

„Padwan” – próba definicji

Leonardo Masi

W zbiorach siedemnastowiecznej polskiej liryki ludowej, oprócz kompozycji nazywanych po prostu „pieśniami” czy „tańcami” lub określanych bardziej specyficznie, jak „sarabanda“, „curant“, „runda“, „duma“, „kolęda“, „hejnał“, szczególną uwagę zwracają padwany. W tomie *Polska liryka mieszczańska* Karol Badecki zebrał ich siedemnaście¹. Wchodziły one w skład zbiorów, których ludyczny charakter ilustrowały już same tytuły: *Dama dla uciechy młodzieńcom i pannom* (z początku XVII w.), *Pieśni i tańce zabawom uczciwym gwoli* (z 1614 r.), *Pieśni tańce padwany kwoli zabawie uczciwej szlachetnej młodzi polskiej* (po 1654 r.). Do skromnego repertuaru padwanów odnalezionych i opublikowanych należałoby dodać przynajmniej *Bez serca kto żyć może, kogo miłość bawi* z rękopisu IV 1888 przechowywanego w Muzeum Czartoryskich w Krakowie².

Należy uściślić, że dla tych utworów lirycznych przymiotnik „mieszczańskie” nie był w pełni przekonujący nawet w opinii samego Badeckiego. Badacz używał go o tyle, że autorzy i redaktorzy zbiorów przez niego przywoływanych wywodzili się z krakowskiego mieszczaństwa i w tymże środowisku owe liryki cieszyły się największą popularnością. Ponadto, Szymon Zimorowic, który wprowadził ten gatunek poetycki do panteonu sztuki, w zbiorze *Roksolanki*, pochodził właśnie ze stanu mieszczańskiego. Niemniej, w siedemnastowiecznych zbiorach pieśni znajdziemy tańce nie tylko mieszczańskie, ale również dworskie i ludowe. Na dobrą sprawę – przede wszystkim ludowe. Do tego stopnia, że sam Bystroń, uznawszy, że ów gatunek adresowany był nie tylko do kręgów mieszczańskich, napisał: „literatura ta jest przede wszystkim popularna”³. „Liryka popularna” czy „poezja meliczna” lub „poezja świecka” mogą być nazwami, określającymi ów drugi obieg, który, choć nie odnajdziemy w nim utworów Kochanowskiego czy Morsztyna, nie jest pozbawiony chwalebnych epizodów.

Wszelkie próby sprowadzenia padwanów do jednolitego modelu lirycznego okazały się daremne. O ile można dostrzec pewną spójność pod względem tematyki (mowa rzecz jasna o elementach miłosnych), to formalnie prezentują one najróżniejsze warianty. W padwanach, zebranych przez Badeckiego, wers może być zarówno trzysylabowy, jak i złożony z piętnastu sylab, z wszelkimi kombinacjami pośrednimi. Liczne nieregularności metryczne tych tekstów można z pewnością przypisać konieczności dostosowania słów do wcześniej istniejącej melodii. Asylabiczny wers, pozbawiony muzyki, staje się sylabiczny, jeśli śpiewa się go do odpowiedniej melodii⁴. Również w kompozycji strof brakuje konkretnej reguły, prócz dostosowywania tekstu do muzyki.

Badaczki Jadwiga Kotarska, Alina Nowicka-Jeżowa i Katarzyna Mazur⁵ w swojej wnikliwej analizie

¹ *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – Tańce – Padwany*, oprac. Karol BADECKI, Lwów 1936.

² Alina NOWICKA-JEŻOWA, *Popularna poezja miłosna w rękopiśmiennych zbiorach siedemnastowiecznych*, „Poezja” 1977, z. 5-6.

³ Jan S. BYSTROŃ, *Wstęp do ludoznastwa polskiego*, Lwów 1926, s. 69.

⁴ Maria DŁUSKA, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 1-2, s. 484.

⁵ Jadwiga KOTARSKA, *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*, Gdańsk 1970; Alina NOWICKA-JEŻOWA, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław 1978; Katarzyna MAZUR, *Obraz kultury*

padwanów skupiły się na wyjaśnieniu dwóch kwestii: jaki był ich związek z miastem Padwą, od którego gatunek wziął swoją nazwę, oraz w jaki sposób owe teksty łączyły się z muzyką i z tańcem.

