

JUSTYNA RACZKOWSKA

Standard RISM w opisie muzykaliów jazzowych na podstawie zbiorów Archiwum Jazzu Polskiego

Opracowywanie zbiorów należy do podstawowych zadań każdej biblioteki. Efektem tego procesu jest informacja w postaci opisu katalogowego ułatwiająca poruszanie się użytkownikom po zasobie danej instytucji. Pojawienie się nowych technologii zmieniło zasadniczo funkcjonowanie informacji o zbiorach, które dzięki sieci internetowej mogą docierać do odbiorców w różnych krajach. Z potrzeby ułatwienia korzystania z katalogów różnych instytucji gromadzących zasoby o charakterze bibliotecznym, czy archiwalnym podjęto działania zmierzające do ujednoczenia standardów katalogowania, aby ułatwić użytkownikom wyszukiwanie potrzebnych informacji. Chodzi tu zarówno o książki czy czasopisma, jak również stare druki nagrania, czy dokumenty ikonograficzne. W przypadku zbiorów specjalnych (starych druków, rękopisów, także nutowych) problem wypracowywania standardów katalogowania jest najbardziej widoczny, gdyż jako materiały o charakterze jednostkowym z trudem poddają się ujednoczeniu metod opisu.

Materiały tego typu gromadzone są w Archiwum Jazzu Polskiego (AJP), które powstało w 2011 roku przy Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej. Jego zadaniem jest zbieranie i opracowywanie zbiorów związanych z obecnością jazzu w polskim życiu kulturalnym. Pozyskiwane są one przede wszystkim jako

spuścizny muzyków i animatorów życia jazzowego. Wśród materiałów znajdują się spuścizny Krzysztofa Komedy (1931–1969) i Zbigniewa Seiferta (1946–1979), a także Jana Zylbera (1936–1997), Jerzego Radlińskiego (rocznik 1931), Andrzeja Wróblewskiego (rocznik 1933). Do Archiwum Jazzu Polskiego trafiają różne typy materiałów, są to przede wszystkim dokumenty związane z działalnością danej osoby: papiery osobiste, korespondencja, materiały warsztatowe. W przypadku działaczy i dziennikarzy, do tej ostatniej kategorii zaliczają się materiały zebrane na potrzeby pisanych przez nich tekstów lub organizowanych koncertów: notatki, wycinki prasowe, dokumentacja z festiwali. Materiały tego typu występują także w spuściznach muzyków, są one wtedy najczęściej świadectwem wydarzeń, w których brali udział. W tych przypadkach najciekawsze są materiały nutowe, czy dokumentacja związana z działalnością muzyczną. W spuściznach trafiających do Archiwum Jazzu Polskiego znajdują się fotografie i nagrania, jednak dla dalszych rozważań w niniejszym tekście najważniejsze będą źródła nutowe, wymagające specjalnego opracowania.

Tworzenie kolekcji jazzowych jest praktykowane przez wiele bibliotek uniwersyteckich w Stanach Zjednoczonych, kolekcje powstają również z darowizn muzyków lub ich rodzin. Znajdują się w nich także archiwa festiwali i firm płytowych wydających muzykę jazzową. Jako przykłady można podać International Jazz Collection w bibliotece University of Idaho w Moscow przechowującą spuścizny m.in. Leonarda Feathera i Lionela Hamptona¹, czy The Hogan Jazz Archive w bibliotece Tulane University w Nowym Orleanie², które od 1965 roku zajmuje się zbieraniem materiałów dokumentujących początki jazzu nowoorleańskiego³. Biblioteka Kongresu posiada duży zbiór drukowanych aranżacji jazzowych z początku XX wieku⁴. W Europie kolekcji jazzowych jest nieco mniej, wśród nich należy wymienić zbiory Norsk JazzArkiv prowadzonego w Norweskiej Bibliotece Narodowej⁵. Przypadki tworzenia odrębnych kolekcji zajmujących się

1 International Jazz Collection – https://www.ijc.uidaho.edu/?_ga=2.24030396.78269286.1522142676-122370858.1522142676 [dostęp: 21.03.2018].

2 Hogan Jazz Archive – <https://jazz.tulane.edu/> [04.09.2017].

3 P. Leinbach, *Some thoughts on the Jazz Archive*, „The Jazz Archivist. A Newsletter of the William Ransom Hogan Jazz Archive” 1987, vol. 2, nr 1, s. 2 – https://jazz.tulane.edu/sites/default/files/jazz/docs/jazz_archivist/Jazz_Archivist_vol2no1_May_1987.pdf#some [15.11.2017].

4 Są one zebrane w internetowych kolekcjach „African-American Band Music and Recordings 1883–1923” – <https://www.loc.gov/collections/african-american-band-music/about-this-collection/> [15.12.2016] oraz „Ragtime” – <https://www.loc.gov/collections/ragtime/about-this-collection/> [15.12.2016], a także rozproszone w spuściznach muzyków.

5 Gromadzi ono głównie nagrania, wycinki prasowe, zdjęcia oraz księgozbiór dotyczący jazzu w Norwegii – <http://www.jazzarkivet.no> [21.03.2018].

jazzem w dużych bibliotekach europejskich są rzadkie. Tego typu materiały znajdują się zwykle wśród zbiorów muzycznych, jak w przypadku spuścizny Tootsa Thielemansa w Belgijskiej Bibliotece Królewskiej⁶. Ponieważ zbiory dotyczące jazzu obejmują różne typy materiałów, powstaje pytanie jak je przechowywać? Możliwe jest podejście tematyczne, gdzie grupuje się typy materiałów bibliotecznych dotyczących jednego zagadnienia, czego przykładem jest The Hogan Jazz Archive. Gromadzone tam materiały skatalogowane są w ramach pozyskanej spuścizny. Inną możliwością jest podział materiałów ze względu na typ, co jest praktykowane w instytucjach, w których materiały dotyczące jazzu wchodziły w skład zbiorów muzycznych. Kwestia podziału zbiorów w kontekście ich przechowywania jest na tyle skomplikowana, że należałoby poświęcić jej osobne omówienie. Specyfika opracowywania zapisów nutowych wynika z ich muzycznej treści.

