

Grzegorz Joachimiak  
(Uniwersytet Wrocławski/  
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu)

# Recepcja muzyki lutniowej w opactwie Cystersów w Krzeszowie na przykładzie rękopiśmiennych tabulatur lutniowych z 1. połowy XVIII w.

Dawne opactwo w Krzeszowie to jedna z siedmiu fundacji cysterskich na Śląsku. Szczególnie interesujący okres w dziejach jego funkcjonowania to czasy kontrreformacji, a zwłaszcza działalność opata Bernarda Rosy (lata pontyfikatu 1660–1696). To on stał się pomysłodawcą i inicjatorem wielu wyjątkowych form pobożności, które do dzisiaj stanowią źródło inspiracji i głębokiego namysłu nad sposobem zbliżania duszy człowieka do Boga. Istotne znaczenie ma tutaj działalność artystyczna realizowana w krzeszowskim opactwie Cystersów. Jej przykłady widoczne są zarówno w sztuce malarskiej, jak i architektonicznej, poetyckiej, ale i muzycznej, a ich teologiczny program wielokrotnie oparty był na fragmentach pochodzących ze Starego i Nowego Testamentu, a szczególnie na Pieśni nad Pieśniami i Księdze Izajasza. Nawiązania te nie były przypadkowe, o czym świadczą źródła zarówno z okresu powstania kościoła opackiego w Krzeszowie, jak i współcześnie przeprowadzane analizy<sup>1</sup>. Jedną z takich wyjątkowych form duchowego,

<sup>1</sup> Do jednego z prorocत्व Izajasza (Iz 54,12–13) nawiązał Samuel Leopold Hahn, porównując krzeszowski kościół opacki do nowej Jerozolimy i stawiając go za przykład przyszłego ładu religijnego. Z kolei w kronice tego klasztoru z 1738 r. podkreślona jest warstwa symboliczna między innymi fasady kościoła opackiego, będąca interpretacją tajemnicy Boga Emmanuela i łaski danej człowiekowi od Boga, co w kontekście przechowywanej w Krzeszowie ikony Matki Bożej Łaskawej ma wyjątkowe znaczenie. Szerzej na ten temat zob. S.L. Hahn, *Das wieder lebende Grüssau*, p.t. Acc. Contraleur. in Schweidnitz 1735; *Grissovium in Diocesi Vratislaviensi Filia Henrichovii 1738*, Archiwum Archidiecezjalne we

wręcz mistycznego, zbliżenia mogą stanowić utwory muzyczne znajdujące się w rękopisach tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich z XVIII w. Jest to jedna z największych kolekcji muzycznych z muzyką lutniową na świecie. Nie tylko jednak liczba, ale i treść tych źródeł może stanowić podstawę dla sformułowania hipotezy, że lutnia w XVIII w. uzyskała w cysterskim opactwie w Krzeszowie status duchowego, niemal mistycznego, narzędzia potęgującego za sprawą sztuki łączność pomiędzy duszą człowieka a Bogiem. Wszystkie utwory w tych rękopisach zapisane są w notacji tabulatury lutniowej typu francuskiego (tak zwanej literowej), a wśród niemalże dwóch tysięcy kompozycji odnaleźć można unikaty potwierdzające wyjątkowe wykorzystanie lutni w implementacji treści obecnych w duchowości cystersów. Aby nakreślić kontekst funkcjonowania tych źródeł, warto wspomnieć wybrane i najważniejsze informacje dotyczące dziejów zarówno samego opactwa Cystersów w Krzeszowie, jak i związanych z ich artystyczną działalnością rękopisów tabulatur lutniowych.

## Z historii zbiorów krzeszowskich

Historia opactwa Cystersów w Krzeszowie sięga 1292 r., kiedy to książę Bolko I Surowy sprowadził tu zakonników z Henrykowa. Mimo wielu trudności, wśród których wymienić należy okres wojen husyckich, wojnę trzydziestoletnią czy wojny śląskie w XVIII w., kres funkcjonowania krzeszowskiego klasztoru nastąpił po pięciuset osiemnastu latach. Kasaty dokonano na polecenie króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III, który 30 października 1810 r. wydał edykt sekularyzacyjny. Od tego czasu klasztor w Krzeszowie, tak jak większość innych domów

