do ano 1600 acontece uma verdadeira revolução no percurso da música europeia. A estética do novo discurso, revolucionário sobretudo no campo da música vocal mas que cedo se estendeu à música instrumental, está fortemente relacionado e dependente da prática interpretativa. Sem um aprofundado conhecimento desta é muito difícil perceber as obras musicais deste tempo, e apresenta-las de forma coerente ao público contemporâneo.

Assim, seguidamente, aprofundaremos alguns dos aspetos essenciais à interpretação historicamente informada da obra, baseando-nos em tratados e outros documentos originais do período, como prefácios, e obras atuais dedicadas a este tema e escritas por especialistas.

⁴⁵ P.ex.cc. 11 – 14 da partitura em Anexo 4.

3.2.1. Articulação

Um discurso – nomeadamente um discurso musical - para ser bem compreendido e sentido pelos ouvintes deve ser cuidadosamente planeado pelo seu autor. Tem de ter o seu ritmo, momentos de ênfase e relaxamento, os seus respiros e momentos de silêncio, e estes elementos devem ser bem pronunciados – ou articulados – pelo intérprete. Vários tratados teóricos musicais do período Barroco⁴⁶ fornecem instruções muito concretas acerca da escolha dos momentos que precisam de ser bem articulados para obter o efeito retórico desejado. Assim, por exemplo:

- a) antes do primeiro tempo do compasso,
- b) antes da nota mais aguda – ou de maior interesse harmónico – da frase, que depois deve ser tocada com ênfase,
- c) depois da cadência e antes de uma nova ideia musical,
- d) antes e depois de uma ligadura,
- e) depois de uma nota pontuada,
- f) entre notas repetidas.

Todos estes princípios básicos devem ser considerados em contexto musical, segundo o afeto requerido e respeitando o andamento em questão. Os movimentos lentos de carácter afetuoso devem ser articulados de forma mais suave do que os movimentos vivos e rápidos, mas o princípio do discurso claro e distinto é o mesmo para ambos (Tarling 2000, 9–17).

⁴⁶ Silvestro Ganassi *Regula rubertina*, Veneza, 1542 – 1543; Riccardo Rognoni *Passaggi per potersi essercitare*, Veneza, 1592; Francesco Rognoni *Selva de varii passaggi*, Milão, 1620; Marin Mersenne *l'Harmonie Universelle*, Paris, 1636; Gasparo Zanetti *Il Scolaro*, Milão, 1645.

3.2.2. Dinâmica

Os fatores que influenciam a decisão sobre tocarmos determinadas notas forte ou piano são:

- a) a sua posição no compasso (segundo a hierarquia das várias partes do mesmo),
- b) o ênfase harmónico;
- c) o afeto pretendido.

As notas principais – *note buone* – situam-se, em geral, nos tempos fortes do compasso, isto é, no primeiro tempo e no tempo central (um pouco menos forte) do compasso quaternário e no primeiro tempo dos compassos ternário e binário. Estas notas devem ser evidenciadas com uma maior intensidade dinâmica. Outras notas, como dissonâncias e síncopas, devem ser enfatizadas com o mesmo tratamento. A dinâmica deve ainda reforçar o conteúdo afetivo da música que o intérprete tem de identificar: a música de carácter alegre, frequentemente com grandes intervalos melódicos entre as notas, normalmente requer uma dinâmica mais forte. Para a música de carácter melancólico aconselha-se suavidade e delicadeza, e por isso uma dinâmica mais piano. O intérprete pode acompanhar a direção da linha melódica com mudanças de dinâmica graduais: usar um *crescendo* quando a música “sobe” e *diminuendo* quando “desce” é um exemplo típico.

Esta regra aplica-se especialmente nas partes imitativas da *Canzona prima a 2*, onde por vezes a figura melódica excede o limite de um compasso, relativizando assim a importância da regra que sugere o sublinhar da *nota buona* no tempo forte de cada compasso⁴⁷. Como na música de dança a *nota buona* deve ser mais forte, de forma a marcar o ritmo, faz com que esta regra se aplique a várias secções da *Canzona* onde a música foi identificada como a música de dança⁴⁸ ou apresenta esse carácter. Neste tipo de música as mudanças de harmonia devem ser sempre enfatizadas com uma acentuação da dinâmica (Tarling 2000, 19-20).

⁴⁷ P. ex. cc. 22 – 27 da partitura em Anexo 4.

⁴⁸ P.ex. a secção inicial da *Canzona prima a 2*, que foi identificada como a dança Bergamasca.

Na secção da *Canzona* identificada como escrita segundo o *estilo concitato*⁴⁹ - indissociável de Claudio Monteverdi deve-se no entanto aplicar mudanças de dinâmica mais extremas e dramáticas com crescendos e diminuendos súbitos, sugeridos pelo autor de *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda* (1624 – 25) no prefácio original (Boyden 1980, 200).

3.2.3. Andamento

Um conceito indissociável no século XVII da noção de andamento é o do *Tactus* constante e regular. O *Tactus* era entendido como uma pulsação de velocidade moderada, comparado por vários autores ao pulso humano, ao pêndulo do relógio ou ao passo humano moderado. Todas as indicações de andamento estão relacionadas com este pulso, designado no Barroco como *tempo ordinario*. Entre formas musicais do século XVII encontramos sobretudo as compostas por várias secções curtas, de andamentos contrastantes, como as *canzone*. O uso de proporções entre os vários tempos ajuda a conectar as secções entre si, e conferir coerência musical à obra. Pela mesma razão as cadências finais de cada secção não devem ser alargadas em demasia pelo intérprete. A identificação da forma e do estilo da obra, em conjunto com a indicação do compasso, proporcionam quase sempre a informação necessária para a escolha do andamento, especialmente no caso da música de dança. Resta ainda acrescentar outro fator importante – a frequência com que muda a harmonia, ou “ritmo harmónico”: muitas mudanças harmónicas sucessivas precisam de mais tempo para serem assimiladas e acusticamente separadas. Menos mudanças harmónicas pedem um andamento mais rápido, até para evitar a monotonia (Tarling 2000, 28–29).

Na *Canzona prima a 2* existem originalmente duas indicações do compasso: C e 6/4, que alteram entre si de secção em secção ao longo da obra. Ambas sugerem os andamentos bastante vivos e animados. As danças citadas por Mielczewski ao longo da peça ainda reforçam mais esta ideia, com especial ênfase no elemento rítmico, e com as notas principais de cada compasso acentuadas. No entanto as secções imitativas escritas frequentemente com semicolcheias iniciadas com uma figura de três colcheias

⁴⁹ Cc. 98 – 119 da partitura em Anexo 4; a dinâmica sugerida pelo editor: *mezzo forte*

precedidas por uma pausa de colcheia (Exemplo musical 30), sempre *alla breve*, diferem entre si na maneira como são acompanhadas pelo baixo contínuo.

Exemplo musical 30. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, PWM Kraków, 1956; c. 19, violino I



O acompanhamento de algumas secções umas vezes emprega sobretudo semínimas e colcheias, e apresenta mudanças de harmonia muito frequentes, o que sugere um andamento mais moderado⁵⁰. Noutras secções emprega mínimas e semibreves e por isso as mudanças de harmonia acontecem mais espaçadamente, apenas de meio em meio compasso ou ainda menos frequentemente, o que sugere andamentos mais rápidos, evidenciando o elemento de exibição técnica/virtuosístico na parte dos violinos⁵¹. Na secção em *estilo concitato*⁵² o baixo contínuo permanece com o mesmo acorde de Ré maior durante 22 compassos, o que implica a escolha de um andamento ainda mais acelerado, de forma a reforçar dramatismo da cena.