Jeden ze standardów stosowanych w katalogowaniu muzykaliów został opracowany w ramach projektu Répertoire International des Sources Musicales powołanego do życia w latach 50. przez Międzynarodowe Towarzystwo Muzykologiczne (International Musicological Society – IMS) oraz Międzynarodowe Stowarzyszenie Bibliotek Muzycznych (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres – IAML) w celu inwentaryzacji materiałów muzycznych, przede wszystkim z okresu od XVI do XIX wieku. Funkcjonowanie tego projektu opiera się na grupach roboczych zakładanych w różnych krajach przez bibliotekarzy, archiwistów, czy muzykologów, które opracowują zespoły muzykaliów; nadzór nad nimi sprawuje centralna redakcja mieszcząca się we Frankfurcie nad Menem. RISM rozpoczął wydawanie katalogów drukowanych w dwóch podstawowych seriach: w serii A/I znajdują się opisy samodzielnych druków muzycznych powstałych w latach 1600–1800, seria A/II obejmuje rękopisy muzyczne. Obie są dostępne w Internecie pod adresem opac.rism.info. Katalog rękopisów poszerzył swój zakres chronologiczny o początek wieku XX. Powstała nowa seria katalogów, gdzie każdy tom zawiera źródła opracowane tematycznie, co umożliwia poszerzenie zakresu prac w ramach RISM. Dotyczy to zarówno chronologii (wydano tomy poświęcone źródłom do muzyki średniowiecznej), jak i rodzajów źródeł (katalogi pism na temat teorii muzyki średniowiecza)⁷.

⁶ Bibliothèque royale de Belgique. Fonds Toots Thielemans – <http://www.kbr.be/fr/fonds-toots-thielemans> [26.02.2018].

⁷ Wszystkie informacje zaczerpnięto ze strony Répertoire International des Sources Musicales – www.rism.info – [26.02.2018].

Przez wiele lat działalności w RISM bibliotekarze i muzykolodzy wypracowali jednolity system opracowania zbiorów, dzięki czemu informacje o źródłach muzycznych są czytelne dla użytkowników niezależnie od kraju, z którego pochodzą. Jego specyfika polega na uwzględnianiu w opisie zawartości poszczególnych utworów, co stanowi nieocenioną pomoc w badaniach muzykologicznych takich jak identyfikacja anonimowych kompozycji, czy rozprzestrzenianie się dzieł. System ten uwzględnia różne typy źródeł zarówno ze względu na czas i miejsce ich powstania, jak i rodzaj przekazywanej muzyki, czy postaci samego źródła. Może on stanowić punkt wyjścia do pracy nad systemem opisu materiałów muzycznych dotąd nieobjętych tego typu standaryzacją, na przykład muzykalia jazzowe. Ponieważ z biegiem czasu do bibliotek napływają oprócz nut drukowanych także rękopiśmienne materiały muzyczne związane z jazzem zawierające zapisy nutowe o różnym stopniu szczegółowości warto rozważyć możliwość wprowadzenia spójnego narzędzia opisu, które mogłoby ułatwić prace badawcze nad takimi zbiorami.

1. Typy źródeł

Muzykalia znajdujące się w zbiorach Archiwum Jazzu Polskiego można podzielić na różne kategorie ze względu na stopień „skończenia” utworu, a więc czy jest to partytura do wykonania, czy też zanotowane tematy lub zapiski krótkich pomysłów muzycznych (choć kompozycje jazzowe w formie zapisu nigdy nie są dziełem skończonym, gdyż partie improwizowane są notowane) oraz ze względu na postać fizyczną, w jakiej występują, gdyż chociaż zasadniczo wszystkie utrwalone są na papierze, to forma zeszytu lub luźnych kart wpływa na porządkowanie zbiorów.

W przypadku pierwszego z wymienionych kryteriów należą się szersze wyjaśnienia. Niezbędna jest świadomość, że żaden zapis muzyczny nie jest identyczny z samą muzyką⁸. To stwierdzenie sformułowane przez Kurta von Fischera w odniesieniu do źródeł zawierających utwory muzyki artystycznej europejskiego kręgu kulturowego powinno towarzyszyć badaczom każdego rodzaju zapisów muzycznych. Do tego samego wniosku dochodzi Roman Ingarden pisząc, że dzieło muzyczne jako byt intencjonalny nie jest tożsame z zapisem

⁸ K. von Fischer, *The Interpretation of Musical Sources*, „Fontes Artis Musicae” 1972, vol. 19, nr 3, s. 148–154 – <http://www.jstor.org/stable/23506708> [15.11.2017].

muzycznym, który można potraktować jako zestaw wskazówek do wykonania⁹. W europejskiej muzyce artystycznej zapis muzyczny jest dość szczegółowy: oprócz informacji o względnej wysokości dźwięków oraz względnym czasie ich trwania znajdują się w nim wskazówki dotyczące głośności, artykulacji, czy tempa. Nie bez znaczenia jest też fakt, że większość utworów muzyki Zachodu zasadniczo ma zamkniętą strukturę ustaloną przez kompozytora, w której przebieg kolejnych dźwięków został jasno wytyczony. Zastosowana forma zapisu może być skrótowa, lecz nie ma to wpływu na utwór jako koncepcję artystyczną. Mimo różnych prób uściślenia zapisu muzyki, pozostają w nim, jak zauważa Ingarden, miejsca „niedookreślenia”, które mogą być doprecyzowane jedynie podczas wykonania¹⁰. Sprawa utworów jazzowych przedstawia jeszcze bardziej złożony problem, gdyż w ramach ich struktury występują miejsca „nie-dokomponowania”¹¹ uzupełniane w trakcie wykonania przez improwizacje muzyków¹². Zapis utworu jazzowego *ex ante* nigdy nie będzie odzwierciedlał konkretnego wykonania¹³, ale również może on nie być tożsamy z ostatecznie wykreowaną w konkretnym wykonaniu strukturą, ponieważ w tworzeniu utworu jazzowego uczestniczy nie tylko kompozytor. Roman Kowal wymienia trzy podmioty, których działania składają się na powstanie utworu jazzowego¹⁴. Pierwszym z nich jest kompozytor tematu muzycznego, stanowiącego dla muzyków podstawę do improwizacji. Kolejnym podmiotem jest aranżer, który rozpisuje temat na zespół, co często wiąże się z dokomponowywaniem łączników lub kontrtematów. Tym samym to aranżer określa kształt brzmieniowy i strukturę realizacji tematu. W trzeciej kolejności do zaistnienia utworu przyczyniają się wykonawcy, którzy swoimi improwizacjami dopełniają strukturę. W praktyce te trzy role łączą się ze sobą w różnych kombinacjach. Wykonawca może być jednocześnie

9 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, wyd. 2, Warszawa 1966, t. 2, s. 196–201.

10 Ibidem.

11 R. Kowal, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych 1962–1975: funkcja, typologia, systematyka*, Kraków 1999, s. 48.

12 Z tego powodu utwór jazzowy w formie pisanej raczej nie odzwierciedla w pełni zamysłu jego twórców. Wyjątek stanowią tu kompozycje typu ragtime, których forma nie przewidywała miejsca na improwizację. Jednak w przypadku jazzu ery dixielandu wykonywanego przeważnie przez muzyków nieznających nut zapis muzyczny miał niewielkie znaczenie, większą rolę w utrwalaniu muzyki pełniły nagrania. Z upływem czasu ta forma przekazu nabrała znaczenia i miała pewien wpływ na zmiany strukturalne utworów jazzowych, por. ibidem, s. 39–42.