Wrocławiu, sygn. V 25a; H. Dziurla, *Kościół klasztorny i mauzoleum Piastów w Krzeszowie w świetle XVIII-wiecznej interpretacji*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu*, wstęp J. Białostocki, Warszawa 1970, s. 149–151; G. Joachimiak, *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe z I połowy XVIII wieku ze zbiorów cystersów z Krzeszowa. Repertuar – praktyka wykonawcza – mecenat artystyczny*, praca doktorska napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Remigiusza Pośpiecha w 2016 r., s. 811–818. Niniejszy artykuł powstał w oparciu o wymienioną dysertację doktorską.

zakonnych na Śląsku, utracił możliwość dalszej formalnej działalności. Następstwem tej decyzji była między innymi wywózka najcenniejszych zbiorów z bibliotek. Za ten aspekt sekularyzacji odpowiedzialny był pruski bibliotekarz i archiwista Johann Gustav Gottlieb Büsching, który wykonywał rozkazy utworzonej wówczas Głównej Komisji Sekularyzacyjnej w okresie od 8 listopada 1810 do 1 czerwca 1812 r.<sup>2</sup> W Krzeszowie Büsching pojawił się 27 września 1811 r., ale był to czas, kiedy po jego zbyt śmiałych zawłaszczeniach zbiorów z innych klasztorów, przydzielono mu specjalistę w zakresie muzykaliów w osobie berlińskiego dyrektora sekcji kultury i szkolnictwa Carla Friedricha Zeltera, który odwiedził krzeszowski klasztor 6 września tego roku. Biorąc pod uwagę to, że rękopisy tabulatur lutniowych opuściły mury opactwa, a w zachowanych materiałach po akcji sekularyzacyjnej na Śląsku nie zachowała się o nich żadna wzmianka, można przypuszczać, że przechowywano je w bibliotece krzeszowskiego klasztoru wraz z innymi niemuzycznymi źródłami, nie zaś, jak można by przypuszczać, na emporze organowej wraz z muzykaliaми dla klasztornej kapeli<sup>3</sup>. Potwierdzają to specjalne drukowane karteczki proveniencyjne umieszczone na zbiorach wywiezionych podczas sekularyzacji, na których ręcznie zapisywano nazwę miejscowości wskazującej proveniencję. W większości omawianych rękopisów tabulatur lutniowych takie karteczki również zamieszczono, a są one identyczne z tymi, które można odnaleźć na innych wywiezionych zbiorach z krzeszowskiej biblioteki: „Aus / der Bibliothek des Klosters / [ręcznie:] Grüssau” (il. 1).

Pozostałe muzykalia, które w czasie sekularyzacji nie znajdowały się w klasztornej bibliotece, lecz w specjalnych szafach umieszczonych

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat zob. U. Bończuk-Dawidziuk, A. Jezierska, A. Wojtyła, *Wykaz zawartości Akt Büschinga z lat 1810–1812 ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, „Hereditas Monasteriorum”, 3, 2013, s. 241–299; G. Joachimiak, *Z historii uniwersyteckich zbiorów posekularyzacyjnych. „I Trastulli d’Apollo” jako rękopis uzupełniający kolekcję tzw. „krzeszowskich” tabulatur lutniowych z XVIII wieku*, w: *Uniwersytet Wrocławski w kulturze europejskiej XIX i XX wieku. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Wrocław, 4–7 października 2011 r. Księga pamiątkowa jubileuszu 200-lecia utworzenia Państwowego Uniwersytetu we Wrocławiu*, t. 4, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2015, s. 193–206.

<sup>3</sup> R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau von Anfang des. 18 Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, Kassel 1996 (Musik des Ostens, 15), s. 72–73, 159–160.

w kościele pw. Najświętszej Maryi Panny na emporze organowej, zachowały się na miejscu w Krzeszowie – obecnie znajdują się w tuższej bibliotece klasztoru sióstr Benedyktynek.

W okresie gdy Główna Komisja Sekularyzacyjna prowadziła swoje działania, 3 sierpnia 1811 r. doszło do połączenia uczelni i zbiorów znajdujących się na terenie Prus. Z wrocławskiej katolickiej Akademii Leopoldyńskiej i protestanckiej Viadriny z Frankfurtu nad Odrą utworzono Pruski Uniwersytet Państwowy we Wrocławiu, a wraz z nim wspólną bibliotekę. Początkowo nosiła ona nazwę Biblioteki Centralnej (*Schlesische Zentralbibliothek zu Breslau*), a od 1815 r. Biblioteki Królewskiej i Uniwersyteckiej (*Königliche und Universitäts-Bibliothek zu Breslau*). Zbiory pochodzące z sekularyzowanych klasztorów znacząco zasiliły tę bibliotekę, ale muzykalia, w tym rękopisy tabulatur lutniowych, ostatecznie znalazły się w specjalnej jednostce naukowej, która posiadała swoją wewnętrzną bibliotekę. Był to Królewski Akademicki Instytut Muzyki Kościelnej (*Das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik*). Struktura tej instytucji przetrwała aż do 1920 r. Później została zmieniona na Instytut Muzyczny Uniwersytetu Wrocławskiego (*Musikalisches Institut bei der Universität Breslau*), składający się z Instytutu Muzyki Kościelnej (*Institut für Kirchenmusik*) oraz Seminarium Muzykologicznego (*Musikwissenschaftliches Seminar*), który funkcjonował aż do II wojny światowej<sup>4</sup>. Historia i ówczesna struktura wrocławskiej muzykologii istotna jest z punktu widzenia identyfikacji świadectw proveniencyjnych, które odnaleźć można na omawianych rękopisach. Wskazują na to różnego rodzaju stemple (il. 2).