3.2.4. Ornamentação

Uma das principais aptidões de todos os músicos e cantores do século XVII era a capacidade de improvisar figuras ornamentais chamadas *diminuzioni*. O processo de “diminuir” consistia em divisão de notas longas das melodias não-ornamentadas em notas mais pequenas. Numa obra do século XVI as *diminuzioni* e *passaggi* aplicadas eram constituídas por notas rápidas em movimento quase contínuo, recorrendo frequentemente a escalas e sequencias, com o propósito principal de reforçar

⁵⁰ P.ex.cc. 19 – 27 da partitura em Anexo 4; indicação do andamento do editor: *Allegro moderato*

⁵¹ P.ex.cc. 75 – 89 da partitura em Anexo 4; indicação do andamento do editor, igualmente: *Allegro moderato*

⁵² Cc. 98 – 119 na partitura em Anexo 4; indicação do andamento do editor: *Allegro*

a continuidade do movimento. A partir da obra de Silvestro Ganassi (1492 – meados do séc. XVI) *Opera intitulata Fontegara*, publicada em Veneza em 1535 a prática de *diminuzioni* improvisadas encontra-se amplamente documentada numa série de manuais que fornecem exemplos de preenchimento decorativo de intervalos e de cadências ornamentadas⁵³. Era suposto os alunos estudarem e memorizarem estes exemplos para depois incorporá-los no seu repertório de figuras aplicáveis às obras interpretadas.

As principais regras de elaboração de diminuições são apresentadas por Aurelio Virgiliano (ativo c.1600) na sua obra *Il Dolcimelo*. As seis principais são:

1. As diminuições devem seguir por intervalo de segunda sempre quando possível;
2. As notas das diminuições são alternadamente “boas” (consonantes) e “más” (dissonantes);
3. Todas as notas que precedem e sucedem um “salto” melódico devem ser “boas”;
4. A nota original deve soar no início, no meio e no final da diminuição; no entanto, se for inconveniente voltar à nota original no meio, então deve ser ouvida uma consonância e nunca uma dissonância;
5. Quando o motivo é ascendente, a ultima nota da diminuição deve também subir; o mesmo se aplica para direção oposta;
6. Produz um efeito agradável percorrer uma oitava para baixo ou para cima, desde que isso seja conveniente.

Estas regras descrevem com bastante precisão a prática de *diminuzioni* que se pode observar nos exemplos escritos nos anos 1580 – 1620. Apesar das *diminuzioni* instrumentais usarem frequentemente figurações baseadas na tríade, maior ou menor,

⁵³ Silvestro Ganassi dal Fontego, *Opera intitulata Fontegara la quale insegna a sonare de flauto*, Veneza, 1535; Diego Ortiz, *Trattado de glosas...*, Roma, 1553; Girolamo Dalla Casa, *Il Vero modo di diminuir com tutte le sorti di stromenti*, Veneza, 1584; Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente com ogni sorte d'istrumento; et anco diversi passaggi per la semplice voce*, Veneza, 1585; Riccardo Rognoni *Passaggi per potersi essercitare*, Veneza, 1592; Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, manuscrito, c.1600; Francesco Rognoni *Selva de varii passaggi*, Milão, 1620; entre outros.

desta dificuldade em usar posições mais altas, especialmente nas cordas mais graves, como as cordas Ré e Sol. No entanto Marin Mersenne (1588–1648) menciona que um bom violinista é capaz de executar uma oitava completa na mesma corda, o que significa que os bons violinistas chegavam a tocar na 3ª e 4ª posição e nalguns casos mesmo na 5ª e na 6ª⁵⁵.

É necessário ainda mencionar que, sem uso da queixeira – só inventada por Louis Spohr (1784 – 1859) por volta do ano 1820 – nem da almofada, o violinista tinha de segurar o instrumento principalmente com a mão esquerda (talvez com a ajuda pontual do queixo) o que dificultava bastante as mudanças de posição, que eram executadas com o aproveitamento das notas tocadas nas cordas soltas ou de pausas ao longo da peça – ou ainda com a ajuda da complicada técnica que envolve o arrastar do dedo polegar (Boyden 1980, 94, 174–176).

Nas partes dos violinos incluídas na edição moderna que temos vindo a comentar deparamo-nos com a dedilhação em conformidade com a técnica atual do violino, tal como a predileção pelo uso da 3ª posição em todas as cordas, de forma a:

1. Evitar a sonoridade das cordas soltas, muito mais aberta e gritante no caso das cordas metálicas do que nas de tripa;
2. Possibilitar a realização das notas com trilo sempre a partir do 1º ou 2º dedo;
3. Possibilitar a aplicação do vibrato quase contínuo, conforme as tendências estéticas do século XIX e XX (enquanto na época do Barroco o vibrato era considerado como um ornamento, e aconselhado em princípio só para notas longas e/ou *messa di voce*).

Esta dedilhação não deve ser aplicada no contexto da Interpretação Historicamente Informada porque a forma atual de dedilhar resultou das várias mudanças resultantes da construção do violino e das cordas, e também das inevitáveis mudanças estéticas ocorridas ao longo dos séculos.

⁵⁵ Marco Uccellini (1603/1610 – 1680) usa a 6ª posição no seu Opus 5.

3.2.6. Arcadas

A disciplina empregue na escolha da direção do arco foi tratada já no século XVI com muita atenção⁵⁶, e que no século XVII se revestiu ainda de maior importância. Apesar de na altura não ter esta designação, hoje conhecemos a regra então predominante de orientar o arco como a regra do “arco para baixo”. É assim chamada de acordo do seu princípio básico, segundo o qual cada nota principal, importante, ou acentuada tem de começar com arco para baixo. Assim a nota principal do compasso - a *nota buona* - começará sempre para baixo, salvo alguma exceção por razões harmónicas (dissonância), rítmicas (síncopa com mudança de harmonia) ou de fraseado (ênfase de nota mais aguda ou mais importante da linha melódica). Em todos estes casos também se começa com o “arco para baixo”, o que pode comprometer a situação privilegiada das notas “boas” dos tempos fortes do compasso.

Para um violinista o movimento com arco para baixo é um movimento onde naturalmente há maior pressão atribuída, devido á gravidade e ao peso do braço. Este fator fisiológico explica perfeitamente a regra de “arco para baixo” e explica a relação óbvia entre o efeito de ênfase e a direção do arco, existente desde o início da história do violino. Tal princípio foi ainda reforçado pelo facto de no século XVI quase toda a música escrita para violino ser música de dança, em que a acentuação dos tempos fortes é obviamente uma necessidade.

Assim pode-se estabelecer que a primeira nota da peça deve sempre começar com arco para baixo, admitindo no entanto duas exceções:

1. No caso de primeira nota ser precedida por uma pausa de semínima, colcheia ou semicolcheia;
2. No caso do compasso conter um número ímpar de notas.

Nestas situações é permitido iniciar com arco para cima, de forma que o tempo forte do compasso seguinte comece para baixo. Durante a obra cada nota deve ser tocada numa arcada separada, a menos existam ligaduras marcadas, o que implica

⁵⁶ Silvestro Ganassi *Regula rubertina*, Veneza, 1542 – 1543; Riccardo Rognoni *Passaggi per potersi essercitare*, Veneza, 1592;

a execução de várias notas com uma só arcada. O ajustamento momentâneo da direção do arco – no caso do número ímpar das notas no compasso, por exemplo – é obtido ao tocar duas notas com mesmo arco, de preferência quando seguem por grau conjunto. Também se pode retomar o arco para baixo quando pelo meio de notas com um determinado valor rítmico surgem notas de valor diferente, como por exemplo semínimas depois de uma serie de colcheias.

Estas regras são bastante claras, pois aproveitam os princípios fisiológicos do funcionamento do corpo humano - e com uso do arco barroco tornam-se ainda mais compreensíveis.

O arco usado na época do Barroco - especialmente no seu período inicial – é bastante mais leve e mais curto do que o arco moderno. O arco barroco mede entre 356mm (arco francês) e 483 mm (arco italiano) enquanto o arco moderno mede ca 648 mm. O peso do arco estava distribuído de maneira também diferente. A parte de cima era muito mais leve e tinha nesta zona as cerdas muito próximas da vara. A zona de maior otimização para tocar encontrava-se na parte baixa do arco e era bastante reduzida. Estas características permitem perceber a predileção pelos arcos separados, a facilidade na retoma do arco e o gosto pelos saltos entre as cordas distantes (Boyden 1980, 177–181).

