

NAVKA I SZTVKA



A. POLIŃSKI

DZIEJE MUZYKI POLSKIEJ

Dzieje muzyki polskiej
w zarysie

Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie

NAUKA I SZTUKA

TOM VII.

Dzieje muzyki polskiej w zarysie



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
" Warszawa E. Wende i Spółka

Dzieje muzyki polskiej w zarysie

napisał

Aleksander Poliński

profesor Konserwatorium warszawskiego

z 147 ilustracjami i z nutami w tekście



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka



7125

B



Polskie organki pokojowe z XVII wieku. Strona przednia.

PRZEDMOWA.

W numerze 19-ym warszawskiego »Echa muzycznego« z 1879 roku redakcyja tego pisma zamieściła artykuł p. t. »Historya muzyki«, wzywający miłośników sztuki ojczystej, księży, dyrektorów muzyk kościelnych, organistów i t. d. do zbierania i nadsyłania jej materyałów, niezbędnych do nakreślenia, choćby pobieżnego, dziejów muzyki polskiej. Tak się bowiem jakoś okoliczności nieprzyjaźnie ułożyły, że ze wszystkich narodów kulturalnych my pono jedni tylko zdobyć się dotychczas nie mogliśmy nawet na krótki podręcznik, któryby obejmował całość dziejów muzyki naszej.

»Azaliż podobna wnosić — pyta redakcyja — by między dawnymi pieśniami religijnymi, antyfonami i t. p., a wiekiem XVIII, który stworzył operę polską, miała być próżnia? Czyż można przypuścić, żeby geniusz narodowy po zapoczątkowaniu bądź co bądź świetnem, odrazu zbudził się do czynu z początkiem XIX stulecia, i niezadługo wydał Chopina i Moniuszkę prawie bez poprzedników?... Wszystko to dowodzi, żeśmy i w dalekiej przeszłości muzykę mieli; że naród, który jeszcze w prastarej kolebce lechickiej, jak świadczą kronikarze, kochał pieśni, musiał je też kochać zawsze i około nich pracować«.

W odpowiedzi na to wezwanie nadesłano do redakcyi stopy listów, a wszystkie, mniej lub więcej, brzmiały jednotonnie: »nie mieliśmy muzyki własnej! Karmiliśmy się tylko muzyką włoską, niderlandzką i niemiecką. Gdyby istniały jakieś utwory kompozytorów, przez kronikarzów i przez pamiętnikarzy wspomnianych, byłyby przecież komuś znane. Niema się co łudzić: dzieje muzyki naszej datują się dopiero od czasów Kamińskiego...«

Nie pierwsza to zresztą była odezwa tego rodzaju, jeszcze bowiem w 1849 r. Józef Sikorski zwracał się z »Biblioteki warszawskiej« do ludzi dobrej woli z prośbą o zbieranie materyałów do historii muzyki w Polsce, lecz również bez skutku. Ogólne przekonanie, że muzyki własnej przed wiekiem XVIII prawie nie mieliśmy, odbierało wszystkim chęć do szperania po archiwach kościelnych, krajowych i prywatnych, w pogoni za materyałami.

Jakoż jeszcze przed ćwiercią wieku z górą ani jedno z dzieł wybitnych kompozytorów naszych — prócz dziesięciu psalmów Gomółki oraz dwóch mszy Gorczyckiego — nie było znane. Nie dlatego, żeby nie dochowały się wogóle, lecz że w gronie muzyków ówczesnych nie znalazł się ani jeden, któryby czas, pieniądze i pracę poświęcić zechciał sprawie mozolnego odszukiwania w archiwach oraz zbiorach prywatnych dawnych zabytków muzyki naszej.

Co do mnie, ani na chwilę nie wątpiąc o istnieniu tych zabytków, postanowiłem, wbrew zdaniu pesymistów, zająć się ich odszukiwaniem, a następnie przysłużyć się literaturze ojczyznej pracą, obejmującą dzieje muzyki naszej, choćby w zarysie.