13 W przypadku muzyki jazzowej praktykuje się (głównie dla celów badawczych) zapisywanie konkretnych wykonawców. Roman Kowal nazywa je zapisem *ex post* (ibidem, s. 101–107), tego typu materiały nie występują jednak w zbiorach AJP.

14 Ibidem, s. 48–52.

aranżerem cudzego tematu, albo kompozytor może sam zaaranżować swój temat, lecz pozostawić wykonanie innym. Dużo częściej mamy do czynienia z przypadkami, w których wykonawca jest jednocześnie kompozytorem i aranżerem dla swojego zespołu.

Ponieważ improwizacja jest niemal nieodłączną częścią składową muzyki jazzowej, najczęściej nie można w pełni zapisać utworu przed jego wykonaniem (*ex ante*). Na tym etapie mogą funkcjonować wytwory dwóch podmiotów: kompozytora, który tworzy temat i aranżera, który ten temat opracowuje. Dodać należy jeszcze rozróżnienie zapisu „na czysto” oraz zapisu szkicowego, które istnieją na każdym etapie tworzenia¹⁵. Muzykalia jazzowe mogą obejmować zapisy tematów do improwizacji, gotowe aranżacje na zespoły oraz szkice zarówno do aranżacji, jak i pomysły muzyczne do ewentualnego wykorzystania w utworach. W zbiorach Archiwum Jazzu Polskiego występują wszystkie wymienione typy materiałów. W spuściznach polskich jazzmenów zachowały się ich własne kompozycje, pojawiają się również spisane przez nich standardy przeznaczone do późniejszego wykonania, zachowało się także sporo aranżacji. Największą część muzykaliów zgromadzonych w AJP stanowią różnego rodzaju szkice.

Drugie kryterium rozróżnienia materiałów, czyli postać fizyczna ma znaczenie czysto praktyczne. Forma muzykaliów wpływa na tworzenie jednostek bibliotecznych oraz rzutuje na późniejsze tworzenie opisu katalogowego. Można w tym przypadku wyróżnić zapis muzyczny sporządzony na luźnych kartach oraz zeszyt zawierający różnorodne utwory lub szkice.

Warto zwrócić uwagę na korelację, jaką można zaobserwować między postacią fizyczną, a zawartością muzykaliów w zbiorach AJP, a która również ma znaczenie dla ich opracowywania. Zazwyczaj na luźnych kartach zapisane są aranżacje, które występują w formie partytury lub głosów, rzadko zdarzają się przypadki, w których do danego utworu zachowała się zarazem partytura i głosy. Szkice czy tematy często zgrupowane są w zeszytach, co uniemożliwia wyodrębnienie muzycznych całości, poza tym występują one również na luźnych kartach. W zbiorach Archiwum Jazzu Polskiego nie występuje przypadek wielu utworów w partyturach powiązanych w jeden zeszyt. Chcąc zastosować standard RISM w opracowaniu tych materiałów należy więc zwracać uwagę

¹⁵ Taki podział jest dość schematyczny i należy zdawać sobie sprawę z istnienia przypadków, gdzie utwory nie mają wersji ostatecznej w czystopisie autorskim. Lewis Lockwood wyjaśnia to zagadnienie na podstawie autografów Beethovena, w których widać szereg poprawek świadczących o ciągłym procesie twórczym, jaki trwał niemal do momentu oddania utworów do druku. Por. L. Lockwood, *On Beethoven's Sketches and Autographs. Some Problems of Definition and Interpretation*, „Acta Musicologica” 1970, vol. 42, fasc. 1–2, s. 32–47 – <http://www.jstor.org/stable/932267> [15.11.2017].

na zawartość muzyczną rękopisów, gdyż także to jest przedmiotem opisu. Tworząc jednostki trzeba dążyć do takiego układu materiałów, aby stanowił on całość w sensie muzycznym. Nie zawsze jest to możliwe, a względy praktyczne dotyczące przechowywania często uniemożliwiają tworzenie małych objętościowo jednostek. W dalszej kolejności, zwłaszcza gdy chodzi o luźne zapisy, należy szukać w materiałach innych kryteriów podziału, takich jak na przykład datowanie.

Mówiąc o podziale materiałów na jednostki biblioteczne nie można pominąć faktu, że muzykalia jazzowe stanowią przeważnie część większej spuścizny, która trafia do danej instytucji. Zazwyczaj przeważają w niej materiały niemuzyczne: biograficzne, dokumenty związane z działalnością zawodową, korespondencja, fotografie, nagrania, rzadziej książki. Uporządkowanie ich ze względu na nośnik jest najprostszym etapem. Archiwum Jazzu Polskiego zajmuje się przede wszystkim opracowaniem materiałów o charakterze jednostkowym utrwalonych na papierze, również muzykaliów. Warto jednak zwrócić uwagę na przypadki, w których muzykalia są powiązane z innymi materiałami w ramach danej spuścizny, na przykład istnieje umowa dotycząca zamówienia konkretnego utworu lub obszerniejsze notatki kompozytora. Jest to szczególnie widoczne w przypadku muzyki filmowej i teatralnej Krzysztofa Komedy, gdzie oprócz partytur zachowały się notatki dotyczące obsady instrumentalnej, czy rozplanowania muzyki, a także scenariusze filmów. Stosując standard RISM przyjmuje się w takich wypadkach, że oddziela się materiały muzyczne od niemuzycznych, gdyż ich współwystępowanie mogłoby zaburzyć opis i tym samym wprowadzić użytkownika w błąd. Z drugiej strony jeśli chodzi o pojedyncze karty, których nie można zebrać osobno lub dołączyć do innych materiałów tekstowych, można wówczas uznać powiązanie z danym utworem za podstawę dla dołączenia takich materiałów do zapisu nutowego. Powinno się to dziać jednak w uzasadnionych przypadkach. Należy wtedy koniecznie zamieścić w opisie stosowną uwagę informującą o występowaniu materiałów niemuzycznych w jednostce.

2. Standard opisu

Standard opisu muzykaliów RISM odnosi się do określonego wycinka (choć bardzo dużego) materiałów muzycznych wytworzonych przez człowieka. Został on opracowany na potrzeby opisu źródeł powstałych od XVI wieku, odnoszących się

do muzyki europejskiego kręgu kulturowego, lecz niezamykających się jedynie na produkcji europejskiej. Przykładem mogą być projekty katalogowania zbiorów muzycznych powstałych w Ameryce Łacińskiej w XVII i XVIII wieku¹⁶, czy muzyki powstałej w Korei na przełomie XIX i XX wieku¹⁷.