O tratado *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni, já antes referido, e dedicado às *diminuzioni* é quase o último do seu género, pois a prática das *passaggi* improvisadas estava em declínio, sendo substituída por um estilo de ornamentação baseado mais na intensificação do afeto do que na mera recreação virtuosística. Este novo estilo evitava longas passagens em notas rápidas do mesmo valor rítmico, favorecendo antes motivos ritmicamente caprichosos e inusitados. A obra do Francesco Rognoni situa-se exatamente nesta encruzilhada da história da ornamentação e revela como as *diminuzioni* – tal como eram apresentadas nos manuais anteriores – eram adaptadas ao *uso moderno*, como próprio Rognoni menciona na página de rosto da obra. Deparamo-nos aqui com uma abordagem da técnica de legato bastante diferente dos seus contemporâneos. Enquanto o seu pai Ricardo Rognoni⁵⁷, apenas menciona a possibilidade de ligar unicamente duas notas no mesmo arco, Francesco Rognoni

⁵⁷ Autor da obra *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Veneza, 1592

refere ligaduras de duas, três, quatro e até mesmo doze notas (Exemplo musical 32), fornecendo meia página de exemplos.

Exemplo musical 32. Francesco Rognoni; *Selva de varii passaggi*, 1620, *Modo di rileggiar ogni stromento di Archo*, Parte II, pág. 5



Rognoni distingue também duas maneiras de realizar legato:

- 1) *lireggiare* – legato “simples” como já foi descrito,
- 2) *liregiate affettuoso* – legato aproximado do *portato* ou *staccato d’arco* em que as notas são executadas no mesmo arco mas com uma pequena separação entre elas.

Nos ambos os casos chama a atenção do executante para realizar os golpes do arco de maneira doce e delicada, com o arco sempre bem perto da corda, suavizando assim a natureza “bruta e áspera” do violino (Rognoni 2002, 22–33).

Estas informações oferecem um vasto leque de escolhas das arcadas e ligaduras para um intérprete do repertório seiscentista para violino. No caso da *Canzona prima*

a 2 de Mielczewski pode-se por exemplo ter em conta o uso das ligaduras mais extensas nas cadências ornamentadas. No entanto, a presença prevalecente da música de dança, a indispensabilidade de boa articulação nos diálogos polifónicos e a completa ausência de ligaduras no manuscrito favorece em definitivo a escolha de arcadas separadas, sendo a regra do “arco para baixo” a predominante.

Sobre a instrumentação do baixo contínuo, este deve ser realizado por um só instrumento cordal, isto é, capaz de realizar as harmonias – como o cravo, órgão, alaúde (tiorba, arquialaúde, etc.) ou harpa – ou por uma combinação de dois ou mais destes instrumentos, mas – e contrariamente à prática do Barroco tardio – sem o reforço da linha do baixo por um instrumento melódico (*violone*, viola da gamba, fagote) uma vez que esta não apresenta carácter melódico mas apenas de sustentação harmónica (Wilk 1999, 184). Quando os compositores deste período pressupunham a intervenção de um instrumento melódico grave escreviam especificamente uma parte para ele – como o próprio Mielczewski nas suas *Canzone a 3*. O Instrumento cordal deve ser afinado segundo um temperamento mesotónico de $\frac{1}{4}$ de coma – ou uma variante deste – uma vez que não só este era o temperamento mais utilizado na época, como favorece as consonâncias de terceira e sexta, predominantes na partitura.

Graças ao trabalho excelente de Zygmunt M. Szwykowski foi resgatada uma obra essencial do património musical polaco da época inicial do Barroco. No entanto só depois de realizado um estudo aprofundado das práticas interpretativas historicamente informadas se pode avaliar e apreciar corretamente a obra. Não subsistem dúvidas que unicamente com recurso a esta abordagem somos capazes de avaliar os verdadeiros valores estéticos da obra, para não falar do elemento essencial da “frescura” interpretativa, em que os executantes – os dois violinistas e o(s) instrumentista(s) que realiza(m) o baixo contínuo – se tornam verdadeiros co-autores da obra, sendo livres – dentro das convenções do período – de dar forma às suas próprias ideias musicais, e assim melhor comunicarem com o público contemporâneo.

Conclusão

O período compreendido entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII foi, graças ao patronato artístico dos reis da dinastia Vasa, um período sem igual na história de música da República das Duas Nações. Musicólogos, mas também investigadores nas áreas do teatro, da literatura e das artes visuais dedicam-se ao estudo deste verdadeiro fenómeno cultural há mais de cem anos. Para o elevadíssimo nível da vida musical da Corte polaca contribuíram de maneira decisiva os vários músicos italianos que dominaram a Capela Real, mas também alguns músicos nativos que ombrearam em qualidade e fama, neste período áureo que se estendeu de 1595, quando o rei Sigismundo III da Polónia trouxe o primeiro grupo de Itália, até ao chamado “Dilúvio Sueco” (1655 – 1660), quando a Capela Real se dispersou e foram provavelmente destruídas as coleções de partituras guardadas no Castelo Real em Varsóvia.

As poucas partituras que foram preservadas, bem como os inventários musicais que sobreviveram, originários de vários locais da República, dos países vizinhos e mesmo de outros locais mais distantes, provam que Marcin Mielczewski e a sua obra não foram esquecidos durante mais de meio século após a sua morte. A sua música continuou por muito tempo a ser executada, copiada, colecionada e preservada.

Com o presente estudo, procurámos dar uma imagem da música barroca polaca, através da evocação da obra e da personalidade de Marcin Mielczewski, focando-nos na sua *Canzona prima a 2*, um exemplo particularmente interessante da junção de diferentes tradições, formas e técnicas de composição eruditas. Particularmente apreciado pelas várias classes sociais, dentro e fora dos círculos da corte, Mielczewski surge como o testemunho da aliança entre a sua herança estilística italiana, francesa e alemã e as formas de expressão do repertório popular polaco.

Ao aprofundarmos alguns dos aspetos essenciais da interpretação historicamente informada aplicados à execução da obra, pensamos ter proporcionado ao intérprete de hoje um conjunto de indicações práticas que irão, decerto, permitir resgatar

a *Canzona prima a 2* de Mielczewski do seu estatuto de mero símbolo de arqueologia musicológica, ainda que precioso, transformando-o em música viva e atual, capaz de seduzir o público contemporâneo, tal como apaixonou a exigente corte dos Vasa, na Idade de Ouro da história polaca.

ANEXOS

Anexo 1. Músicos italianos na Capela Real entre 1596 e c. 1620

A atividade de músicos ligados à Corte Real dos Vasa ficou registada em vários documentos reais e edições musicais. As tabelas que se seguem fornecem nomes e o período de atuação documentado de alguns músicos italianos que faziam parte da Capela Real (Szweykowska & Szweykowski 1997, 120–124).

Músicos italianos na Capela Real entre 1596 e ca 1620 ⁵⁸									
		Reinado de Sigismundo III Vasa							
Nome de músico	Função	1595	1600	1602 ⁵⁹	1604 ⁶⁰	1605	1610	1615	1620
Jacobo Abbatis	alto			1602	1604				† 1634
Ades [Italiano?]	castrato			1602					1620
Alexander	trombone	1598		1602					
Alfonso	tenor			1602		Até 1607?			
Andrea	organista	1599		1602					
Andreas	castrato	1598 - 9							
Lorenzo Bellotti	tenor			1602	1604				depois 1624
Vincenzo Bertolusi	organista	1595		1602	1604	até 1607			
Ippolito Bonanni	alto			1602	1604		até 1611		
Alessandro Cilli	cantor	1595						até 1617	
Ferdinando	corneto	1596		1602					
Francesco	trombone	1598							
Giulio Cesare Gabussi	Mestre de Capela		1601	1602					
Vincenzo Gigli [Lilius]	tenor	c.1596			1604				† depois 1639
Giovanni Battista	alto	1598 - 9							

⁵⁸ A tabela fornece a primeira e a última data conhecida de atividade comprovada dos músicos na Capela Real.

⁵⁹ Em Março do ano 1602 foi elaborada uma lista de músicos da Capela Real.

⁶⁰ Em 1604 Vincenzo Lilius publica em Cracóvia a obra *Melodiae sacrae*, uma coleção de motetos da autoria dos músicos da Sua Majestade Sigismundo III.