Los sprzyjał mi stale. Udało mi się bowiem szczęśliwie wygrzebać różnymi czasy z zapiecków u organistów prowincjonalnych, ze śmieci, zapyłających chóry kościołów parafialnych i po-klasztornych, oraz z poddaszy dworców wiejskich, wreszcie — odszukać w zbiorach prywatnych: stare antyfonarze i kancjonały rękopiśmienne, oryginalne dawne tabulatury organowe i lutniowe, oraz w oryginałach i odpisach, w całości i ułamkach liczne utwory całej kohorty kompozytorów od XV—XIX stulecia. Śród tych kompozytorów byli i znani, przynajmniej z nazwiska, jak: Marcin Leopolda, Wacław z Szamotuł, Zieleniński, Gorczycki i inni; byli i wręcz nieznani, jak: Mikołaj z Krakowa, Mikołaj Z., Wojciech Długoraj (w XVI w.), Janczewski, Nowakowski, Podbielski, Białecki, Jezierski, Różycki, Radomski, Wronowic, Damian, Szarzyński — najzdolniejszy i najuczeńszy z muzyków naszych XVII stulecia, Sorzewski, Paszkiewicz, Pierszyński, Kosmowski, Zieleniewicz i wielu innych. W liczbie zdobytych materyałów znalazły się też pierwsze dopiero pomniki oryginalnych utworów tanecznych, symfonicznych, kameralnych i pieśni świątowych z XVI i XVII w., wreszcie pierwsze pomniki dyalogów scenicznych z muzyką, z XVI stulecia.

Niemal jednocześnie ze mną rozpoczął poszukiwania ks. Józef Surzyński, dyrektor katedralnej kapeli śpiewaczej w Poznaniu, zarazem utalentowany kompozytor i muzykolog. Korzystając z otwarcia mu przez ks. Polkowskiego skarbcza, przechowującego zabytki muzyczne po rorantystach wawelskich, wydał trzy zeszyty utworów muzyków polskich z XVI i XVII wieku, p. t. »Monumenta musices sacrae in Polonia«, i tym czynem znacznie ułatwił studia nad pomnikami muzyki polskiej. Bo niedość było odszukiwać owe zabytki, należało je nadto samemu odcyfrowywać z tabulatur, to jest na dzisiejszą nutację przekładać, lub z głosów pojedynczych, nie zaopatrzonych w znaki podziału

na takty, układać w partytury, co oczywiście wymagało całych lat pracy męczącej.

W miarę gromadzenia się materiału rzeczowego i biograficznego, opracowywałem poszczególne części dziejów muzyki naszej i zamieszczałem je, w całości, czy jeno w wyjątkach, bądź w pismach fachowych (»Echo muzyczne«), bądź też w pismach peryodycznych i codziennych, »Wielkiej Encyklopedy ilustrowanej«, dawnym »Tygodniku powszechnym« (pod pseudonimem *Neuma*) i t. d.

Z tych prac i niektórych życiorysów korzystałem w książce niniejszej częściowo. Wobec odnalezienia w czasach ostatnich pewniejszych źródeł archiwalnych, oraz obfitszych zabytków muzycznych, niektóre poglądy moje dawniejsze uległy musiały pewnej zmianie.

Przeznaczając swą pracę dla szerszego koła miłośników muzyki ojczystej, nie starałem się o wyczerpanie szczegółów i wogóle o zużytkowanie całkowite zebranego materiału. Wykluczyłem, lub ograniczyłem do minimum balast bio- i bibliograficzny, pominąłem muzyków podrzędnych z czasów nowszych lub fakty bez znaczenia dla dziejów muzyki naszej. Nie zapomniałem tylko o dawnych kompozytorach (choć między nimi byli i mniej utalentowani), o śpiewakach, wirtuozach i członkach kapel królewskich, jako o pierwszych pionierach kultury muzycznej w Polsce.

Niekiedy posługiwałem się cytatami, nie zawsze znajdując sposobność do zapisania nazwiska autora danej cytaty. W każdym razie atoli nazwisko jego znajduje się w spisie źródeł, zamieszczonym na końcu książki.

Że skromna moja praca zapełni jako tako lukę w naszej literaturze — o tem nie wątpię; lecz że nie odpowie wszechstronnie swemu przeznaczeniu, nikt chyba silniej odemnie nie jest o tem przekonany.

I nie dziwne. Pisząc pierwsze »Dzieje muzyki polskiej«, nie miałem oczywiście ani na kim się wzorować, ani też mogłem z cudzego doświadczenia korzystać: w tych zaś warunkach stworzenie choćby tylko dobrego podręcznika do nauki historii danej gałęzi sztuki, jest robotą niezmiernie powolną i zbyt trudną, jak na siły jednego człowieka. Dobrą, wyczerpującą historię muzyki polskiej wtedy dopiero mieć będziemy, gdy młodzi muzycy nasi wspólnymi siłami przygotują budulec odpowiedni do przyszłego jej gmachu.

Tym budulcem będą monograficzne obrobienia materiału, całkowite czy częściowe opracowania okresów poszczególnych, charakteryzacja danej epoki, wreszcie studia i analizy dzieł muzyków wybitnych.