Pierwszy problem jest łatwiejszy do wyjaśnienia. Nie ma wątpliwości, że liryka popularna inspirowana była modelami włoskimi, kręgami Petrarcki i Marina, często przepuszczanymi przez filtr twórczości Kochanowskiego: „Pieśń włoska docierała do Polski wieloma zapewne drogami, jakie otwierały powiązania z życiem społecznym, literackim i muzycznym Italii”⁶. Jak dobrze wiadomo, wielu studentów z Polski wyjeżdżało na studia do Padwy. Tamże mieli oni okazję usłyszeć różne przyśpiewki, które krążyły w środowisku studenckim. Zabierali je ze sobą do Polski, tłumaczyli na ojczysty język, opatrując nazwą „Padovano”, ponieważ usłyszeli je właśnie w Padwie. O bezpośrednim wywodzeniu się padwanów z włoskiej liryki świadczą pewne reminiscencje leksykalne oraz niektóre tytuły, jak *A laeta vita po polsku*, czy *Quella bella*.

Trudniej natomiast będzie ustalić, do jakiej muzyki padwany były pisane. Należy przede wszystkim określić związek, jaki owe kompozycje miały z tańcem (a przede wszystkim, czy taki związek istniał). By to uczynić, musimy spróbować ustalić definicję tańca zwanego *padovana* i wyjaśnić, czy przypadkiem nazwa ta nie odnosi się do bardziej znanego tańca – pawany. Niestety nie mamy pewności, czy pawana wzięła swoją nazwę od Padwy, czy pochodzi od hiszpańskiego słowa *pavo*. A co za tym idzie – czy jest tańcem włoskim, czy hiszpańskim. Jedno jest pewne: była tańcem dworskim, w metrum 2/4 o dostojnym kroku. Jej pierwsze przykłady znajdziemy w tabulaturze na lutnię z 1508 roku autorstwa Włocha Joana Ambrosio Dalzy. Zbiór zawierał pięć „pavane alla veneta” i „cztery pavane alla ferrarese”. W XVI i XVII wieku pawana staje się szczególnie popularna na dworach Hiszpanii i Anglii, dzięki takim lutnistom jak Luys Milan i John Dowland. Po kilkusetletnim okresie zapomnienia powraca się do pawany dzięki nawiązaniom kompozytorów dwudziestowiecznych (słynna *Pavane pour une infante défunte* Ravela). Mniej pewne są natomiast informacje dotyczące tańca *padovana*. Zrazu wydaje się on być tożsamy z pawaną. Innym razem wiele wskazuje, iż jest to zgoła odmienny taniec. W przypadku pawany możemy opierać się na dokładnych opisach, brakuje zaś jakichkolwiek źródeł wskazujących, jak wyglądała choreografia *padovany*.⁷ Ani *padovane*, ani *padoane*, które dotrwały do naszych czasów, nie są wykonywane jednolicie: niektóre są w metrum dwudzielnym, chociaż większość z nich jest w metrum trójdzielnym, jak te zamieszczone w *Tiers livre de dansieres* (1559) Jeana d’Estrée oraz w zbiorach Giacoma Gorzanisa, w których znajdujemy tańce *passamezzo*, *padovana* i *saltarello*, wymieniane za każdym razem właśnie w takiej kolejności. Mógłby ukontentować nas fakt, że „passamezzo” jest po prostu nazwą, którą niegdyś określano pawanę, jak również to, że w *Intabolatura de lauto* (1546) Antonia Rotty współistnieją pawany (*passamezzi*) i *padovane*, o wyraźnie różniących je cechach. Niemniej, na stronie tytułowej wspomnianego zbioru Dalzy nie znajdziemy już nazwy „pavane” lecz „padoane diverse”. Także w XVII wieku, zwłaszcza w Niemczech, można natrafić na wiele świadectw, że *padovana* była utożsamiana z pawaną. Pisze Michael Praetorius w trzecim tomie *Syntagma Musicum* (Wolfenbüttel 1619): „Paduana, w języku włoskim *Padoana*, wywodzi się od nazwy miasta Padwa, w którym, zdaniem wielu, opracowano tę formę muzyczną [...] We Francji i Anglii taniec ów nosi nazwę *Pavana*”⁸. Wobec takiej niejednoznaczności kapitułuje nawet nieomylny zazwyczaj słownik Grove’a: „The exact relationship

tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców i padwanów) w: *Seminaria Staropolskie*, red. Roman KRZYWY, Warszawa 1997.