Giovanni	baixo	1599	1602					
Bartholomeo Horatio	baixo	1598	1602					
Jacopo	violinista	1599	1602		até 1607			
Luca Marenzio	Mestre de Capela	1596 c.1597						
Giov. Marco Materanus	tenor		1602					† c. 1639
Mathia	corneto	1598						
Francesco Mengacio	alto	1598 - 1600						
Giulio Osculati	tenor		1602	1604		antes 1614		
Asprilio Pacelli	Mestre de Capela		1602	1604				† 1623
Alfonso Pagani	violinista		1602	1604	até 1609			
Pandolfo	tenor		1602					
Parguci	baixo		1602					
Antonio Patart	trombone	1598	1602	1604				
Paulino	castrato	1599	1602					
Pompilio	tenor		1602		até 1607?			
Rosio	tenor		1602		até 1607?			
Horazio Rungieri	tenor	1598	1602		1609			
Sebastiano	alto		1602					
Antonio Tarenus	alto		1602		até 1607			
Giovanni Valentini	organista			1604		até 1614		
Abrahamo Zitte	corneto	1599	1602					1625

Anexo 2. Músicos italianos na Capela Real entre c. 1620 e 1668

Músicos italianos na Capela Real entre c. 1620 e 1668 ⁶¹													
		Sigismundo III Vasa			Ladislau IV				João Casimiro				
Nome de músico	Função	1620	1625	1630	1635	1640	1643 ⁶²	1645	1650	1655	1660	1665	
Gioseffo Amadei			"nostro musico da molti anni"					1645					
Giovanni Francesco Anerio	Mestre de Capela	c. 1624		† 1630									
Andrea Baldassini							1643						
Bandinis de Bandini							1643						
Deodato Barochio	baixo					antes 1643			até 1652				
Francesco Basile	tenor			antes 1634					1652				
Giovanni Maria Brancherini		antes 1623					1643	† 1645					
Michelangelo Brunerio	baixo					entre 1642/45		c. 1649					
Margherita Cattanea	soprano				1637 - 38								
Francesco Coppola	organeda						1643						
Pietro Coppola	cantor			1634			1643						
Pietro Crati	soprano							c. 1645				1668	
Agostino Eutitio	cantor					antes 1643		1646?					
Lodovico Fantoni	soprano			antes 1633								1673	
Antonio Farinacci	violinista								1646			† 1671	
Baldassare Ferri	soprano	antes 1625					1643			até 1655			
Marc – Antonio Ferucci							1643						
Alessandro Foresti	baixo				† 1638								
Angelo Gagliardi							1643						
Michelangelo Gelsomini	cantor	antes 1625											

⁶¹ A tabela fornece a primeira e a última data conhecida da atividade comprovada dos músicos na Capela Real.

⁶² Em 1643 foi publicada a obra *Xenia Apollinea* de Marco Scacchi.

Francesco Gigli [Lilius]			até 1630									
Ignazio Giorgi				1633	† 1639							
Giovanni Battista Gisleni	teorba			c. 1630			1643					até 1688
Giacomo Grandi	violinista					1642	1643		1652			
Giovanni Guiducci							1643					
Pietro Leonardo Guiducci							1643					
Giovanni Battista Jacobelli	tenor			antes 1633			1643		ate 1651			
Simone de Ligoris							1643					
Sigismondo Marco Materanus								1649	1658			
Tarquinio Merula	organista		De 1621/22 até 1625/26									
Micinelli	castrato					1637						
Micinelli II	castrato					1637						
Pellegrino Muti	tenor		antes 1625									
Geronimo Nardo							1643	1646				
Alessandro Paradisi	baixo	1620					1643		1652			
Sigismondo Patart			1626		† 1638							
Pintelli	baixo					desde 1639						
Antonio Pratogaggi	soprano					antes 1643		1652				
Nicolo Rosa							1643					
Marco Scacchi	Mestre de Capela		c. 1621 até 1632	violinista			1643	1649				
Giov. Maria Scalona	alto					1638	1643			1658		
Vincenzo Scapitta	tenor			depois 1633			1643			até 1655		
Bartolomeo Sisini											1659	1666
Aldebrandi Subissati	violinista						c. 1645		até 1654			
Nicola Valdi							1643					

Anexo 3.
Recital de Mestrado em Música – Interpretação: Violino Barroco

PROGRAMA DO RECITAL

1. Marcin Mielczewski (c.1600 – 1651)

Canzona prima a 2

(fonte: manuscrito F-PVm⁷ 673 – Bibliothèque Nationale – Paris – França)



2. Francesco Rognoni Taeggio (c.1575 – c.1626) /

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26 – 1594)

Vestivi Colli Passegiato del Palestrina

(fonte: Francesco Rognoni *Selva de varii passaggi* Milão, 1620)



3. Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – Partita II BWV 1004

Allemanda – Corrente – Sarabanda – Giga - Ciaccona

(fonte: manuscrito Mus. ms autogr. Bach P 225 – Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz – Berlim – Alemanha)



4. François Couperin (1668 - 1733) – 9^{ème} Concert "Ritratto dell'amore"

Le Charme – L'enjouement – Les Grâces (Courante française) – Le je-ne-sais-quoi –
La Vivacité – La Noble Fierté (Sarabande) – La Douceur – L'Et Cetera (ou Menuets)

(fonte: François Couperin *Les Goûts-Réunis* Paris, 1724)



Anexo 4.

**Marcin Mielczewski *Canzona a 2,*
PWM,
Kraków 1956**



(Partitura)

CANZONA

a 2

Z rękopisu opracował do wydania
Zygmunt M. Szwejkowski
bas cyfrowany zrealizował
Kazimierz Sikorski

MARCIN MIELCZEWSKI
(+ 1651)

(Allegro moderato)

Violino I

Violino II

Cembalo (Organo)

B.C.

f *mp* *f* *mp*

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for Violino I and Violino II, both in treble clef. The third staff is for Cembalo (Organo), with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is for B.C. (Basso Continuo) in bass clef. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The first measure of the Violino I part is marked *f* (forte), and the second measure is marked *mp* (mezzo-piano). The Cembalo part also has *f* and *mp* markings.

5

f *mf* *f*

The second system of the musical score starts at measure 5. It continues with the same four staves as the first system. The Violino I part features triplets in the first two measures, marked *f* and *mf* respectively. The Cembalo part has *f* and *mf* markings. The B.C. part has a sharp sign (#) above the notes in the first two measures.

(Andante)

9

(mp)

(1.f)
(2mf)

mp

1. *f*
2. *mf*

13

(tr)

(tr)

(1.f)
(2mp)

1.f
2mp

(Allegro moderato)

17

(tr)

(tr)

(mp)

p

4 #3

21

pp

pp

pp

6 (#) (b)

25

(*mf*)

mf

(b) 4 #3

29

p

p

34

Musical score for measures 34-38. The system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line starts with a treble clef and contains notes with dynamics *(f)* and *(p)*. The piano accompaniment has a grand staff with dynamics *f* and *p*. The bass line has a bass clef and chord symbols (#) and (#).

39

Musical score for measures 39-42. The system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line starts with a treble clef and contains notes with dynamics *(mf)* and *(f)*. The piano accompaniment has a grand staff with dynamic *mf*. The bass line has a bass clef and chord symbols (#) and 6.

43

Musical score for measures 43-46. The system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line starts with a treble clef and contains notes with dynamics *(p)* and *(f)*. The piano accompaniment has a grand staff with dynamics *p* and *f*. The bass line has a bass clef and chord symbols (#) and 6.

48 (Allegro moderato)

Musical score for measures 48-51. The tempo is marked *(Allegro moderato)*. The score consists of two staves for the upper instruments and two for the piano. Dynamics include *(f)* and *(p)*. The piano part features a *f* dynamic at the start and a *p* dynamic later.

52

Musical score for measures 52-54. The score consists of two staves for the upper instruments and two for the piano. Dynamics include *(mf)*. The piano part features a *mf* dynamic.

55

Musical score for measures 55-58. The score consists of two staves for the upper instruments and two for the piano. The piano part includes a $4\sharp 3$ marking.

59 (Allegro)

f

6 6 #

63

p

6 6# (#)

67

f

6 (#)

71

(p) *(f)* *(tr.)*

p *f*

(#) 6 (#) #6 (#) #6 (#)

75 (Allegro moderato)

(mf) *(mp)* *(p)*

(mf) *(p)*

79

(mf) *(f)*

(mp) *(f)*

83

Musical score for measures 83-85. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line with eighth notes.