Dalsze losy rękopisów tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich wiążą się z okresem powojennym i Zakładem Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, który funkcjonował do 1952 r. W wyniku jego zamknięcia większość z tych rękopisów znalazła się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie jako depozyt „zbiory wrocławskie”. Historia całej kolekcji rękopisów tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich jest jednak znacznie bardziej złożona. Pozostałe manuskrypty z tej kolekcji znajdują się obecnie również w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Bibliotece Narodowej w Warszawie, a także

<sup>4</sup> A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy*, Wrocław 2012, s. 55–56, 73–74, 157–158.

w zbiorach Rudolfa Nydahla w Sztokholmie, natomiast jeden rękopis zaginął, ale udało się zidentyfikować jego zawartość. Znajdowały się w nim kompozycje śląskiego lutnisty Esaiasa Reusnera Młodszego<sup>5</sup>. Zebranie informacji o liczbie tych rękopisów, przeprowadzenie badań kodykologicznych znajdujących się znaków wodnych na kartach rękopisów, duktów pisma, odnalezienie konkordancji, ustalenie proveniencji umożliwiła wskazanie objętości całej omawianej kolekcji<sup>6</sup> (tab. 1).

Tab. 1. Kolekcja rękopiśmiennych tabulatur lutniowych z dawnego opactwa Cystersów w Krzeszowie z XVIII w.

Lp.	Dawna sygnatura (olim)	Obecna sygnatura (wg RISM)	Liczba kompozycji <sup>7</sup>	Uwagi
1.	Mf. 2001a (partia lutni 1) + Mf. 2001b (partia lutni 2)	PL-Wu RM 4135a + PL-Wu RM 4135b	94	13 duetów, między innymi „Suita polska” G.P. Telemanna
2	Mf. 2002	PL-WRu 60019 Muz.	119	dedykacja dla ojca H. Kniebandla
3.	Mf. 2003	PL-Wu RM 4136	154	utwory S.L. Weissa
4.	Mf. 2004	PL-Wu RM 4137	117	utwory S.L. Weissa
5.	Mf. 2005	PL-Wu RM 4138	128	utwory S.L. Weissa
6.	Mf. 2006	PL-Wu RM 4139	94	utwory w obsadzie kameralnej
7.	Mf. 2007	–	?	rkps zaginiony [utwory E. Reusnera Młodszego]
8.	Mf. 2008	PL-Wu RM 4140	222	między innymi cykle medytacyjne
9.	Mf. 2009	PL-Wu RM 4141	207	między innymi cykle medytacyjne
10.	Mf. 2010	PL-Wu RM 4142	233	utwory różnych kompozytorów

<sup>5</sup> G. Joachimiak, *W sprawie identyfikacji repertuaru zaginionej tabulatury lutniowej Mf. 2007 z kolekcji opactwa Cystersów w Krzeszowie*, „Muzyka”, 58, 2013, nr 3, s. 41–57.

<sup>6</sup> Szczegółowe wyniki przeprowadzonych badań źródłoznawczych zob. G. Joachimiak, *Rękopiśmienne tabulatury, passim*.

<sup>7</sup> Z uwagi na dużą liczbę konkordancji pojedynczych części w utworach cyklicznych, każda część w utworach wieloczęściowych liczona jest również jako jedna kompozycja.