Standard RISM ma na celu nie tylko opis samego źródła, lecz także jego muzycznej zawartości. Oba te elementy są ściśle ze sobą związane w strukturze opisu, co zaznacza się już na początku, kiedy wymienia się tytuł utworu oraz jego tonację. Opis fizyczny źródła zawiera oprócz danych o rodzaju źródła, formacie i ogólnej liczbie kart także informacje o partiach wokalnych, czy instrumentalnych, jakie się zachowały. Jeśli mamy do czynienia z utworem cyklicznym, wymienia się wszystkie jego części wraz z tonacją i metrum. Podaje się także, co ważne, odcinek kilkunastu początkowych nut czyli incipit najwyższej partii instrumentalnej oraz wokalne, jeśli takie występują w utworze. W przypadku utworów cyklicznych wskazane jest podawanie incipitów każdej części, lecz z uwagi na ograniczenia nie wszystkie zbiory są opracowywane tak dokładnie. Ostatnią informacją *stricte* muzyczną na temat źródła jest obsada zawartego w nim utworu lub utworów. W tym punkcie opisu wymienia się także instrumenty, których partie nie zachowały się. Następnie podaje się informacje o starych sygnaturach występujących w źródle, a pozwalających niekiedy ustalić proveniencję danej jednostki oraz o widocznych inskrypcjach. Wszelkie informacje o stanie zachowania jednostki, które nie mieszczą się w pozostałych rubrykach, ujmowane są pod ogólnym hasłem „uwagi”. Opis RISM zawiera ponadto informacje o konkordancji danego utworu w innych zbiorach, co w przypadku muzyki XVII i XVIII wieku pozwala śledzić powiązania między różnymi ośrodkami oraz badać drogę rozpowszechniania się kompozycji. Ostatnia pozycja przed sygnaturą zarezerwowana jest na informacje o literaturze na temat źródła. Chodzi tu przede wszystkim o katalogi, w których jest ono wymieniane, lecz także o prace badawcze na jego temat, czy też nagrania zawartych w nim utworów.

16 Według wykazu grup roboczych na stronie internetowej RISM – <http://www.rism.info/en/international/working-group-overview.html> [08.12.2016] – działają cztery zespoły w Brazylii.

17 W tym celu został stworzony projekt Establishing a Music Education Database of Modern East Asian Music na Ewha Womans University w Seulu, którego efektem jest baza Ewha Music Database – <http://emusicdb.info/> [15.09.2017]. Warunkiem koniecznym jest tu zastosowanie europejskiej notacji muzycznej.

Przykład 1¹⁸

Wojciech Dankowski, Missa pastoralis, D

Missa Pastoralis in D / Canto Alto / Tenore Basso / Violino 1-mo / Violino 2-do / Clarino 1-mo / Clarino 2-do / Timpano / con / Organo / Compose [!] Par Dankowski

Au 1780c, gł. 10, k. 34 + obwol.: S (4), A (4), T (2), B (3), vl 1 (6), vl 2 (5), clno 1 (2), clno 2 (2), timp (2), org (4). 35 × 21 cm

Kyrie: Andante Maestoso 3/4, Christe: Andante A 3/4, Kyrie: Allegro D 3/8, Gloria: Allegro 4/4, Domine: Vivace G 3/4, Qui tollis: Allegretto C 2/4, Quoniam: Allegro D 4/4, Credo: Moderato 2/4, Et incarnatus: Andante A 3/8, Et resurrexit: Allegro D 6/8, Sanctus: Adagio 3/4, Ad Elevationem: **Lauda Sion**: Adagio 4/4, Benedictus: Vivace G 2/4, Osanna: Allegro D 4/4, Agnus Dei: Adagio 4/4, Dona nobis: D alla breve

Majestoso andante

8

S Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son

Majestoso andante

vl 1

Solo: SAB, Coro: SATB, orch: vl 1, 2, clno 1, 2, timp, org bc

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: obwoluta pisana przez 2. kopistę prawdopodobnie Ch. Pauly, utwór ze zbioru M. Sobieskiego, proveniencja poznańska

Konk.: PL-GNd I/20, PL-Pa Muz GR I/14 (oba bez Lauda Sion)

Lit.: IdaD nr 13, Idaszak (1993), s. 62

PL-GNd I/130 [1]

18 J. Raczkowska, *Twórczość Wojciecha Dankowskiego w zbiorach muzycznych Wielkopolski – charakterystyka i katalog tematyczny*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Aliny Mądry w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 121–122; por.: D. Idaszak, *Zasady opracowania katalogu*, w: eadem, *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny, słownik muzyków, zarys dziejów kapeli parafialnej w Grodzisku Wielkopolskim* przygot. W. Zientarski, Kraków 2001, s. 25–33.

Przykład 2¹⁹

Dankowski, Adalbert (1760c–1814c)

Vesperae Dominicales – D-Dur

V (4), vl (2), cor (2), org

[Dust cover title:] VESPERAE Ex [D] / Dominicales / Canto Alto / Tenore Basso / Violini Primo / Violini Secundo / Cornu Primo / Cornu Secundo [brace:] Ex D / Con / Organo / Composées par A. Dankowski

O 8 parts: S, A, T, B, vl 2, cor 1, 2, org (b.fig) (1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 1f); 36 × 22,5 cm, Autograph 1770–1790

Watermark: BRESLAV [countermark:] W [crowned]; [= Obra 8]

Remark: vl 1 missing, cor 1, 2: „Cornu vel Clarino”

1. S. Allegro commodo – Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis



2. S. Moderato – Magnificat



S, A, T, B, vl 1, vl 2, cor (clno) (2), org

Prov.: Chor des Klosters, Obra

Prov. Pers.: Petzelt, Joseph

Auf dem Schutzumschlag oben rechts alte Signatur „Nro. 46.,” darunter mit Röteltstift „Dankowski” und links neue Signatur; außerdem Stempel: „BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS”. Geschenk aus der Privatmusikbibliothek Joseph Petzelt in München; Vorbesitzer: Zisterzienserkloster in Obra (Polen)

Olim: Nro. 46

AZU: 450109536

D-Mbs Mus.ms. 5034

Bazy danych RISM są dostępne on-line. Przejście od katalogów papierowych do postaci internetowej pociągnęło za sobą modyfikacje w strukturze opisu. W dużej mierze chodziło o ujednoczenie wariantów krajowych i dostosowanie opisów do możliwości wyszukiwarki. Przykład 2 powstał na potrzeby katalogu on-line, przykład 1 został sporządzony na podstawie polskich wskazań przeznaczonych dla katalogów papierowych.