86

(p) *(mf)*

(p)

Musical score for measures 86-89. It consists of four staves. The vocal line has dynamic markings *(p)* and *(mf)*. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a sharp sign.

90 (Moderato)

(1. mf)
(2. p)

1. mf
2. p

Musical score for measures 90-93. It consists of four staves. The tempo is marked 'Moderato'. The vocal line has dynamic markings *(1. mf)* and *(2. p)*. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a sharp sign.

94

(1. *mf*)
(2. *p*)

1. *mf*
2. *p*

98 (Allegro)

(*mf*)

(*mf*)

102

(*mf*)

106

Musical score for measures 106-109. The score is written for a piano and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part consists of chords and single notes, with some measures featuring a sustained bass line.

110

Musical score for measures 110-112. The score continues the melodic and harmonic development from the previous system. The right hand features a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

113

Musical score for measures 113-115. The score concludes the section with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features chords and single notes, with some measures featuring a sustained bass line.

116

Musical score for measures 116-119. The score is in 6/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has one sharp (F#).

120 (Meno mosso)

Musical score for measures 120-123, marked "Meno mosso". The score is in 6/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The tempo is slower than the previous section. The piano part has a more rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line is more melodic. The key signature has one sharp (F#).

124

Musical score for measures 124-127. The score is in 6/4 time and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line is more melodic. The key signature has one sharp (F#).

128 (Allegro)

Musical score for measures 128-130. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff, while the grand staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

131

Musical score for measures 131-133. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff, while the grand staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines. A trill is indicated in the upper staff of measure 133.

134

Musical score for measures 134-136. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff, while the grand staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

137

Musical score for measures 137-139. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 137 includes a sharp sign (#) above the first note of the upper staff. Measure 138 has a '6' below the bass staff. Measure 139 has a sharp sign (#) above the first note of the upper staff.

140

Musical score for measures 140-142. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 140 includes a dynamic marking *(f)* above the first note of the upper staff. Measure 141 includes a dynamic marking *(f)* below the first note of the upper staff. Measure 142 includes a dynamic marking *p* above the first note of the upper staff.

143

Musical score for measures 143-145. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex melodic line in the upper treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 143 includes a dynamic marking *(f)* above the first note of the upper staff. Measure 144 includes a dynamic marking *(f)* below the first note of the upper staff. Measure 145 includes a dynamic marking *p* above the first note of the upper staff.

147

Musical score for measures 147-150. It features two vocal staves and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part includes a low bass line. Dynamics include *(f)* and *(p)*.

151

Musical score for measures 151-154. It features two vocal staves and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part includes a low bass line. Dynamics include *(f)* and *(p)*.

155 (Andante)

Musical score for measures 155-158. It features two vocal staves and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part includes a low bass line. Dynamics include *(1.f)*, *(2.p)*, and *(tr)*.

159

Musical score for measures 159-162. The score is in common time (C) and consists of four staves. The first two staves are for a melodic instrument (likely violin or flute), and the last two are for piano accompaniment. The first staff has dynamics *(1.f)* and *(2.p)*. The second staff has dynamics *(1.f)* and *(2.p)*. The third staff has dynamics *1.f* and *2.p*. The fourth staff has a fingering *4#3*. Trills are marked with *(tr)* in the first and second staves.

163 (Allegro)

Musical score for measures 163-165. The score is in common time (C) and consists of four staves. The first two staves are for a melodic instrument, and the last two are for piano accompaniment. The first staff has a dynamic *(f)*. The second staff has a dynamic *(f)*. The third staff has a dynamic *f*. The tempo is marked *(Allegro)*.

166

Musical score for measures 166-168. The score is in common time (C) and consists of four staves. The first two staves are for a melodic instrument, and the last two are for piano accompaniment. The first staff has a dynamic *f*. The second staff has a dynamic *f*. The third staff has a dynamic *f*. The tempo is marked *(Allegro)*.

169

f

174

mp

178

mf

182

(f)

186 (Allegro)

(mp)

189

192

195

198 (Andante)

202

Musical score for measures 202-206. The score is in common time (C) and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *(mp)*, *(p)*, and *(pp)* in the vocal line, and *pp* and *p* in the piano accompaniment.

207 (Allegro moderato)

Musical score for measures 207-210. The score is in common time (C) and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as *(Allegro moderato)*. The dynamics are marked as *(f)* and *(mp)* in the vocal line, and *f* and *mp* in the piano accompaniment.

211

Musical score for measures 211-214. The score is in common time (C) and consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *(f)* and *(mf)* in the vocal line, and *f* and *mf* in the piano accompaniment. Triplet markings (*3*) are present in the vocal line.

214

(*mp*)

mp

217 (Andante)

(*f*)

(*f*)

(*tr*)

(*tr*)

221

(*tr*)

(*tr*)

(*rit.*)

(*rit.*)

(6)

(6)

(6)

(6)

(6)

COMMENTAIRE DE REVISION

Le manuscrit de la *Canzone* ne possède ni de désignations du mouvement, ni de signes dynamiques, à l'exception des mesures suivantes: violon II, mes. 31 — un *f*; mes. 33 — un *p*; mes. 37 — un *f*; mes. 39 — un *p*; puis, dans la basse continue, mes. 31 — un *f*; mes. 33 — un *p*. Tous les autres signes dynamiques, signes du phrasé et désignations du mouvement viennent de la part des éditeurs.

L'original de la *Canzone* montre deux désignations de mesure: ♩ et ♩ ; on a mis dans tout le texte C au lieu de ♩ pour des raisons d'exécution. Tous les signes d'altération chromatique qui manquaient ont été ajoutés et mis en crochets; les bécarrés marqués dans le manuscrit par le signe \flat sont remplacés dans l'édition présente par celui de \natural .

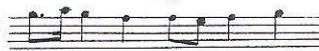
VIOLINO I

- mes. 11. Les deux premières notes de la mesure, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites, par analogie, comme appartenant à la progression des mes. 11 et 12.
- mes. 13. On a ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 17. La cadence illisible dans le manuscrit, fut reconstruit par analogie à la mes. 223. On a ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 41. Deux blanches remplissent cette mesure dans le manuscrit. Nous l'avons changé par analogie à la mes. 35.
- mes. 55. Les notes en crochets sont celles qui, illisibles dans le manuscrit, ont été remplacées par d'autres complétant la conduite de la mélodie qui progresse par tierces.
- mes. 63. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites par analogie à la mes. 56.
- mes. 85. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites par analogie à la figuration dans la partie du violon II.
- mes. 102. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit.
- mes. 109. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, sont reproduites par analogie à la mes. suivante.
- mes. 111, 112, 114, 115. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit.
- mes. 142. La figure sur le troisième temps de la mesure fut erronément notée par le copiste comme suit:  nous l'avons corrigé en mettant:  comme suite de la progression.
- mes. 144. La figure au quatrième temps de la mesure est illisible dans le manuscrit. Nous l'avons reproduite à la base de la conduite parallèle des deux parties du violon.
- mes. 148, 150-153. Les notes en crochets sont absolument illisibles dans le manuscrit. Nous les avons reconstruites par analogie à la partie du violon II.
- mes. 154. La figuration au deuxième temps de la mesure est illisible dans le manuscrit.

- mes. 156. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la quatrième note de la mesure.
- mes. 158. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 160. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la deuxième note de la mesure.
- mes. 161. Cette mesure est illisible dans le manuscrit.
- mes. 162. On a ajouté un trille au-dessus de la deuxième note de la mesure.
- mes. 167. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites par analogie à la partie du violon II (mes. 167-168).
- mes. 188. Dans le manuscrit, la figure au troisième temps de la mesure fut notée erronément par

le copiste comme:  nous l'avons corrigée en:  nous basant sur la figure analogue de la mes. 186.

- mes. 192. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reconstruites à la base d'un passage analogue qui se trouve dans la partie du violon II, à la même mesure.
- mes. 194. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites d'après le passage analogue qui se trouve dans la partie du violon II, à la même mesure.
- mes. 202. Par l'inadvertance du copiste cette mesure a deux notes de trop:

 nous l'avons corrigé en: 

par analogie aux mes. 203 et 204.