11.	Mf. 2011	PL-Wu RM 4143	80	między innymi cykle medytacyjne
12.	K. 44	PL-Wn Mus. 396 Cim.	284	dedykacja dla ojca H. Kniebandla, rkps z biblioteki Schaffgotschów w Cieplicach Śląskich
13.	[nr inw.?] 1938.111	PL-Wu RM 8135	60	konkordancje, skrypcy, znaki wodne wiążące ten rękopis z kolekcją
14.	No. 64	S-Ssmf MMS 24	165	konkordancje, skrypcy, znaki wodne wiążące ten rękopis z kolekcją
Suma utworów we wszystkich rękopisach tabulatur lutniowych			1957	

Warto podkreślić, że rękopisy tabulatur lutniowych, mimo że wiążą się z opactwem Cystersów z Krzeszowa, mają zupełnie inną historię niż muzykalia po dawnej kapeli, które w zasadzie stanowią osobny, równie obszerny zbiór muzykaliów. Rękopiśmienne tabulatury lutniowe łączą się ponadto z historią innych placówek, między innymi cysterskich prepozytur, z czego na szczególną uwagę zasługuje ta w Cieplicach Śląskich (Bad Warmbrunn), gdzie w zbiorach bibliotecznych po rodzinie Schaffgotschów zachował się jeden z rękopisów z tej kolekcji (PL-Wn Mus. 396 Cim., *olim* K. 44). Zarówno ten rękopis, jak i z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, zwrócił uwagę badaczy ze względu na podobne karty tytułowe, na których znajduje się nazwisko cysterskiego mnicha z Krzeszowa, ojca Hermanna Kniebandla<sup>8</sup>. W latach 1729–1742 pełnił on funkcję przełożonego i proboszcza w cieplickiej prepozyturze. Zarówno Rudolf Walter, jak i Ewa Bielińska-Galas przyjęli hipotezę, że repertuar wykazujący związek z kontekstem eschatologicznym i pasyjnym, noszącym znamiona problematyki egzystencjalnej, wiąże się z działalnością wspomnianego cystersa, który grał na lutni<sup>9</sup>. Autorzy ci przypuszczali, że w wyniku swojej choroby intensywnie przeżywał on

<sup>8</sup> Obie karty tytułowe były już publikowane w kontekście porównania ich treści; zob. G. Joachimiak, *Nachlass Tappert: o kopii tabulatury lutniowej z biblioteki Schaffgotschów w Cieplicach dedykowanej cystersowi o. Hermannowi Kniebandlowi*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego”, 34, 2014, s. 273–284.

<sup>9</sup> Por. R. Walter, *Musikgeschichte*, s. 162–165; E. Bielińska-Galas, *Tabulatura lutniowa cysterskiego mnicha Hermanna Kniebandla w zbiorach Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 36, 2004, s. 131–146.

tajemnicę Męki i Śmierci Chrystusa, co miało być przyczyną pojawienia się tego rodzaju kompozycji w omawianych rękopisach. Racjonalnego sprostowania dokonał Tomasz Jeż, który zaznaczył, że nawet człowiek będący w pełni zdrowia nie byłby w stanie spisać tak obszernego materiału w krótkim czasie, a tym bardziej osoba schorowana. Tym samym podważył hipotezę Waltera i Bielińskiej-Galas o udziale ojca Kniebandla w powstaniu zarówno wyjątkowego repertuaru, jak i spisaniu niektórych rękopisów<sup>10</sup>. Przeprowadzone badania nad ustaleniem datowania poszczególnych rękopisów pozwoliły mi ustalić, że rękopisy, w których znajduje się wspomniany repertuar, powstały po 1745 r., a więc po śmierci ojca Kniebandla. Natomiast odnaleziona jego korespondencja (dotychczas zupełnie nieznaną) wskazuje, że Kniebandl być może przyczynił się do powstania tych utworów, które mogły funkcjonować zarówno w opactwie w Krzeszowie, jak i w cieplickiej prepozyturze w okresie, gdy pełnił funkcję prepozyta, a może nawet jeszcze wcześniej<sup>11</sup>.

Biorąc pod uwagę wszystkie przedstawione informacje, można postawić pytanie: dlaczego akurat lutnia stała się przedmiotem zainteresowania cystersów z Krzeszowa? Co spowodowało, że na ten instrument zapisano tak dużą liczbę utworów, z czego część to warianty tych samych kompozycji, ale spisane przez różnych skryptorów, co mogłoby wskazywać, że powstały one z myślą nie tylko o ojcu Kniebandlu, ale również innych cystersach grających na tym instrumencie. Dlaczego zatem lutnia, kojarzona najczęściej z dworską, pełną przepychu kulturą, znalazła się w kręgu zainteresowania życia muzycznego cystersów z Krzeszowa? Jakie miejsce w duchowości cystersów zajmowała lutnia? Czy instrument ten był w niej obecny już wcześniej? Poruszone zagadnienia są wprawdzie dość złożone i wymagają szerszego omówienia, warto jednak zwrócić uwagę na kilka najważniejszych elementów z punktu widzenia niniejszego artykułu, które pozwolą poznać symboliczną specyfikę tego instrumentu w kontekście duchowości cystersów i ich klasztoru w Krzeszowie.