⁶ A. NOWICKA-JEŻOWA, *Madrygaly staropolskie...*, s. 9.

⁷ Por. hasło *Padoana* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley SADIE, London-New York-Hong Kong 1980.

⁸ Praetorius pisze o tym w rozdziale XI, w którym opisuje trzy tańce: *paduanę*, *passamezzo* i *galliardę*.

if any, between duple- and triple-metre padoanas in unknown”⁹. Ewidentnie niektórzy kompozytorzy i wydawcy rozróżniali oba tańce, podczas gdy inni – nie. Ogólnie rzecz biorąc, można jednak zauważyć, że pawany są prawie zawsze pisane na 2/4 a *padovany* przeważnie na 3/4. Teraz pozostaje się przyjrzeć, czy istniał związek, a jeśli tak, to jakiego rodzaju, między tańcami włoskimi i wspomnianymi wcześniej lirykami polskimi.

W *Słowniku etymologicznym* Brücknera¹⁰ znajdziemy następującą definicję: *padwan, padwanek*: „taniec, włos. *Padoano*, od miasta *Padwy*; ‘pieśń miłosna, śpiewana do tego tańca’: »*padwan* o mojej dziewczynie«; zbiory »*padwanów*«, t. j. ‘pieśni’, od r. 1610-1685 co raz wychodziły”¹¹. Nie wiemy, czy taniec, który miał na myśli filolog, to pawana czy *padovana*. Można założyć, że Brückner nawet nie postawił sobie tego pytania. W każdym razie łączy on polską lirykę z włoskim tańcem. Nawet w literaturze, gdy mówi się o padwanach, brakuje jakiegokolwiek wskazówki, która dałaby nam pewność, że chodzi o taniec. I tak u Szymona Zimorowica:

Dwa chóry panien, trzeci z młodzieńców zebrany
idą spieszno z muzyką, z tańcami, z padwany¹².

A u jego brata Bartłomieja, lata później:

Przetoż ktokolwiek pieśni umie wiązać składnie,
abo padwany ruskie wykwintować ładnie¹³.

Tenże poeta w innym wierszu:

Alić coś za diecina skrzydłata w leszczynie,
zaczęła padwan krzyżeć o mojej dziewczynie.
Ja melodyjne słysząc dzieciny śpiewanie,
odłożyłem na stronę niewesołe granie,
rozumiejąc, że lepiej o zalotach nucić [...]¹⁴

O padwanie wspominają także Naruszewicz („Nuci z ucieszną Saffą padwany dziewicze”)¹⁵ i Rej („Stracić on tam maskarę i zmyli padana, bo nasza parochia nie na to nadana”)¹⁶. Nie posłuchamy jednak sugestii Reja i będziemy brnąć dalej w naszych poszukiwaniach. W oparciu o przywołane powyżej cytaty możemy bez wątplenia stwierdzić, że padwan mógł być śpiewany („krzyżeć”, „śpiewać”, „nucić”) lub ewentualnie grany z wysmakowaniem („wykwintować”). Brakuje nam jednakże dowodów, że padwana można było tańczyć – przynajmniej w Polsce. Wers z utworu Szymona Zimorowica, w którym poeta wymienia po kolei muzykę, taniec i padwany, wskazywałby, że owe trzy słowa oznaczały trzy różne czynności: granie, tańczenie i – możemy pokusić się o domysł – śpiewanie. Czyżby zatem w Polsce padwan nie był tańcem, a tylko rodzajem pieśni?

Niestety, w siedemnastowiecznych zbiorach pieśni odnalezionych przez Badeckiego nie umieszczono nut, do których owe liryki były śpiewane. Często ograniczano się do wyjaśnienia, iż dany tekst był śpiewany do melodii tej

⁹ Zob. przyp. 7.

¹⁰ Aleksander BRÜCKNER, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.

¹¹ Warto również przytoczyć definicję ze *Słownika języka polskiego* Jana KARŁOWICZA, Adama KRYŃSKIEGO i Władysława NIEDŹWIEDZKIEGO (Warszawa 1900): „Padwan”, 1. *piosenka miłosna, śpiew romansowy, erotyk* [...] 2. † ‘Padwana’ rodzaj tańca [...] Zdr. ‘Padwanek’. <Od nazwy miasta Padwa; Włos. Padoano>”.

¹² Szymon ZIMOROWIC, *Roksolanki (Dziewostąb*, w. 419-420).