- mes. 206. Nous avons donné une double valeur à la blanche qui se trouve à cette mesure dans le manuscrit.
- mes. 207, 210, 213, 215. Nous avons changé la troisième et la quatrième croches:  en: ,
- par analogie aux mes. 1, 4, 7 et 9.
- mes. 218. Dans le manuscrit, la quatrième note de la mesure est marquée erronément comme blanche; elle doit avoir la valeur d'une noire.
- mes. 219. Dans le manuscrit, la troisième note de la mesure est notée erronément comme *fa* au lieu de *la*. On a ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reconstruites par analogie à la partie du violon II.
- mes. 220. Dans le manuscrit cette mesure est incomplète:  nous la prolongeons pour lui donner sa pleine valeur.
- mes. 221-224. Le copiste a noté ces mesures erronément d'une tierce trop bas; nous les avons corrigées par analogie aux mes. 15, 18.
- mes. 223. Au-dessus de la cinquième note de la mesure nous avons ajouté un trille.
- mes. 224. Dans le manuscrit cette mesure est incomplète:  elle est le complément de la mes. 220; comme nous avons prolongé cette dernière, nous donnons ici la valeur d'une ronde au *ré* afin qu'il remplisse toute la mesure. Nous avons ajouté une fermate.

VIOLINO II

- mes. 1-4. Nous avons changé la troisième et la quatrième croches:  en:  par analogie à la partie du violon I.
- mes. 7 et 9. Nous avons changé la première et deuxième croches:  en:  par analogie à la partie du violon I.
- mes. 13 et 17. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 25, 26. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites par analogie comme suite de la progression.
- mes. 29. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reconstruites par analogie à la mes. 33.
- mes. 34-35. Les notes en crochets complètent l'endroit illisible dans le manuscrit.
- mes. 74. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la troisième note de la mesure.
- mes. 84. Dans le manuscrit, le copiste a noté la figure au deuxième temps de la mesure erronément comme  nous l'avons corrigée en mettant à sa place 

- mes. 91. Les deux premières notes de la mesure que le manuscrit marque avec un *mi* doivent être un *ré*. Nous avons ajouté la cinquième note *mi*¹ qui fait défaut dans le manuscrit.
- mes. 94. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit.
- mes. 95. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit; nous les avons reproduites par analogie à la mes. 91 de la partie du violon I.
- mes. 96–97. Les notes en crochets sont illisibles dans le manuscrit.
- mes. 104–105. La note *la*, illisible dans le manuscrit, est reconstruite par analogie aux mes. 105 et 106.
- mes. 107. La dernière note de cette mesure est illisible dans le manuscrit. Nous l'avons reconstruite à la base d'une figure analogue dans la mes. 102 de la partie du violon I.
- mes. 108. Les notes en crochets, illisibles dans le manuscrit, ont été reproduites à la base de la conduite parallèle des deux parties du violon.
- mes. 118. Dans le manuscrit la deuxième note de la mesure est marquée erronément avec un *la*[#]; nous l'avons corrigée en mettant *fa*[#] par analogie à la mes. suivante.
- mes. 152. Dans le manuscrit, la sixième note de la mesure a, erronément, un *mi* au lieu de *do*.
- mes. 156. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la quatrième note de la mesure.
- mes. 158. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 160, 162. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la deuxième note de la mesure.
- mes. 195. Nous avons ajouté la première note *sol*, qui fait défaut dans le manuscrit.
- mes. 206. Nous avons donné ici une double valeur à la blanche du manuscrit.
- mes. 207–210. Nous avons changé la troisième et la quatrième croches:  en:  par analogie aux mes. 1–4 dans la partie du violon I.
- mes. 219. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 220. Cette mesure n'a pas son entière valeur  Nous l'avons rendue complète en la prolongeant.
- mes. 223. Nous avons ajouté un trille au-dessus de la cinquième note de la mesure.
- mes. 224. Dans le manuscrit cette mesure est incomplète; elle est le complément de la mes. 220. En égard à ce fait que nous avons prolongé les notes de celle-ci pour lui donner sa pleine valeur, nous devons prolonger ici la note *ré* jusqu'à ce qu'elle remplisse la mesure entière. Nous avons ajouté une fermate.

BASSO CONTINUO

- mes. 184. Devant la deuxième note de la mesure nous avons supprimé le dièse qui est ici superflu.
- mes. 202. Nous avons donné une double valeur à la quatrième note de la mesure en réduisant de moitié celle de la cinquième note, en égard à la conduite des parties supérieures.
- mes. 204. Nous avons donné une double valeur à la première note de la mesure en réduisant de moitié celle de la cinquième note, en égard à la conduite des parties supérieures.
- mes. 206. Nous avons donné ici une double valeur à la blanche du manuscrit.
- mes. 220. Dans le manuscrit cette mesure est incomplète  : nous avons prolongé ses notes pour lui donner sa pleine valeur.
- mes. 224. Dans le manuscrit cette mesure complète la mes. 220. Les notes de cette dernière ayant été prolongées pour qu'elle obtienne sa pleine valeur, nous remplissons la mesure présente par la note *ré*.

VIOLINO I

CANZONA

Opracował
Tadeusz Ochlewski

a 2

MARCIN MIELCZEWSKI
(+ 1651)

Allegro moderato

44 *Allegro moderato*
f *f*

50 *p* *mf*

54

57 *meno mosso*
Allegro
f

63 *p* *f*

60 *p* *f*

75 *Allegro moderato*
mf *mp* *p*

78 *Vio II* *mf*

82 *f*

86 *p* *mf*

90 Moderato

Musical staff 90-94 in 4/4 time. It begins with a repeat sign and a 4-measure phrase. The first ending is marked with a first ending bracket and a fermata. The second ending is marked with a second ending bracket and a fermata. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

94

Musical staff 94-98 in 4/4 time. It continues with melodic lines, including a triplet of eighth notes and a 4-measure phrase ending with a double bar line and repeat dots.

98 Allegro

Musical staff 98-102 in common time (C). It features a steady eighth-note accompaniment pattern.

102

Musical staff 102-106 in common time (C). It continues with eighth-note accompaniment.

106

Musical staff 106-110 in common time (C). It continues with eighth-note accompaniment.

110

Musical staff 110-114 in common time (C). It continues with eighth-note accompaniment.

114

Musical staff 114-117 in common time (C). It continues with eighth-note accompaniment.

117 Meno mosso

Musical staff 117-122 in 6/4 time. The tempo is marked 'Meno mosso'. The piece begins with a 6-measure phrase and then continues with a melodic line.

122

Musical staff 122-126 in 6/4 time. It features a melodic line with a first ending bracket and a fermata.

126 Allegro

Musical staff 126-130 in common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. It begins with a 7-measure phrase and continues with eighth-note accompaniment.

130

Musical staff 130-134 in common time (C). It continues with eighth-note accompaniment.

133 *f* Vno II

137

140 *f*

143

147 *f* *p*

151 *f* *p*

155 *Andante*
1. f
2. p

159 *1. f*
2. p

163 *Allegro*
f

167 *f*

172 *mp*

178 *mf* *f*

184 *rit.* **Allegro** *mp*

189

192 *p*

196 *rit.* **Andante** *mp* *pp*

200 *mp* *p*

204 **Allegro moderato** *pp* *f*

209 *mp* *f*

212 *mf*

215 **Andante** *mp* *f*

219 *tr* *rit.*

VIOLINO II

CANZONA

a 2

Opracował
Tadeusz Ochlewski

MARCIN MIELCZEWSKI
(+ 1651)

Allegro moderato

f *mp*

f *mf*

mp *f* *mf*

f *mp*

mp *pp*

p

mf *p*

f *p*

mf *f* *p*

f *f*

Allegro moderato

50 *p* *mf*

54

57 *f* **Allegro**

63 *p* *f*

69 *p* *f* tr

75 *mf* *mf* *p* **Allegro moderato**
Vno I

78 *mp*

82 *f*

86 *p* *mf*

90 *1. mf* *2. p* **Moderato**

94 *1. mf* *2. p*

98 **Allegro**
Vno I

mf

102

106

110

114

117 **Meno mosso**

p *pp*

123

p *pp*

28 **Allegro**
Vno I

32

35

138

f

141

1 0 3
3

144

f

148

p *f*

153

Andante

p *1. f* *2. p* *tr*

158

1. f *2. p* *tr* *V*

163 Allegro

Vno I

f

167

f *V*

172

mp *mf* *V*

179

f

186 *Allegro*
mp

Musical staff 186-188: Treble clef, 7/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

189

Musical staff 189: Treble clef, 7/8 time signature. Continuation of the previous staff with eighth and sixteenth notes.