19 H. Lauterwasser, *RISM Series A/II. Musical manuscripts after 1600 D-Mbs (Kloster Obra)*, Frankfurt am Main 2012, s. 29; por. RISM-OPAC – Dankowski, Adalbert – Vesperae Dominicales in D-Dur – <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=450109536> [13.06.2018].

3. Standard RISM w opisie materiałów jazzowych – próba zastosowania

Uwzględniając specyfikę muzykaliów jazzowych należy zastanowić się, czy jest możliwe pełne wykorzystanie standardu RISM według wzoru ukazanego powyżej. Ze względu na opisany już fakt, że zapis muzyki jazzowej jest „niedokończony” wydaje się to niemożliwe w takim stopniu, jak to ma miejsce w przypadku muzyki klasycznej. Można jednak spróbować wybrać te elementy opisu, dzięki którym możliwe będzie zawarcie jak największej liczby informacji o danej jednostce przy jednoczesnym zachowaniu czytelności samych opisów. Specyfika różnych materiałów, a także ich zawartość muzyczna zmuszają do dokonywania niełatwych wyborów w tym zakresie. Już samo prześledzenie opisów RISM ujawnia szereg kwestii wymagających rozstrzygnięcia. W następnej kolejności przychodzi moment na konfrontację z różnymi typami źródeł.

3.1. Uwagi ogólne

Pierwsze pytanie pojawia się w odniesieniu do tytułu podawanego w nagłówku opisu, a konkretnie określenie tonacji utworu. O ile w przypadku utworów muzyki poważnej, gdzie często tytułem jest nazwa gatunku muzycznego lub incipit tekstu powszechnie wykorzystywanego przez twórców, tonacja jest istotnym czynnikiem pozwalającym na rozróżnienie kompozycji. W muzyce jazzowej tytuły utworów mają charakter dużo bardziej zindywidualizowany, wobec czego potrzeba identyfikowania ich na podstawie tonacji schodzi na plan dalszy. Powszechną praktyką jest wykonywanie standardów jazzowych w różnych tonacjach w zależności od pomysłu wykonawcy. W tym wypadku czynnikiem identyfikującym jest oprócz tytułu linia melodyczna oraz przebieg funkcji harmoniczných. Warto też zauważyć, że w jazzie powiązania akordów charakterystyczne dla systemu dur-moll uległy znacznemu rozluźnieniu i są często zastępowane przez inne sposoby organizacji harmonii. W użyciu są również skale modalne czy ludowe, co musiałoby zostać odnotowane w charakterystyce utworów przy założeniu, że chcemy zaznaczyć na jakim materiale opiera się dany utwór.

Kolejną istotną kwestią jest rozpoznanie nowych typów źródeł i czytelne przedstawienie informacji o nich w opisie. W przypadku muzykaliów jazzowych mamy do czynienia nie tylko z rękopisami lecz także z kserokopiami oraz wydrukami komputerowymi nieobecnymi we wcześniejszych epokach, z których pochodzą nuty opracowywane według standardu RISM. Ponieważ

w tego typu opisach stosuje się skróty na określenie typu źródła, konieczne jest utworzenie nowych oznaczeń dla wyżej opisanych form utrwalania zapisu nutowego. Oprócz dotychczasowych „ms” dla określenia kopii rękopiśmiennej, „au” dla kopii autorskiej oraz słowa „druk” można zaproponować „xr” dla określenia kserokopii (przykład 5) oraz „druk komp.” dla wydruku komputerowego (przykład 3).

Przykład 3

Włodzimierz Nahorny, Antyfona i psalm 130

Druk komp., 21 in, k. 18, partytura; 29,5 × 21 cm

Jeśli zachowasz pamięć: Moderato B 4/4

Solo: V, Coro: SATB, Solo: pftę, b, dr, orch: vl 1, 2, vla, vlc, cb, fl, ob, cl in B, cor in F, tr in B, timp

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: na lewej krawędzi ślad po bindowaniu; tytuł przejęty z nagłówka

Lit.: nagranie Nieszpory: artyści polscy Janowi Pawłowi II w hołdzie. – Osiek: Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Chrześcijańskiej „Gospel”, cop. 2006; Warszawa: Polskie Radio, 2006

[Brak sygnatury]

Utworzenie nowych skrótów byłoby także konieczne dla opisu partii instrumentalnych w przypadku zachowanych głosów danego utworu, a także do rozpisania obsady. Dla instrumentów używanych w tradycyjnej orkiestrze funkcjonuje już ustalony zestaw skrótów. Konieczność ta pojawia się w odniesieniu do rodziny saksofonów, a także instrumentach perkusyjnych. Wynalazek Adolphe’a Saxa (1814–1894) pojawia się w składzie orkiestry w utworach dwudziestowiecznych, powstały zatem skróty pochodzące z języka włoskiego dla oznaczenia ich w partyturach orkiestrowych:

- sxf – saksofon
- sxf s – saksofon sopranowy
- sxf a – saksofon altowy
- sxf t – saksofon tenorowy
- sxf bar – saksofon barytonowy
- sxf b – saksofon basowy (najrzadziej używany)

Wskazówki RISM zalecają stosowanie pełnej nazwy „saxofono” z odpowiednią literą precyzującą rodzaj instrumentu. Być może jednak w celu ujednoczenia opisu opartego w dużej mierze na skrótach warto zastanowić się nad zastosowaniem powyższych propozycji. Natomiast dla używanego w jazzie zestawu perkusyjnego we wskazówkach RISM przewidziano skrót „batt.”.

Mówiąc o instrumentach, należy wspomnieć, jak nieoczywistą sprawą w przypadku utworów jazzowych jest rekonstrukcja obsady. Jak wspomniano wyżej, przykład zbiorów muzycznych Archiwum Jazzu Polskiego pokazuje, że tego typu materiały zachowują się najczęściej w postaci niekompletnej. W związku z tym przy rekonstrukcji obsady pomocne jest korzystanie z nagrań (przykład 5), posiłkowanie się materiałami pozamuzycznymi oraz wiedzą o działalności danego artysty, przede wszystkim o współpracujących z nim muzykach. Przykładem mogą być papiery muzyczne Krzysztofa Komedy, gdzie wśród głosów różnych utworów brakuje partii fortepianu, lecz z uwagi na fakt, że to Komeda był ich twórcą i uczestniczył w wykonaniach jako pianista, można uwzględnić fortepian w opisie obsady tych utworów (przykład 4). Z uwagi na dowolność aranżacji jazzowej, zwłaszcza na zespoły typu combo, w których partie są wykonywane przez pojedynczych muzyków i gdzie dość łatwo można zmienić skład, często nie można odtworzyć dokładnej obsady i powiązać jej z zachowanym materiałem nutowym. W takich wypadkach należy ograniczyć się do wymienienia w opisie tylko instrumentów występujących w danym zapisie nutowym.