Gdy to wszystko będzie gotowe, gdy ważniejszych kompozytorów obejmujemy monografiami, gdy zbadamy całą zawartość zbiorów naszych pieśni ludowych, zużytkujemy wszystkie dokumenty, jakie w tysiącach foliów przechowują w sobie archiwa grodzkie, konsystorskie, po-klasztorne, sigillaty, metryki koronne, księgi podskarbińskie (stołu), radzieckie i t. d. — których za-

Idwie jakieś małe setki zbadać zdołałem — wówczas dopiero da się złożyć całość kompletną dziejów muzyki ojczystej, już wszelkim wymaganiom zadość czyniącą.

Pragnąłbym, żeby praca moja posłużyła za kamień węgielny do owego przyszłego wspaniałego gmachu »Dziejów muzyki polskiej«. Gdyby to nastąpiło, za moje trudy wieloletnie byłbym wynagrodzony sownicie.

Autor.



Róg z hebanu i kości słoniowej, pochodzenia polskiego.
(Ze zbiorów Władysława Łozińskiego.)



J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«.

OKRES I.

Przedświt muzyki polskiej. Czasy przedchrześcijańskie.

Wzmianki kronikarzów greckich i arabskich o muzyce słowiańskiej. — Instrumenty pierwotne. — Zabytki pogaństwa w pieśniach ludowych polskich.

Zarówno początki narodów, jak i sztuki, giną zazwyczaj w mgłę wieków bez śladu, bądź też przechowują się w podaniach niepewnych i mytach bałamutnych. Chińczycy, Egipcjanie i Grecy początków swej muzyki doszukali się w mytach. Co w tych mytach było prawdziwem, co fantazją kronikarzy, a co alegoryą, tego nikt nigdy z nich nie sprawdzał, i o sprawdzenie wcale się nie troszczył. Proste zapewnienie prawodawców chińskich, że Fo-hi na 3,000 lat przed Chr. wynalazł instrument siedmiostrunowy pierwotny *Kin*, i nauczył władać nim mieszkańców Państwa niebieskiego, zaś mędrzec Ling-lun (około 2.700 przed Chr.) uporządkował gamę muzyczną, wystarczało w zupełności ich historykom, a przynajmniej poważną dawało im podstawę do opierania na nim swych wywodów o pierwocinach muzyki chińskiej, jej rozwoju dziejowym i wpływie cywilizacyjnym.

My nie znajdujemy się w tak szczęśliwem położeniu, nie mieliśmy swoich Fo-hi, ani, jak Grecy, Hermesów — a przynajmniej nic o nich dotychczas nie słyszeliśmy. Nie mamy ani mytów, ani legend, ani bajek, ani bodaj najskąpszych podań ludowych, któreby nam coś powiedzieć mogły o początkach muzyki naszej.

Nie mogąc odnaleźć śladów pierwocin muzyki praojców naszych na gruncie wyłącznie swojskim, polskim, szukać ich musimy na gruncie wspólnej — w czasach przedhistorycznych — wielkiej rodziny słowiańskiej.

Wszystko, cokolwiek na tym gruncie odszukamy, będziemy mieli prawo uważać za niezaprzeczoną własność zarówno naszą, jak i każdego poszcze-

góle plemienia słowiańskiego. Bo jeśli dziś jeszcze wszystkie ludy słowiańskie posiadają wiele wspólnych cech plemiennych, o wiele więcej posiadały w czasach zamierzchłych, kiedy jedną stanowiły rodzinę, wspólnymi rządziły się prawami i jednym kłaniały bogom.

Potwierdzają to zresztą dawni historycy i kronikarze, np. Prokop, historyk grecki z VI-go wieku, który, mówiąc o Słowianach, tak się o nich wyraża: »Wszyscy oni jednego języka używają, ani też kształtem ciał się nie różnią«. A chociaż wspólność języka i zewnętrznych cech rasowych nie jest jeszcze dowodem wspólności innych cech plemiennych, w każdym jednak razie przynajmniej upoważnia do przypuszczenia, że wszystkie plemiona słowiańskie miały w epoce przedchrześcijańskiej wspólne zwyczaje, obyczaje, obrzędy, pieśni i t. d. Co przeto będziemy wiedzieli o jednym plemienu, wiedzieć będziemy i o innych; o wszystkich zaś wiemy, że uprawiały śpiew z zamiłowaniem, i że na swym Olimpie miały podobno własnego Apolina, zwanego *Belin*, którego otaczały muzy *Piewalice* — pieśniarki.

Jeśli mieli boga specjalnie od »muzyki«, to rzecz prosta, musieli posiadać i samą muzykę, inaczej bowiem urząd owego Belina byłby po prostu synekurą, a rola jego towarzyszek, Piewalic-pieśniarek, nader zagadkową.