¹³ Bartłomiej ZIMOROWIC, *Sielanki nowe ruskie*, I, w. 67-68.

¹⁴ Tamże, VIII, w. 169-173.

¹⁵ Adam NARUSZEWICZ, *Dzieła, liryka i t. d.*, Warszawa 1778, t. 1, s. 161.

¹⁶ Mikołaj REJ, *Wizerunek*, w. 160.

czy innej znanej arii, której tytuł konsekwentnie przytaczano. Muzyka została jednak określona w innych zbiorach pieśni, więc nie jest do końca prawdą, że melodie przeznaczone do padwanów pozostają nieznane. Przynajmniej jedna z nich jest zapisana w nutach i znajduje się w rękopisie BJ 10002 I (olim 127/56), przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Rękopis odkrył Jan Gołos w 1962 roku¹⁷; istnieje także wydanie z 1970 roku¹⁸. Rękopis zawiera 221 pieśni, tańce, muzykę religijną i świecką. Pośród nich znajduje się dwanaście utworów, których tytuły stanowią odpowiedniki *incipitów* dwunastu tekstów ze zbioru Badeckiego. Jeden z nich to właśnie padwan. Gołos w swoich artykułach osobiście przemilcza jego obecność, ale nad tym utworem zastanawia się pobieżnie Zofia Sęszewska we wstępie do wydania tego rękopisu¹⁹. Pojedynczy przykład to niewiele, ale lepsze to niż nic. Jesteśmy teraz w stanie przypisać tekstowi XXIII ze zbioru *Dama* melodię XVI z rękopisu BJ 10002 I:

Wejrzy, niebaczna Filido,
 Jako lzy potokiem idą
 Com winien
 Żem pilen
 Usługi,
 Taki drugi
 Nie dokaże,
 Ja wyrażę

Sercemci swoje darował
 Com cie serdecznie miłował,
 Serdecznie
 I wiecznie
 Już służyć,
 Tobie płużyć,
 Obiecałem,
 Dotąd trwałem.

¹⁷ Jerzy GOŁOS, *Nowe cenne źródło do historii dawnej muzyki polskiej*, „Ruch Muzyczny“ 1964, nr 22; Id., *Repertuar pieśniowy wieku XVII w świetle nowoodkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, „Muzyka“ 1965, nr 2.

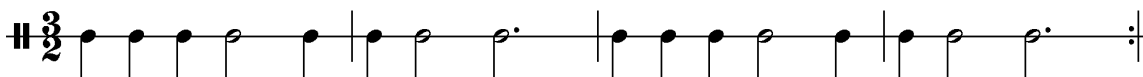
¹⁸ *Muzyczne silva rerum z XVII wieku*, wyd. Jerzy GOŁOS, Jan STĘSZEWSKI, w: *Źródła do historii muzyki polskiej*, XVI, red. Zygmunt M. SZWEJKOWSKI, PWM Kraków 1970.

¹⁹ Tamże, s. XXXI.

Wyzwol serce okowane,
Twoją miłością związane,
Nie będziesz tak srogą
Karmić trwogą
Sługę twego,
Życzliwego.

Tyś mnie, związawszy, puściła,
Ja też nie chcę, byś mą była,
Cnej osoby,
Cnej urody.

W rękopisie BJ 10002 I znajdziemy inne elementy o rytmie podobnym do tego z melodii XVI. Trzy z nich (*Dzieciątko małe podkała*, *Śliczna pieszczona bogini* oraz trzecia melodia, która nie została opatrzona tekstem) utrzymują taki schemat rytmiczny:

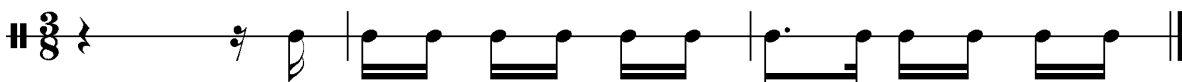


Inna kompozycja, *Halzusia n[adobna d]ziewczyzna*, jest jeszcze bliższa rytmowi *Wejrzy, niebaczna Filido*:



Niestety, poza pierwszym wersem nie są nam znane dalsze fragmenty owych tekstów. Inaczej, niż ma to miejsce w przypadku *Wejrzy, niebaczna Filido* – pieśniach *Dzieciątko małe podkała*, *Śliczna pieszczona bogini* czy *Długoż mną Panno tak będziesz paliła* brak nam jasnej wskazówki, iż mamy do czynienia z kompozycjami zwanymi *padwanami*. Nie można wykluczyć, że w rękopisach kryją się również inne melodie, które można by przypisać innym tekstom określanym jako *padwany*.