Przykład 4

Krzysztof Komeda, [Muzyka do przedstawienia „Śniadanie u Tiffany’ego”]

Muzyka do sztuki / „Śniadanie u / Tiffanyego” / K. Komeda / styczeń [19]65

Au 1965, k. 29: fl (3), sxf a (2), sxf t (3), tr (4), guit (1), b (3), batt (3), nn (5), partytura (4) + k. tyt.: 35 × 25 cm i mniej

1, 2+3, 4, 5a, 5b, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 25, 102, 103, 112, Piosenka

Fl, sxf a, sxf t, tr, guit, pfte, b, batt

Uwagi: brak partii fortepianu; dopisek na k. tyt.: Uwaga Pismo T.V. do Dyrekcji / (Zajmie się tym p. Sokołowski) / dom 10-48-95 / pan Kiliński kier. elektryków; na odwrocie k. tyt. notatka: Nagranie 26, 27 stycznia; na k. 3 zapis skrótowy wszystkich odcinków razem z obsadą; na k. 21–22 zapis piosenki dla niezidentyfikowanych instrumentów; na k. 23–24 szkice; na k. 29v szkice; partytura nie obejmuje wszystkich odcinków

Wykonanie: premiera spektaklu 25 lutego 1965 r. w Teatrze Komedia w Warszawie, reżyseria: Jan Biczyski

Rps AJP 111 IV

Innym istotnym pytaniem w przypadku opracowywania zbiorów jazzowych według standardu RISM jest kwestia umieszczania incipitów opisywanych utworów. W badaniach nad muzyką XVII i XVIII, a nawet XIX wieku ten początkowy fragment utworu jest pomocny w identyfikacji utworów anonimowych oraz pozwala niekiedy śledzić powiązania między kompozycjami różnych twórców. W przypadku muzykaliów jazzowych obecność incipitów również mogłaby okazać się pomocna w identyfikacji nieopisanych przez twórcę materiałów. W takim wypadku konsekwencją nakazywałaby wynotować każdy fragment muzyczny zawarty w źródle i noszący znamiona odrębności. Często są to zaledwie kilkutaktowe melodie bez tytułów, czy określonych tonacji. Pojawia się ryzyko, że umieszczenie takich incipitów w opisie może nie wnieść zbyt wielu informacji, a jedynie zaburzyć jego czytelność. Poza tym często w materiałach muzycznych występuje zapis muzyki w postaci funkcji harmonicznycy zamiast nut. Rodzi się więc pytanie, czy i jak ująć incipit tak utrwalonego utworu? Kwestia ta wymaga głębszego przemyślenia, w związku z czym przykłady opisów w tym tekście nie zawierają incipitów.

Należy też zastanowić się nad sposobem wykorzystania miejsca przeznaczonego w standardzie RISM na informacje o powiązaniach zawartości muzycznej konkretnej jednostki zawartych pod hasłem „konkordancje”. W pierwotnym zamyśle chodziło tu o zebranie informacji o przekazach danego utworu znajdujących się w innych źródłach muzycznych, co było szczególnie istotne w czasach, kiedy to podstawę do badań stanowiły katalogi papierowe. W przypadku muzykaliów jazzowych tego typu powiązania mogą występować dużo rzadziej, gdyż wytwarzane przez muzyków zapisy nutowe najczęściej powstawały jako materiał roboczy dla konkretnych wykonawców i jako taki nie były przeznaczone do rozpowszechniania. Nawet jeśli dany muzyk pracował nad jednym utworem w różnych wersjach, materiały te są obecne w ramach pojedynczej spuścizny. Można pod tym hasłem umieścić informacje o powiązaniach innego typu, np. o odniesieniach do twórczości innych kompozytorów, nie tylko jazzowych. Powstaje jednak pytanie, czy tego typu analiza nie wymaga zbyt pogłębionych studiów i czy jej rezultaty dałoby się zmieścić w zwięzłej i jasnej formie w opisie katalogowym? W przykładzie 5 było to możliwe w dużej mierze dzięki wskazówkom samego kompozytora, lecz takie przypadki nie są zbyt częste.

Przykład 5

Włodzimierz Nahorny, [Projekt „Nahorny gra Karłowicza”]

Xr, au, ante 2002, gł. 1: pfte (21), 29,5 × 21 cm

Pamiętam ciche: C 4/4, Konc[ert] cz I: A 4/4, Koncert cz II: Jazz ballad F 4/4, Konc[ert]

cz. III: Vivace assai A 3/4, Mów do mnie jeszcze: Szybko G 3/4, Na spokojnym: F 4/4,

Erotyki: nie za wolno G 4/4

V, vl 1, 2, b, pfte, sxf, batt

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: na k. 17–21 szkice i notatki

Konkordancje: M. Karłowicz, Koncert skrzypcowy A-dur op. 8, pieśni na głos i fortepian:

Pamiętam ciche, jasne, złote dni op. 1 nr 5, Mów do mnie jeszcze op. 3 nr 1, Na spokojnym,

ciemnym morzu op. 3 nr 4, Z erotyków op. 3 nr 2

Wykonanie: Nahorny – Karłowicz Koncert. – [Warszawa]: Polskie Radio, 2002

[Brak sygnatury]

Ostatnim zagadnieniem odnoszącym się do wszystkich typów źródeł jest kwestia podawania literatury odnoszącej się do danej jednostki. Umieszcza się czasami w tym miejscu również informacje o nagraniach, zwłaszcza w przypadku mało znanych utworów. Ponieważ literatura poświęcona muzyce jazzowej w znacznie mniejszym stopniu dotyczy źródeł pisanych, niż nagrań, idąc przedstawionym powyżej tropem, wydaje się dużo bardziej zasadne podawanie w opisie informacji o wykonaniu utworów. Chodzi tu nie tyle o same nagrania, gdyż tych może być dużo (zwłaszcza w odniesieniu do popularnych standardów), lecz o informacje na temat prawykonania, czy filmów, w jakich została wykorzystana muzyka, co jest istotne na przykład w przypadku twórczości Krzysztofa Komedy.

Uwagi powyższe dotyczą ogólnego zagadnienia adaptacji standardu RISM do opisu jazzowych muzykaliów, pewne kwestie pojawiają się w przypadku źródeł konkretnego typu źródeł, np. aranżacji, czy szkiców.

3.2. Aranżacja

Jest to najłatwiejsza do katalogowania forma zapisu muzycznego występującego w jazzie. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że aranżacje utworów jazzowych mają najbardziej „skończoną” postać w formie pisanej *ex ante*, jaka może występować w tym rodzaju muzyki. Określony jest tu skład zespołu (niezależnie czy chodzi o big-band, czy combo), a partie poszczególnych instrumentów są

rozplanowane i rozpisane przez aranżera (z pozostawieniem miejsc na improwizację). Taka aranżacja jest najbardziej zbliżona do utworów muzyki artystycznej Zachodu, dla której powstał standard RISM.