<sup>10</sup> T. Jeż, *Some Remarks about the Provenance of the Lute Tablatures from Grüssau / Krzeszów*, „Musicology Today”, 2009, s. 127–152.

<sup>11</sup> Publikacja jego korespondencji pozostaje osobną kwestią. Pozwala ona jednak poznać wiele aspektów codziennego życia i problemów, z jakimi stykali się cystersi z opactwa w Krzeszowie w XVIII w.

## Symbolika chordofonów szarpanych w kulturze chrześcijańskiej

W poznaniu tego zagadnienia z pomocą przychodzi ikonografia muzyczna, teksty z wczesnego okresu chrześcijaństwa i średniowiecza, a także żywoty świętych. Jedną z takich postaci jest św. Mechtilda z Hackeborn (1241–1298), działająca w cysterskim klasztorze w Helfcie, dla której muzyka wykonywana na harfie tworzyła mistyczną łączność pomiędzy jej duszą a Chrystusem<sup>12</sup>. Dźwięki płynące z licznych strun były dla niej niczym dusze przepełnione miłością Jezusa. Z kolei wczesnochrześcijański poeta i biskup, św. Paulin z Noli (ok. 353–431), napisał: „Słusznie zatem uważamy Chrystusa za Muzyka, jest On prawdziwym Dawidem, który podniósł spróchniałą, porzuconą od dawna cytrę tego doczesnego ciała. I ponieważ milczała, mając skutek dawnej winy zerwane struny, Pan naprawił ją na swój użytek. Złączywszy to, co doczesne, z Bogiem, sprawił, że wszystko odżyło na nowo na wzór swej pierwotnej formy, by po odrzuceniu starej postaci wszystko stało się nowe. Bóg, sam będąc Mistrzem, miał naprawić tę cytrę; On zawiesił ją na drzewie swojego krzyża i odnowił ją na krzyżu, który gładzi grzechy ciała. W ten sposób, łącząc wszystkich ludzi w jedno ciało, zbudował tę doczesną cytrę, tak że mogła wydawać dźwięki według miar niebiańskich; jedną, ale złożoną z różnych ludów. Dlatego, gdy plektronem Słowa uderzy w struny, dźwięk ewangelicznej liry wypełnia wszechświat Bożą chwałą w całym świecie dźwięczy złota lira Chrystusa jedną melodią, w niezliczonych śpiewaną językach. I wznoszą się do Boga ze strun jednobrzmiących pieśni nowe”<sup>13</sup>.

Jest to oczywiście symboliczne przyrównanie Chrystusa i Jego czynów do muzyka grającego na harfie w formie znanej z przedstawień artystycznych króla Dawida z tym instrumentem. Nie bez przyczyny jednak instrumentem wykorzystanym tu jako wzór jest harfa. W Piśmie Świętym można odnaleźć przykłady wskazujące na inne instrumenty strunowe szarpane, których działanie wiązane jest z duchowym oczyszczeniem, na przykład w Starym Testamencie

<sup>12</sup> A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 74–84.

<sup>13</sup> N. Mojżyn, *Ikonaografia muzyczna „Zwiastowania z jednorożcem” na podstawie tryptyku erfurckiego*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 22, 2009, s. 91–92.



- opis żywiołów i kar z Księgi Mądrości (według tłumaczenia Biblii Tysiąclecia): „Żywioły bowiem, gdy się inaczej ze sobą zestroją, odmieniają rodzaj rytmu, jakby dźwięk harfy, zawsze pozostając w tonie<sup>14</sup>;
- weselna pieśń dla Pomazańca Bożego z Księgi Psalmów: „Miłujesz sprawiedliwość, wstrętna ci nieprawość, dlatego Bóg, twój Bóg, namaścił ciebie olejkiem radości hojniej niż równych ci losem; wszystkie twoje szaty pachną mirrą, aloesem; płynący z pałaców z kości słoniowej dźwięk lutni raduje ciebie”<sup>15</sup>;  
czy też w Nowym Testamencie, na przykład:
- obraz niebiańskiej świętości Kościoła na ziemi z Apokalipsy św. Jana: „Potem ujrzałem: A oto Baranek stojący na górze Syjon, a z Nim sto czterdzieści cztery tysiące, mające imię Jego i imię Jego Ojca wypisane na czołach. I usłyszałem z nieba głos jakby głos mnogich wód i jakby głos wielkiego gromu. A głos, który usłyszałem, [brzmiał] jak gdyby harfiarze uderzali w swe harfy”<sup>16</sup>.