Przeprowadzone porównanie pozwala natomiast stwierdzić, że nie ma wspólnego schematu lirycznego dla *Wejrzy, niebaczna Filido* i innych cytowanych utworów. Nie zbliża się on jednak do *padovan* Antonia Rotty i Giacomo Gorzanisa. Mają one co prawda metrum dwudzielne, ale ich przebieg zdaje się znacznie bardziej swobodny i rytmiczny. Akcent rytmiczny, najczęściej pojawiający się w *padovanach* Gorzanisa jest następujący:



Podczas gdy Rotta chętniej sięga po schemat:



Wejrzy, niebaczna Filido według Stęszewskiej przypomina swoim rytmem sarabandę²⁰. Według mnie jednak niewykluczone jest podobieństwo tej pieśni, jak również czterech pozostałych, do innego znanego tańca: *kurant*. Jak wiadomo, rozróżnia się dwa tańce: francuski *courante* – dostojny, o niejednoznacznym rytmie, oraz włoski *corrente* – bardziej żwawy, który łączy w sobie elementy stałe i improwizowane. Lecz u kresu XVII wieku ten podział nie był już aż tak oczywisty. Szybko następujące po sobie początkowe nuty *Wejrzy...*, jak również przeważające w tekście literackim krótkie słowa, przywodzą na myśl tempo tańca odznaczającego się większą swobodą; skądinąd niejaka rytmiczna ambiwalentność przywołuje zarazem francuską wersję tego tańca. Istnieją też przykłady *corrente*, które w przebiegu rytmicznym przypominają melodię *Wejrzy...*, jak choćby kompozycja pochodząca z *Secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite* (1627) Girolama Frescobaldiego:



Dane, którymi dysponujemy są jednakże zbyt skromne, by móc jednoznacznie stwierdzić, iż padwany śpiewano w rytmie *corrente*. Jest wszakże możliwe, że przez „padwan” rozumiano po prostu (na co wskazują słowniki) jakikolwiek tekst o tematyce miłosnej, odwołujący się w dowolny sposób do tradycji włoskiej. Nie jest także wykluczone, że sam tekst mógł być adaptowany do różnych tańców. W zbiorze *Pieśni i tańce* (1614), figurują na przykład dwa *Padwany na dobranoc*, dla których rytmiczne i żwawe ruchy wydają się nieodpowiednie. Tym bardziej, że w rękopisie 10002 I są dwie kompozycje zatytułowane *Dobranoc* w tempie 2/2. Inne padwany ze zbioru *Dama* (np. *Łączeńka zielona*, składający się z jedenastu strof po cztery wersy sześciosylabowe czy *Anusiu kochana*, o podobnej strukturze) zdają się łatwe do zaśpiewania w rytmie *corrente*.

Można na koniec zauważyć, że w zbiorze *Koło tańca wesołego*, powstałym po 1654 roku, znajdziemy lirykę określaną jako *kurrant*. Wśród trzech innych liryk, odkrytych przez Badeckiego²¹ i datowanych na lata 1621-1650,

²⁰ Tamże, s. XXXI.

²¹ Karol BADECKI, *Z badań nad literaturą mieszczańsko-ludową XVII wieku*, Wrocław 1951. W spisie treści *Lutnia wdzięcznej melodyj* (1685) umieszczono *correnti* i tańce francuskie, których nie odnajdziemy wewnątrz zbioru, który mógł przetrwać do naszych czasów w stanie zdekompletowanym.

znajdziemy jedną o nazwie *corant francuski*. Także tym razem mowa o dwóch tekstach wykazujących znaczne różnice metryczne.

Nasza próba przypisania padwana do *courante*, *corrente* lub sarabandy nie implikuje wprost, że wszystkie padwany były tańczone w takim *tempo*. Możemy natomiast z pewnością stwierdzić, że padwany nie były tańczone w tempie *padovana* ani pawany, jak utrzymywali Praetorius a później Brückner i inni badacze. Nie można wykluczyć, że dzięki studiom nad niezgłębionymi do tej pory rękopisami w najbliższym czasie uda się uczynić znaczący krok ku rozwikłaniu owych „tanecznych zagadek”.

Przełożył Jan Tyszowiecki