192
p

Musical staff 192-195: Treble clef, 7/8 time signature. Features eighth notes with accents and slurs, and some rests.

196 *rit.* *Andante*
1. *mp*
2. *pp*

Musical staff 196-201: Treble clef, 6/4 time signature. The tempo changes to Andante. The music features quarter and half notes with slurs and accents.

202
mp *p* *pp*

Musical staff 202-206: Treble clef, common time. Features quarter and eighth notes with slurs and accents.

207 *Allegro moderato*
f *mp*

Musical staff 207-210: Treble clef, common time. The tempo changes to Allegro moderato. Features eighth notes with slurs and accents.

211
f *mf*

Musical staff 211-214: Treble clef, common time. Features eighth notes with slurs and accents, and some triplets.

215 *Andante*
mp *f*

Musical staff 215-218: Treble clef, 6/4 time signature. The tempo changes to Andante. Features quarter and half notes with slurs and accents.

219 *tr* *V* *rit.* *tr* *V* *(rit.)*

Musical staff 219-222: Treble clef, 6/4 time signature. Features quarter and half notes with slurs, accents, and trills.

BIBLIOGRAFIA

Bartkiewicz, U. (2004). Ewolucja idiomu improwizacyjnego w muzyce klawiszowej na przykładzie utworów z XVI i XVII w. In *Improwizacja w muzyce Baroku*. (pp. 37 – 65). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego.

Bobrowska, J. (1994) Muzyka ludowa i jej odzwierciedlenie w literaturze polskiej epoki baroku. *Zeszyty Naukowe VI*, 111 – 120.

Bonaccorsi, N. (2002). *L'Ornamentazione ovvero l'arte di abbellire in musica. Stile e interpretazione fra '500 e '700. I principi della buona esecuzione: avvertimenti e regole, teoria e pratica*. Padova: Armelin Musica.

Boyden, D. D. (1980). *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*. Kraków: PWM.

Chybiński, A. (Ed.) (1958). *Stanisław Sylwester Szarzyński, Sonata a due violini con basso pro organo*. Kraków: PWM.

Chybiński, A. (1999). Canzona instrumentalna Marcina Mielczewskiego. In Z. M. Szwejkowski (Ed.), *Marcin Mielczewski, Studia*. (pp.219 – 232). Kraków: Musica Iagellonica.

Dahlig – Turek, E. (2006). O morfologii „rytmów polskich” w XVI – XVII wieku. *Muzyka 2006*, 1 – 2, 181 – 206.

Dobrzańska - Fabiańska, Z. (1999). Cechy porządku dźwiękowego religijnych koncertów wokalnie - instrumentalnych przypisywanych Marcinowi Mielczewskiemu. In Z. M. Szwejkowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia*. (pp.67 – 92). Kraków: Musica Iagellonica.

Feicht, H. (1976). *Polifonia renesansu*. Kraków: PWM.

Feicht, H. (1980). *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*. Kraków: PWM.

Frei, C. (2010). *L'Arco sonoro; Articulation et ornamentation: les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Gizbert – Studnicka, B. (2004). Realizacja *basso continuo* w muzyce włoskiej XVII w. – wybrane zagadnienia. In *Improwizacja w muzyce Baroku*. (pp. 101 – 123). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego.

Gudel, J. (1994). Problematyka wykonawcza muzyki baroku. Zarys problematyki. *Zeszyty Naukowe VI*, 95 – 100.

- Harnoncourt, N. (2011). *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*. Warszawa: ME-KOMP.
- Jasiński, T. (2006). *Polska barokowa retoryka muzyczna* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej.
- Kazem – Bek, J. (1999). Marcin Mielczewski w „Gramatyce muzycznej” Mikołaja Dyleckiego. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia*. (pp.177 – 186). Kraków: Musica Iagellonica.
- Kempiński, J. (1994). Wokół “Combattimento di Tancredi e Clorinda” Claudia Monteverdiego - Od wojny przez śmierć do pokoju. *Zeszyty Naukowe VI*, 133 – 138.
- Malinowski, W. (Ed.). (1989). *Mikołaj Zieleński, Communiones (Opera omnia IV)*. Kraków: PWM.
- Marzec, R. (2004). Wybrane zagadnienia dotyczące zdobnictwa we włoskiej muzyce instrumentalnej od poł. XVI do poł. XVIII w. In *Improwizacja w muzyce Baroku*. (pp. 81 – 100). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego.
- Mianowski, J. (1994). Koncepcja tzw. historyczności wykonania muzyki dawnej wobec współczesnej socjologii kultury. *Zeszyty Naukowe VI*, 89 – 94.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música II. Do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva.
- Pacchioni, G. (1995). *Selva di varî precetti. La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell' época*. Bologna: UT Orpheus Edizioni.
- Paknys, M. (2011a). Artysta. In V. Ališauskas, L. Jovaiša, M. Paknys, R. Petrauskas, E. Raila (Eds.), *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*. (2^a edição). (pp. 22 – 33). Kraków: Universitas.
- Paknys, M. (2011b). Mecenat. In V. Ališauskas, L. Jovaiša, M. Paknys, R. Petrauskas, E. Raila (Eds.), *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy* (2^a edição). (pp. 334 – 343). Kraków: Universitas.
- Patalas, A. (1999a) Melodyka w twórczości Marcina Mielczewskiego. Przyczynek do problemu atrybucji utworów sygnowanych M. M. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia*. (pp.93 – 123). Kraków: Musica Iagellonica.
- Patalas, A. (1999b). Utwory *concertato* w twórczości Giovanniego Francesca Aneria. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin* (pp. 143 – 152). Kraków: Musica Iagellonica.

Patalas, A. (2010). *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*. Kraków: Musica Iagellonica.

Pośpiech, R. (1999). Canzony Marcina Mielczewskiego w aspekcie idiomu skrzypcowego. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiatkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*. (pp. 183 – 190). Kraków: Musica Iagellonica.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (1994). Autentyczne i wtórne przekazy muzyki XVII w. Jako źródło poznania praktyki wykonawczej epoki. *Zeszyty Naukowe VI*, 83 – 88.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (1999a). Monodia w polichóralności. Proza *Victimae paschali laudes* w realizacji Marcina Mielczewskiego. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiatkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin* (pp. 171 – 181). Kraków: Musica Iagellonica.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (1999b). Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia* (pp. 27 – 65). Kraków: Musica Iagellonica.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (1999c). Marcin Mielczewski – życie i dorobek. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia* (pp. 7 – 26). Kraków: Musica Iagellonica.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (2006a). *Barok - Część pierwsza 1595 – 1696*. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (2006b). Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. *Muzyka* 2006, 1 – 2, 117 – 146.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (2009). M.Marini czy M.Mielczewski? Problematyczne atrybucje utworów z siedemnastowiecznych rękopisów proveniencji śląskiej. *De Musica VI. Nuove pagine* 1, 31 – 46.

Przybyszewska – Jarmińska, B. (2011). *Muzyka pod patronatem polskich Wazów - Marcin Mielczewski*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Raila, E. (2011). Barok. In V. Ališauskas, L. Jovaiša, M. Paknys, R. Petrauskas, E. Raila (Eds.), *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy* (2^a edição). (pp. 34 – 49). Kraków: Universitas.

Roche, J. (1985). *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. Oxford: Clarendon Press.