Jakoż pewne w tym względzie wskazówki, podają nam źródła bizantyńskie, mianowicie charakterystyczna wzmianka Teofilakta, historyka greckiego z IX-go wieku o »gęślarzach« słowiańskich, przez naszych historyków wielokrotnie wspomniana. Owa słynna wzmianka głosi o ujęciu i przyprowadzeniu do obozu cesarza greckiego, Maurycyusza, podczas jego wyprawy przeciw Awarom (około 590 r.), trzech chłopów na schwał, lecz bezbronnych, jedynie tylko cytary (κυθάρα) w ręku niosących. Zapytani przez cesarza, kto są zacz, odpowiedzieli, że są rodem Słowianie i że mieszkają hen, daleko, aż nad brzegami oceanu zachodniego (morze Bałtyckie). Wysłani zostali przez swych naczelników do Chagana Awarów (w dzisiejszej Wołoszczyźnie) z odpowiedzią, że żądanych przez niego posiłków dać nie mogą, ponieważ długość drogi jest dla nich zbyt uciążliwą. Mają z sobą cytary (κυθάρα), ponieważ nie umieją robić bronią, gdyż w ich krainie niema żelaza. A grają dlatego na lirach (λύρα), że nie umieją dąć w trąby (σάλπιγγιν). Bo komu obca jest wojna, słyszana, mówili, żeby taki podobał sobie w ćwiczeniach muzycznych.

Oto źródło najstarsze, z którego coś już pewniejszego dowiadujemy się o muzyce praszczurów naszych. Wiemy przynajmniej, że uprawiali muzykę, i że posiadali rodzime naczynia gędziebne.

Już Szafarzyk, przypisawszy powyżej przytoczony fragment dziejów Słowianom nadwiślańskim, zaprzeczył wnioskowi historyków dawniejszych o bezbronności i niezaradności wojennej Słowian, i przypuścił, że historyk grecki pomieszał to, co owi trzej gęślarze opowiadali o *sobie*, z tem, co się tyczyło całego ich plemienia. Niepodobna przecie zgodzić się z Szajnochą, wobec licznych dowodów historycznych o wojenności Słowian, że »byli niedba-

łymi o chwałę wojenności«, że tylko, »jak świerkający na drzewie ptak, podobnie i Słowianin ciągle świerkał a śpiewał«, że »kiedy inne narody tylko w oręż i maczugę wierzyły, gadatliwy, wesóły Słowianin z gęślą w ręku bawił siebie i innych«, co go podawało w moc najeźdźców orężnych, i zamieniało w niewolnika.

Niepodobna również brać dosłownie opowieści Prokopa, historyka bizantyńskiego z wieku VI-go, towarzysza wypraw wojennych Belizaryusza, o napadzie nocnym tego wodza na obóz słowiański (około 592) i przyczynie rozbicia go w puch. »A poszło mu to tem łatwiej — mówi historyk — że wojsko słowiańskie uspiło się pieśniami, i nie przedsięwzięło żadnych ostrożności, przeciw niespodziewanemu napadowi«. Przypuścić raczej godzi się, że w owym nieszczęsnym obozie odbywać się musiały jakieś obrzędy religijne, bądź narodowe, a więc z pieśniami i — pijatyką (była to podobno jakaś stypa pogrzebowa), które uczujących pozbawiły przytomności i chwilowo uspiły ich ostrożność wojenną.

Wogóle jednak Słowianie bitnym byli narodem; gdy im nikt nie groził, siedzieli sobie spokojnie w swoich dzikich uroczyskach, międzyrzeczach niedostępnych, przesmykach bagnisk lesistych, wyżarach, zasiekach i ostępach; ale gdy im wrogowie dawali się we znaki, wówczas umieli postawić się okoniem i dać im odprawę skuteczną.

Wobec wielu świadectw, zaprzeczających w sposób kategoryczny brakowi zdolności politycznych, niewojenności i t. p. Słowian, opowieść owych trzech posłów, schwytanych w obozie Maurycyusza, zakrawa na wykret, na chęć wyklamania się chytrze z podejrzenia, że są wojennikami, i że ich przysłano dla przepatrzenia cudzych kątów; słowem na kłamstwo rozmyślnie, ze względów politycznych, bliżej nam nieznanych. To wszakże pewna, że należeli do plemienia słowiańskiego, zamieszkującego brzegi Bałtyku — czy Powiśla, jak chce Szafarzyk — uprawiającego muzykę w myśl przysłowia, może już wówczas znanego: »Muzyka nie pomoże, ale pocieszy«, nie tylko jako składową część ich obrzędów religijnych, lecz i jako sztukę wogóle, skoro mieli w gronie swoim »igrców« zawodowych.