Wiele zgromadzonych w Archiwum Jazzu Polskiego utworów zapisanych w takiej formie jest mocno zdekompletowanych, niekiedy z aranżacji zachowały się jedynie pojedyncze głosy. Czy łączyć różne niekompletne aranżacje? Przemawiają za tym względy praktyczne (przechowywanie), lecz traci się wtedy przejrzystość w opisie zawartości muzycznej takich materiałów. W przypadku utworzenia zbioru zgodnie ze standardem RISM każdy utwór musiałby posiadać oddzielny opis.

Inny problem stanowią głosy, w których zapisano aranżacje kilku utworów po kolei. Taki przypadek znajduje się w spuściźnie Zbigniewa Seiferta. Powiązanie kompozycji w taki sposób sugeruje, że stanowiły one całość przeznaczoną na określony zespół, choć nie można wykluczyć innych względów jakie zaważyły na takiej formie zapisu. Są to właściwie aranżacje samych tylko tematów bez nadawania im bardziej rozbudowanej formy. W takim wypadku słuszne wydaje się potraktowanie zbioru jako utworu wieloczęściowego, choć utwory występują w różnej kolejności w różnych głosach i nie wszystkie występują we wszystkich głosach. W wypisie obsady najlepszym rozwiązaniem wydaje się wtedy podanie wszystkich występujących instrumentów oraz wszystkich występujących w jednostce utworów, jak podano w przykładzie 6.

Przykład 6

[Aranżacje różnych utworów]

Au ca 1965–1972, k: 3, pfte (2), b (1); 32 × 23 cm

1. Ain't misbehavin' (H. Brooks, F. Waller), 2. The nearness of you (H. Carmichael), 3. Spring fever (anon.), 4. My funny valentine (R. Rodgers), 5. [niezidentyfikowany utwór], 6. Corcovado (A. C. Jobim)

Sxf a (?), pfte, b, batt

Olim: brak

Inskr.: Na k. 1v i 2: Dąbrowski, na dole k. 2v: 1. Music in the air G / 2. Who can I turn to Es; na dole k. 3v: 5. I can't give you

Uwagi: utwory w aranżacji Zbigniewa Seiferta; Corcovado tylko w głosie pfte; Spring fever tylko w głosie b

Wykonanie: brak danych

[Brak sygnatury]

3.3. Zeszyt – tematy, szkice

Zeszyty nutowe często pojawiają się w spuściznach muzyków, gdyż stanowią one dobrą bazę do gromadzenia pomysłów muzycznych w jednym miejscu. Dokładna ich analiza pokazuje, że znajdujące się w nich zapisy nutowe mają różną formę muzyczną i pochodzą z różnych okresów. Najczęściej zawierają one szkice do różnych utworów lub tematy do improwizacji. Ponieważ są to przeważnie materiały o charakterze warsztatowym, taki stan rzeczy rodzi zasadniczy problem przy stosowaniu standardu RISM do opisu źródeł muzycznych zawierających utwory, których forma została w pełni zdefiniowana przez kompozytora. W takich wypadkach możliwy jest dokładny opis zawartości muzycznej źródła. Jak i czy w ogóle możliwe jest opisanie tego aspektu w przypadku zeszytów ze szkicami? Łatwiejszym zadaniem jest opracowanie zeszytów zawierających szkice do jednego utworu lub projektu muzycznego (przykład 7). Można wtedy ograniczyć się do podania tytułu projektowanego utworu i skupić się na opisie fizycznym jednostki.

Przykład 7

Włodek Pawlik, [Szkice do II koncertu fortepianowego]

II koncert fortepianowy

Au 2013, k. 16, szkice; 29 × 21 cm

Pfte

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: szkice na fortepian

Wykonanie: utwór napisany na zamówienie festiwalu Wszystkie Strony Świata w Puławach, prawykonanie w 2013 roku; dar Włodka Pawlika

[Brak sygnatury]

Więcej wątpliwości powstaje w sytuacji, kiedy w jednym zeszycie zgromadzone są zapisy pochodzące z różnych okresów, mające różną formę. Pewnym rozwiązaniem byłoby rozpisanie tytułów tych utworów, byłby to jednak opis jedynie częściowy. Innym rozwiązaniem jest rozpisywanie każdego fragmentu muzycznego w miejsce wypisu części podając metrum lub tonację. Takie informacje nie zawsze można uzyskać ze źródła, poza tym opis może stać się nieczytelny, a taki spis i tak nie będzie oddawać stanu jednostki. W takiej sytuacji lepszym rozwiązaniem wydaje się skupienie na opisie fizycznym.

Przykład 8

Zbigniew Seifert, [Szkice]

Au ca 1965–1972, k. 16; 29,5 × 21 cm

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: zeszyt zawiera szkice do utworów i aranżacji; k. 8–16 niezapisane

Wykonanie: brak danych

[Brak sygnatury]

Nieco łatwiejsze jest opracowanie zeszytów zawierających standardy jazzowe i tematy do improwizacji (przykład 9). Wydaje się najbardziej rozsądne, aby spis kolejnych utworów wraz z tonacją oraz metrum podać w miejscu przeznaczonym dla części utworów cyklicznych, jak to ma miejsce w przypadku aranżacji kilku utworów zebranych w jednym źródle. Jest to bardziej zasadne od sporządzania osobnych opisów dla każdego tematu, co uniemożliwiłoby objęcie zeszytu jako całości.

Oprócz wspomnianych wcześniej problemów związanych z zapisem tematu w postaci ciągu funkcji harmonicznymi, która może utrudniać identyfikację nieopisanych tematów, trudności w opracowaniu zeszytów muzycznych może przysparzać nieprecyzyjne oddzielenie od siebie kolejnych tematów czy myśli muzycznych w przypadku szkiców. Jeśli nie ma możliwości precyzyjnego ich opisanie, dobrze jest zaznaczyć w opisie taki problem.