- Rognoni, F. (2001). *Selva de varii passaggi*. Bologna: Arnoldo Forni Editore.
- Rognoni, R. (2002). *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*. Bologna: Arnoldo Forni Editore.
- Rutkowska, W. (Ed.). (1989). *Adam Jarzębski, Canzoni e concerti (Opera omnia)*. Kraków: PWM.
- Sachs, C. (2005). *Historia instrumentów muzycznych*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Sajkowski, A. (1994). Kultura muzyczna w kręgach szlachecko – magnackich (pamiętniki i epistolografia doby baroku). *Zeszyty Naukowe VI*, 147 – 152.
- Sapiecha, A. (Ed.). (2004). *Marcin Mielczewski, 4 Canzony z Archiwum Farnego w Lewoczy (Słowacja)*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fr. Chopina.
- Schulenberg, D. (Ed.). (2001) *Music of the Baroque: An Anthology of Scores*. New York: Oxford University Press.
- Stęszewski, J. (1999). *Canzon prima a 2* Marcina Mielczewskiego na tle rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej sygn. 127/56. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski, Studia* (pp. 205 – 217). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szlagowska, D. (1998). *Muzyka Baroku*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Szlagowska, D. (2005). *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Szweykowska, A. (1981). *Wenecki teatr modny*. Kraków: PWM.
- Szweykowska, A. & Szweykowski, Z. M. (1997). *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Szweykowska, A. & Szweykowski, Z. M. (2008). *Dramma per musica*. Część I. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech V* (pp. 10 - 527). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szweykowski, Z. M. (Ed.). (1956). *Marcin Mielczewski, Canzona a 2*. Kraków: PWM.
- Szweykowski, Z. M. (Ed.). (1976). *Marcin Mielczewski, Koncerty wokalne - instrumentalne (Opera omnia II)*. Kraków: PWM.
- Szweykowski, Z. M. (Ed.). (1986). *Marcin Mielczewski, Canzony instrumentalne (Opera omnia I)*. Kraków: PWM.
- Szweykowski, Z. M. (1994). Okres baroku muzycznego w zmiennej perspektywie. *Zeszyty Naukowe VI*, 139 – 146.

- Szweykowski, Z. M. (1999). Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia* (pp. 139 – 150). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szweykowski, Z. M. (2000a). *Basso continuo*. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech I Pierwsze zmiany* (pp. 85 – 114). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szweykowski, Z. M. (2000b). Interpretacje muzyki XVII wieku. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech I Pierwsze zmiany* (pp. 11 – 47). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szweykowski, Z. M. (2000c). *Seconda pratica*. In Z. M. Szweykowski (Ed.), *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech I Pierwsze zmiany* (pp. 48 – 84). Kraków: Musica Iagellonica.
- Tarling, J. (2000). *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. St. Albans, Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Topolski, J. (1992). *Historia Polski od czasów najdawniejszych do 1990 roku*. Warszawa - Kraków: Oficyna Wydawnicza POLCZEK.
- Trąba, M. & Bielski, L. (2008). *Poczet królów i książąt polskich*. Warszawa – Bielsko-Biała: Wydawnictwo szkolne PWN.
- Trilupaitienė, J. (1999). Rękopis Sapiechów - obraz muzyki barokowej w środowisku wileńskich bernardynów w XVII wieku. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin* (pp. 203 – 209). Kraków: Musica Iagellonica.
- Trimonienė, R. R. (2011). Polonizacja. In V. Ališauskas, L. Jovaiša, M. Paknys, R. Petrauskas, E. Raila (Eds.), *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*. (2^a edição). (pp. 544 – 560). Kraków: Universitas.
- Velimirović, M. (1993). Warsaw, Moscow and St Petersburg. In G. J. Buelow (Ed.), *Music & Society. The Late Baroque Era. From the 1680s to 1740* (pp. 435 – 465). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Vilimas, J. (2011). Muzyka. In V. Ališauskas, L. Jovaiša, M. Paknys, R. Petrauskas, E. Raila (Eds.), *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy* (2^a edição). (pp. 394 – 409). Kraków: Universitas.
- Webber, G. (1996). *North German Church Music in the Age of Buxtehude*. Oxford: Clarendon Press.
- Wesołowski, F. (1994). Uwagi na temat tzw. „autentyczności” dzisiejszego wykonawstwa muzyki dawnej. *Zeszyty Naukowe VI*, 159 – 164.

Wilk, P. (1999a). Idiom skrzypcowy w utworach Marcina Mielczewskiego. In Z. M. Szwejkowski (Ed.), *Marcin Mielczewski - Studia*. (pp. 187 – 204). Kraków: Musica Iagellonica.

Wilk, P. (1999b). Wielodźwięki w repertuarze skrzypcowym XVII wieku. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiatkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin* (pp. 191 – 201). Kraków: Musica Iagellonica.

Wilk, P. (2005). *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Zwolińska, E. (1999). Jasińczyc - Jasiuczyc - Jazwicz. W sprawie nazwiska Jurka Kleryki, kapelmistrza Zygmunta Augusta. In P. Poźniak (Ed.), *Affetti musicologici. Księga pamiatkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*. (pp. 105 – 114). Kraków: Musica Iagellonica.

Documentos audio

Alla Polaca Ensemble (2009). Baroque in Poland: church and court music. [CD]. Ars Produktion.

Greensleaves (2010). Polish Popular Music of the XVII Century: Dances and songs from the "Połocki" manuscript. [CD]. Chesnut Hall Music. Canada.

Guide des Instruments Anciens (2009). [CD]. Ricercar. Austria.

In Still Moderno (1997). Musica Polonica: Musica de la Europa del Este en el siglo XVII. [CD]. Cantus, Spain.

Les Arts Florissants, William Christie (2005). Il combattimento di Tancredi e Clorinda: Madrigali guerrieri ed amorosi. [CD]. Harmonia Mundi. Austria.

Websites

Bonta, S. "Merula, Tarquinio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 21, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18473>.

Brown, H.M & Freedman, R. "Janequin, Clément." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Jan. 29, 2013, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14127>.

Bryant, D. "Gabrieli, Giovanni." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Nov. 6, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40693>.

Caldwell, J. "Canzona." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em Set. 17, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04804>.

Carter, T. & Chew, G. "Monteverdi, Claudio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Dez. 16, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352>.

DeFord, R. "Stabile, Annibale." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 22, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26492>

Edwards, R. "Merulo, Claudio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Jan. 14, 2013, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40699>.

Feldmann, F. & Walter, R. "Bohn, Emil." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Mar. 3, 2013, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03416>.

Fischer, K. "Anerio, Giovanni Francesco." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Agosto 27, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00914>

Hammond, F. & Silbiger, A. "Frescobaldi, Girolamo Alessandro." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Jan. 15, 2013, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10219>.

Lattes, S. & Toffetti, M. "Rognoni." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Fev. 16, 2013, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23686pg3>.

Lattes, S. & Toffetti, M. "Rognoni." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Fev. 16, 2013, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23686pg1>.

Ledbetter, S., et al. "Marenzio, Luca." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Set. 18, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40081>.

Lockwood, L., et al. "Palestrina, Giovanni Pierluigi da." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Jan. 15, 2012, disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20749>

- Palisca, C.V. & Szweykowski, Z.M. "Scacchi, Marco." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 29, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44005>.
- Perz, M. "Gabussi, Giulio Cesare." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 3, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10461>.
- Perz, M. "Pacelli, Asprilio." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 3, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20644>.
- Perz, M. "Pękiel, Bartłomiej." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 6, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21208>
- Perz, M. "Różycki, Jacek." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 6, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24034>.
- Perz, M. "Szweykowski, Zygmunt Marian." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em Mar. 3, 2013, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27325>.
- Perz, M. "Zieleński, Mikołaj." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 6, 2013, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30959>.
- Snyder, K.J. & Berglund, L. "Förster, Kaspar." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 5, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10006>.
- Szweykowski, Z.M. "Jarzębski, Adam." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido em Agosto 27, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14201>.
- Szweykowski, Z.M. "Lilius." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 18, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16651pg3>.
- Szweykowski, Z.M. "Lilius." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Out. 18, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16651pg1>.
- Szweykowski, Z.M. "Mielczewski, Marcin." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Agosto 27, 2012, disponível em:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18628>

Szweykowski, Z.M. "Szarzyński, Stanisław Sylwester." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Acedido Jan. 16, 2013, disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27292>.