Można zatem zauważyć, że konkretny rodzaj instrumentu strunowego szarpanego nie był tu aż tak istotny, co jego budowa i kontekst funkcjonowania. Chordofony szarpane kojarzyły się egzegetom z ciałem Chrystusa. Do ich zrobienia wykorzystywano specjalne drewno z zaokrąglonym korpusem (wierzba, grab, świerk, wiśnia), które symbolizowało Drzewo Krzyża. Natomiast struny, wykonane z jelit barana bądź owcy, po założeniu i naciągnięciu oznaczały ciało Chrystusa przybite do Krzyża jako dzieło Zbawienia<sup>17</sup>. Instrumenty takie jak harfa bądź lutnia mogły symbolizować zatem samego Jezusa albo stać się narzędziem Jego tortur, tak jak zostały w symboliczny sposób ukazane w słynnym *Piekle muzycznym* Hieronima Boscha<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Mdr 19,18.

<sup>15</sup> Ps 45,8–9.

<sup>16</sup> Ap 14,1–2.

<sup>17</sup> Por. T. Schroeder-Sheker, *The Use of Plucked-Stringed Instruments in Medieval Christian Mysticism*, „Mystics Quarterly”, 15, 1989, s. 135–136; Ł. Kozak, *Dzieciątka Jezus w ogrodzie rajskim i „psalterium” Dawida*, w: *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce. Studia*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2010, s. 129–132.

<sup>18</sup> Hieronymus Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich*, fragment z prawego skrzydła „Piekle muzyczne” z przedstawieniem Chrystusa Ukrzyżowanego na strunach harfy i człowieka przywiązanego do gryfu lutni zjadanego przez smoka, 1500–1505, Museo del Prado, Madrid.

W okresie działalności opata Rosy w Krzeszowie dokonywało się wiele zmian. Realizowano kontrreformacyjne inicjatywy, w których sztuka miała wręcz zasadnicze znaczenie. Wielokrotnie za teologiczną podstawę i wymowę obierano teksty autorstwa świętych Kościoła, w tym duchowego ojca Zakonu Cysterskiego, św. Bernarda z Clairvaux. W dziele *De passione Domini* znajduje się rozdział *Vitis mystica* (być może jego autorstwa), gdzie liście winnej latorośli (*vitis*) porównano do słów Jezusa wypowiedzianych na krzyżu. Przedstawiona tam alegoria „cithary” może być interpretowana w odniesieniu do harfy, ale niekiedy określenie to bywa wiązane z cytrą bądź z lutnią<sup>19</sup>:

„31. Jest siedem słów, które jakby siedem liści zawsze zieleniejących wydała nasza Winorośl, gdy była wyniesiona na krzyżu. Oblubieniec stał się dla Ciebie lutnią – krzyż ma formę części drewnianej, a ciało stanowi struny rozpięte na płaszczyźnie drewna. Gdyby bowiem nie był rozpięty na drewnie, bynajmniej nie wydałby – jakby grając na lutni – żadnego dźwięku słów, które bardziej mogłyby Cię radować. Patrz uważnie! Lutnia ma siedem strun. Śpiewa dla Ciebie, gra dla Ciebie, zachęca Cię do słuchania, a Ty [duszo chrześcijańska] powinnaś była raczej zachęcać go [Chrystusa] do mówienia. Zobacz więc liście twojej Winorośli i pamiętaj, aby trwale zapisać je w pamięci. Tych zaś siedem jest układanych na różne sposoby, a ich kolejność niełatwo odnaleźć, skoro nie zostały ułożone przez jednego ewangelistę. My zatem układamy zgodnie z tym, co mogliśmy wy badać”<sup>20</sup>;

„49. Teraz rozważmy ostatni liść naszej Winorośli, czyli ostatnią strunę naszej lutni, abyśmy trwale zapisali ją w pamięci, a raczej nie-strudżonymi ustami wciąż przeżywali. Ojciec – mówi dobry Jezus, w ręce Twoje powierzam ducha mojego. [...] I my będziemy mogli tak uczynić w nadziei łaski i miłosierdzia, jeżeli ukryjemy się w cieniu wspomnianych liści, jeżeli usłyszymy dźwięki naszej lutni uszami serca, mianowicie: jeżeli będziemy modlić się za nieprzyjaciół; jeżeli pokutującym, którzy przeciw nam zgrzeszyli, z całego serca odpuścimy”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> G. Joachimiak, *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe*, s. 802–806.

