

Marcin Mielczewski | Canzona prima a due

... czyli pierwsza canzona przeznaczona na dwa instrumenty: skrzypce i *basso continuo*

Znakomity polski [siedemnastowieczny](#) kompozytor [Marcin Mielczewski](#) oprócz ponad stu zachowanych wokalnie-instrumentalnych utworów religijnych pozostawił też kompozycje instrumentalne, canzony na dwa lub trzy instrumenty i [basso continuo](#).

Jednym z paradoksów historii muzyki jest to, że najważniejsza forma renesansowej i wczesnobarokowej muzyki instrumentalnej nosi nazwę pochodzącą od słowa „śpiewać” (łac. *cantare*). Dzieje się tak dlatego, że pierwsze canzony były instrumentalnymi (zespołowymi lub przeznaczonymi na instrumenty klawiszowe) transkrypcjami wielogłosowych utworów wokalnych – włoskich canzon i francuskich *chansons*, po których odziedziczyły charakterystyczne tematy odcinków fugowanych złożone z powtarzanych nut. Świadectwem owego przejściowego okresu jest też używana czasem nazwa *canzon da sonar*, czyli canzona do grania, z którego powstał potem termin sonata. Canzony były utworami złożonymi z wielu odcinków – fugowanych, tanecznych, akordowych. Tematy fragmentów fugowanych mogły być ze sobą powiązane – każdy kolejny był wyprowadzony z głównego – wtedy mamy do czynienia z canzoną wariacyjną.

Canzona prima a due Mielczewskiego – czyli pierwsza canzona przeznaczona na dwa instrumenty ([skrzypce](#)) i *basso continuo* (grane przez instrument basowy, na przykład [wiolonczelę](#) lub violę, i akordowy, na przykład [klawesyn](#), [organy](#) czy [lutnię](#)) – składa się z dwudziestu kontrastujących ze sobą, dłuższych i krótszych odcinków, pierwsze dwa zostają powtórzone na końcu utworu (drugi z małą zmianą). Część odcinków ma fakturę imitacyjną: drugie skrzypce powtarzają temat wprowadzony przez pierwsze (najczęściej oparty na powtarzanych nutach), później wymieniając się z nimi krótkimi motywami albo prowadząc równoległą melodię. O niezwykłości tej canzony stanowią jednak fragmenty nieimitacyjne, w których badacze odnaleźli cytaty z polskich pieśni i tańców. Wyjątkiem jest pierwszy (powtórzony na końcu) odcinek, w którym słychać charakterystyczną melodię włoskiego tańca bergamaski (u nas zwanej pergamoszką) – znanej choćby z twórczości Włocha Frescobaldiego. Pierwsze dwa odcinki składają się z powtarzanych fragmentów, wykorzystujących efekt echa, który będzie wykorzystany także i dalej.

W jednym z fragmentów, opartym prawie w całości na powtarzanych dźwiękach, usłyszymy kukanie kukułki. Zacytowana w następnym fragmencie piosenka jest kurpiowską melodią ludową.

Poszczególne odcinki kontrastują między sobą nie tylko fakturą ([homofonia-polifonia](#)), ale też metrum (stałe przechodzenie z metrum parzystego na trójdzielne), tonacją (dur-moll) i ruchliwością (wirtuozowskie fragmenty figuracyjne i śpiewne cytaty z pieśni).

Można więc powiedzieć, że kompozytor wypełnił włoską formę polską treścią – jego słuchaczom wielką przyjemność musiało sprawiać rozpoznawanie w canzonie popularnych wtedy melodii.

Barbara Świdarska

Fot. Kukułka Czubata, Wikimedia Commons, PD