Przykład 9

[Zbiór standardów jazzowych i innych melodii]

Ms ca 1965–1972, kopista: Z. Seifert, k. 8 + okładka; 21 × 29,5 cm

Stella by Starlight (V. Young): B 4/4, Lover Man (J. Sherman): d 4/4, Lazy bird (?): h 4/4, Crazy girl (K. Komeda): C 3/4, Oriental flower (M. Tyner): g 4/4, in C 3/4, Corcovado (A. C. Jobim), Bolivar Blues (T. Monk): F 4/4, Like someone in love (J. Van Heusen): F 4/4, Darn that Dream (J. Van Heusen): 4/4, How High the Moon (M. Lewis): G [4/4], Stella by Starlight: B [4/4], Yesterdays (J. Kern): d 4/4, Stress (T. Stańko), [niezidentyfikowany utwór] (J. Coltrane), Lil' Darlin' (N. Hefti): 4/4, Blue Daniel (F. Rosolino) Es 3/4

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: częściowy zapis funkcjami harmonicznymi; część melodii niezidentyfikowana; k. 6, 7 niezapisane

Wykonanie: brak danych

[Brak sygnatury]

3.4. Materiały luźne – tematy, szkice

Porządkowanie i opis materiałów luźnych stwarza w pracach nad muzykami jazzowymi najwięcej wyzwań. Dzieje się tak ze względu na różnorodność i przypadkowość znajdujących się w nich zapisów, przysparza to trudności w identyfikacji i grupowaniu materiałów w większe jednostki. W tym procesie konieczne jest przyjęcie kryteriów. Wydaje się, że najbardziej oczywistymi są z jednej strony zawartość muzyczna, a więc podział materiałów na szkice, fragmenty aranżacji i tematy oraz z drugiej strony ich datowanie. W przypadku drugiego kryterium bardzo często można określić czas powstania muzykaliów jedynie w przybliżeniu. Jest to istotny wyznacznik w procesie porządkowania materiałów.

Podział ze względu na zawartość muzyczną sprowadza się do wydzielenia szkiców i zapisów z tematami do improwizacji. W materiałach luźnych zgromadzonych w AJP przeważa pierwszy typ muzykaliów, który przedstawia więcej niewiadomych, jeśli chodzi o zawartość muzyczną. W takich przypadkach nacisk w opisie przesuwają się na formę fizyczną muzykaliów (przykład 10 i 11). Rodzi się przy tym pytanie o zasadność wprowadzania nowego standardu do katalogowania, skoro jego możliwości nie mogą być należycie wykorzystane.

Przykład 10, 11

Włodzimierz Nahorny, [Szkice utworów]

Au, 20 ex, k. 8, 35 × 24,5 cm i mniej

[Brak sygnatury]

Zbigniew Seifert, [Szkice]

Au ca 1955–1979 k. 9; 32 × 23 cm i mniej

Olim: brak

Inskr.: brak

Uwagi: fragmenty szkiców, aranżacji

i standardów

Wykonanie: brak danych

[Brak sygnatury]

* * *

Z powyższych rozważań wynika, że standard RISM najlepiej sprawdza się przy opisie muzykaliów jazzowych zawierających utwory, których forma zapisu jest zbliżona do tej stosowanej w przypadku kompozycji muzyki artystycznej

europejskiego kręgu kulturowego. Taką formą jest aranżacja zawierająca wersję utworu, której zapis jest z jednej strony najbliższy pomysłowi kompozytora/aranżera, a z drugiej zbliża się on najbardziej do wykonania. Taka zawartość muzyczna najlepiej poddaje się opisowi według standardu RISM. Dużo większe wyzwanie stanowią muzykalia zawierające szkice do utworów, gdzie zamiar kompozytora nie jest doprecyzowany. Zawartość muzyczną takich materiałów jest opisać trudniej, co pokazuje ograniczenia standardu w stosunku do innych rodzajów muzyki. Przedstawione rozwiązania są zaledwie propozycją, która wymaga dyskusji, aby opis zawierał jak najwięcej informacji przydatnych dla użytkownika, a jednocześnie był on zrozumiały.

Prace nad nowym standardem opisu mogłyby w przyszłości stać się podstawą do stworzenia podobnej bazy danych, która zawierałaby – jak RISM – informacje o możliwie największej liczbie źródeł i ułatwiałaby identyfikację niepodpisanych utworów. Aby spełniła ona to zadanie potrzebne jest rozstrzygnięcie co najmniej dwóch problemów związanych ze specyfiką muzyki jazzowej, o których wspomniano w artykule.

Po pierwsze, wobec używania w jazzie dwojakiej formy zapisu, czyli nut oraz funkcji harmonicznyc, konieczne jest powiązanie ich w miarę możliwości. Problemem może być jednak wielość wariantów możliwych w przypadku obu form zapisu. Różnice mogą występować również między źródłami drukowanymi. Nawet jeśli rysunek linii melodycznej pozostaje mniej więcej taki sam, możliwa jest obecność różnych dźwięków przejściowych oraz różnica w wartościach rytmicznych. Również harmonizacja, a przez to zapis funkcji może podlegać „wariantowaniu”. Z takimi problemami stykają się badacze muzyki ludowej, co widoczne jest w bazach danych opartych na notacji ABC²⁰.

Drugą sprawą jest możliwość wyszukiwania melodii w transpozycjach, co niewątpliwie znalazłoby zastosowanie również do bazy utworów jazzowych. Jest to jednak w większym stopniu kwestia przetwarzania danych niż metodologii opisu.

Projekt takiej bazy danych to pomysł wybiegający daleko w przyszłość i jego realizacja zależy przede wszystkim od jego ewentualnej przydatności w badaniach muzykologicznych i woli współpracy instytucji przechowujących zbiory muzyczne związane z jazzem. Należy też zaznaczyć, że tego typu baza nie uwzględniałaby materiałów pozamuzycznych. Oznacza to, że całościowy opis danego archiwum możliwy jest w oparciu o inną formułę.

20 Opis standardu na stronie – <http://abcnotation.com/> [29.03.2018].

JUSTYNA RACZKOWSKA**RISM standard in cataloguing jazz music scores from the Polish Jazz Archive collection**

The process of unification of cataloguing standards also includes music materials. One of such attempts is the description model used by the RISM, Répertoire International des Sources Musicales.

The RISM cataloguing standard is especially useful for manuscripts and printed sheet music from the Modern Period (16th–19th century); yet, it can be used as a model for cataloguing other music materials, too. The basis for its adaptation to new purposes are the collections of the Polish Jazz Archive, Department of Manuscripts, National Library of Poland, containing the legacies of such musicians as Krzysztof Komeda or Zbigniew Seifert. These collections include personal papers, correspondence, or photographs, as well as music materials. The RISM catalogue description could be used for the latter type of objects.

Jazz sheet music often differs significantly from other music sources, as its main feature is its ‘incompleteness’. Irrespective of the type of sheet music (complete score, parts), jazz compositions leave room for improvisation by the musicians. These particular features of the material need to be taken into account by cataloguing specialists during their work. At the same time the RISM standard, which describes not only the properties of the music source but also the composition itself, has to be adapted to the specificity of jazz music documents. Therefore the usefulness of particular aspects of the RISM catalogue description requires verification in the context of jazz sheet music.

The question of the methods of describing jazz musical documents opens discussion about cataloguing materials belonging to popular music in the broad sense. Although such collections are rather rare in library collections, they too require appropriate methodological approach.