<sup>20</sup> *Patrologiae Latinae cursus completus*, ed. J.P. Migne, t. 184: *Sancti Bernardi, Clarae-Vallensis abbatis primi Opera omnia*, Paris 1862, kol. 655.

<sup>21</sup> Tamże, kol. 665. Za pomoc w tłumaczeniu obu fragmentów dziękuję dr. Adamowi Poznańskiemu.

Muzyka i umiejętność gry na lutni była dla cystersów drogą do osiągnięcia duchowej doskonałości, sposobem do wręcz mistycznego zjednoczenia duszy z Bogiem, kontemplacji jego Narodzin, Męki i Ukrzyżowania oraz Zmartwychwstania, ale i sposobem codziennej modlitwy w duchu *lectio divina*. Idea ta była wciąż żywa dla cystersów z krzeszowskiego klasztoru w XVIII w., co potwierdzają zachowane źródła tabulatur lutniowych. Lutnię widziano jako instrument funkcjonujący na płaszczyźnie wielu kultur i tradycji, pozwalający połączyć profaniczną sferę bogów mitologicznych z sakralną sferą chrześcijaństwa, gdyż w obu sferach kulturowych była obecna. Trzeba również podkreślić, że w 2. połowie XVII i XVIII w. lutnia stanowiła jeden z najpopularniejszych instrumentów w kręgach artystokratycznych, a szczególnie silnym ośrodkiem kultuwowania sztuki gry na tym instrumencie był Śląsk. Określenie znaczenia tego ośrodka mogą potwierdzać nazwiska wielu muzyków pochodzących i działających w tym regionie. Należy wymienić tu choćby rodzinę Reusnerów, Ernsta Gottlieba Barona, rodzinę Weissów wraz ze słynnym Silviusem Leopoldem – barokowym wirtuozem lutni, którego dzieła naśladowali i wykonywali niemalże wszyscy lutniści XVIII-wiecznej Europy. Zachowały się też unikatowe utwory na duet lutniowy, między innymi opracowania utworów Georga Philippa Telemanna, czy też kapelmistrza katedry wrocławskiej, Martina Prantla. Warto wspomnieć nadto o utworach na obsadę z instrumentami dętymi, zupełnie wyjątkowymi jak na ten okres, na przykład udział *chalumeau* w dwóch *Concerti* Wolffa Jacoba Lauffensteinerja i jednym Johanna Georga Weichenbergera. Do repertuaru krzeszowskich cystersów należały też opracowania arii operowych, na przykład *Aimable vainqueur* z opery *Hésione* (Paris 1700) André Campry czy *Air* z opery *L’Odoacre* Giovanniego Varischiniego. Wybierano zatem do tych rękopisów najpiękniejsze utwory, wielokrotnie najnowsze, ale też najpopularniejsze dworskie kompozycje taneczne i fragmenty z oper. Kompozycje te poddawano psychicznemu procesowi sakralizacji świeckiego repertuaru, dzięki czemu stawały się muzyką anielskich chórów, głosem samego Chrystusa, który przemawia dźwiękami wydobywanymi z lutni charakteryzującej się określoną symboliką. Treści, idee i wartości obecne w duchowości cystersów znajdowały swój artystyczny wyraz w sferze fonicznej, docierając przez uszy do wykonawcy i słuchacza w myśl koncepcji *per aurem*. W ten sposób z pomocą idei estetycznego piękna muzyki, harmonii i śpiewności

realizowanej na lutni, dusza ludzka za każdym razem rodziła się jakby na nowo, zbliżając się w swej wędrówce do doskonałego majestatu Boga, który oczekiwał na „strudzonego wędrowca”. Poza wymienionymi utworami w kolekcji tej znajdują się również cykle muzyczne. Są to nie tylko zestawione krótkie stylizowane tańce barokowe, ale też opracowania pieśni kościelnych<sup>22</sup>, czy też utwory wskazujące na Bożą opiekę i bliską relację „Oblubieńca z Oblubienicą”, na przykład *Saint Amour* (il. 3).

Lutnia stała się zatem rodzajem medium, dzięki któremu dokonywał się proces mistycznego zbliżenia Chrystusa – Oblubieńca z Duszą – Oblubienicą, a wraz z recepcją nauk Doktora Miodopłynnego adaptowano w Krzeszowie również najnowsze przykłady twórczości obecnej w 2. połowie XVII i w 1. połowie XVIII w. w repertuarze na lutnię barokową solo i z towarzyszeniem innych instrumentów. Tym samym cystersi z Krzeszowa, starając się wypełniać Słowo Boże wzorem Chrystusa ukazywanego w ikonografii jako król Dawid, starali się wcielać lutnię – popularną wówczas na dworach książęcych i królewskich – do ich ówczesnego życia monastycznego. Stając się spadkobiercami biblijnych Izraelitów, w rozumieniu Samuela Lopolda Hahna<sup>23</sup>, tworzyli jednocześnie oryginalny rodzaj dialogu ich kultury współczesnej z tradycją, czego przykładem są opracowania pieśni, zarówno świeckich, studenckich, jak i kościelnych, wykonywanych jeszcze w średniowieczu, ale i tych najnowszych, zestawiając je w jeden cykl o określonej spójnej tematyce, na przykład na motywie *vinitas*<sup>24</sup>. Postawiona na początku artykułu hipoteza, że lutnia w XVIII w. uzyskała w cysterskim opactwie w Krzeszowie status duchowego, wręcz mistycznego narzędzia potęgującego łączność duszy człowieka z Bogiem, wskazuje moim zdaniem właściwy kierunek interpretacji

<sup>22</sup> Szerzej na ten temat zob. R. Walter, *Musikgeschichte*, s. 162–165; T. Jeż, *Some Remarks*, s. 131–146; G. Joachimiak, *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe*, s. 798–873.

<sup>23</sup> S.L. Hahn, *Das wieder lebende Grüssau*.

<sup>24</sup> Anonim, *Quo me vocas aeternitas?* [Dokąd mnie wołasz wieczności?], unicum z cyklu pasyjnego w rękopisie tabulatury lutniowej PL-Wu RM 4141, s. 216; Johann Sigismund Scholze pseud. Sperontes – *Verhängnis Ach!* Aria z tekstem Johanna Christiana Günthera, w: *Singende Muse an der Pleisse*, Leipzig 1741, Auf Kosten der Lustigen Gesellschaft – opracowanie w rękopisie tabulatury lutniowej w ramach tego samego cyklu pasyjnego, sygn. PL-Wu RM 4141, s. 225.

tak dużej popularności tego instrumentu w krzeszowskim opactwie. Niewątpliwie istotnym elementem mającym wpływ na recepcję tego repertuaru był też wystawny dworski styl życia, w którym lutnia często się pojawiała, a któremu cystersi w Krzeszowie ulegali. Lutnia należy do trudnych instrumentów nie tylko w zakresie wykonawczym, ale też ze względu na konieczną wiedzę muzyczną niezbędną do właściwego odczytywania zapisanych utworów muzycznych, jak i na wysokie koszty jej utrzymania (między innymi bardzo drogie struny jelitowe)<sup>25</sup>. Kolekcja ta jest zatem przykładem nie tylko ogromnego wysiłku spisania niemal dwóch tysięcy kompozycji w notacji tabulaturowej lutniowej, ale też umiejętności połączenia wiedzy muzycznej i teologicznej, artystycznej wyobraźni i niemałego doświadczenia w zakresie praktyki wykonawczej. Parafrazując tytuł książki pod redakcją Henryka Dziurli *Krzeszów uświęcony łaską*, można by powiedzieć, że w Krzeszowie XVII i XVIII w. to lutnia była niejako uświęcona łaską. Tak jak kolekcja rękopiśmiennych tabulatur organowych cystersów z Pelplina i Oliwy, tak tabulatury lutniowe cystersów z Krzeszowa stanowią niewątpliwie perłę światowych zbiorów XVII- i XVIII-wiecznej kultury muzycznej, znajdującą się obecnie w większości w ramach polskiego dziedzictwa kultury, nie tylko ze względu na jej obszerność, ale i zawarte w nich kulturowe wartości<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Johann Mattheson w charakterystycznym dla niego stylu kąśliwej uwagi wspominał o lutni (wprawdzie po słabych efektach nauki gry), że podobno koszt utrzymania lutni w Paryżu wynosił tyle, co utrzymanie konia. Było w tym jednak sporo prawdy; zob. J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg [j.w.] 1713, s. 275–276.

<sup>26</sup> Zróżnicowana muzyka z tej kolekcji została nagrana między innymi na płycie CD: *Saint Amour. Muzyka z rękopisów tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich*, a także w ramach projektu *Księga na lutnię*, która jest cyklem dwunastu filmów i tekstów poświęconych rękopisowi z dawnej biblioteki Schaffgotschów (dostęp na blogu *POLONY Cyfrowej Biblioteki Narodowej*).