Boć takimi pono byli owi wybrani »guślary« (guślarze, gęślarze, gędźcy, hudy, wesółuchy, chwilarze, igrcy — jak ich tam wówczas różnie nazywano), dla lepszego zaświadczenia na obczyźnie, że się trudnią gęśłami, bo żelaza nie mają w swym kraju, a dlatego wybrali się z muzyką do dalekiej krainy Awarów, że czuli instynktownie większe bezpieczeństwo podróży po obczyźnie z gęślą, niż zaś z bronią w ręku.

Nastęrcza się teraz pytanie: jakie to były instrumenty?

Historycy nasi mianując je gęśłami, postąpili mniej rozważnie od historyka greckiego, z którego Teofilakt czerpał swą opowieść. Ten bowiem, chociaż oglądał je własnymi oczyma, nazywał dwoiście, wątpliwie: dwa razy $\alpha\theta\acute{\alpha}\rho\alpha\iota$ — cytarami, a raz $\lambda\acute{\upsilon}\rho\alpha\iota$ — lirami. Tak niepewne określenie rodzaju

instrumentu posłów słowiańskich jest dowodem, że nie był on przedtem znany owemu historykowi, a zarazem, że był podobny w części do cytary, a w części do pokrewnej jej liry greckiej.

O cytarze wiemy, że składała się z pudła rezonansowego, które rozchodziło się w dwa ramiona, wygięte symetrycznie, złączone belką poprzeczną, służącą do przymocowania strun zwierzęcych, oraz całego przyrządu do strojenia strun (kołków). Grający na tym instrumencie używał go albo w postawie siedzącej albo też stojącej. Cytara miała początkowo trzy struny, później i najdłużej siedm, nakoniec ich liczba wzrastała stopniowo aż do strun jedenastu; a tem się głównie różniła od liry, że jej struny wibrowały na znacznej części pudła rezonansowego, gdy tymczasem na lirze struny wibrowały w powietrzu. Stąd też cytara wydawała ton silny i dźwięczny, lira zaś słaby i głuchy.

Gdy sobie teraz przypomnimy, że historyk, z którego Teofilakt czerpał swą opowieść, dwa razy nazwał owe gęśle cytara, a raz tylko lirą, wolno nam będzie przypuścić, że te gęśle bardziej przypominały mu cytary greckie, aniżeli liry.

Że Słowianie mieli w użyciu strunowe narzędzia muzyczne, o tem wyraźnie wspominają historycy arabscy: Ibrahim Ibn-Jakób, podający wiadomość o księciu polskim Mieszku I (Mszku), oraz zwyczajach i obyczajach narodu polańskiego, Ibn-Duste z początku X-go wieku i kompilator obydwóch, Al-Bekri, z XI-go wieku, w opisie obyczajów i zwyczajów Słowian.

Ibn-Duste mówi, że Słowianie używali różnego rodzaju *úd* i *tambúr* (widocznie podobnych do lutni i tambury arabskiej), oraz piszczałek długich na dwa łokcie; Al-Bekri zaś, że mieli instrument o *ośmiu* strunach, i że strona wewnętrzna (rozumie się spodnia) tego instrumentu, *była płaska*, nie zaś wypukła, jak u lutni i tambury.

Wzmianka to nader dla nas ważna, daje bowiem choć przybliżone pojęcie o jakości i charakterze instrumentu posłów słowiańskich, ogólnie przyjętego w całym narodzie. Bo takim być musiał ów wspomniany przez historyka bizantyńskiego i Al-Bekriego.

Wprawdzie owe wzmianki rozdziela parę wieków, w ciągu których Słowianie mieli czas i możność zmiany dawnych swych narzędzi gędziebnych na inne. Jeżeli jednak przypomnimy sobie, jak opornym jest lud wiejski w przeprowadzaniu różnych reform i zmian w zwyczajach, obyczajach, obrzędach i t. p., nie będziemy dalecy od prawdy, przypuszczając, że instrumenty muzyczne Słowian w ciągu paru wieków nie podlegały zmianie gruntownej, chyba pewnym jedynie ulepszeniom w budowie, i co najwyżej zmianie cząstkowej, np. co do ilości i jakości strun i t. p.

Historycy nasi dając, na chybił trafił, instrumentom posłów, w obozie greckim schwytanych, nazwę *gęśli*, jak się zdaje, przypadkiem trafili w sedno.

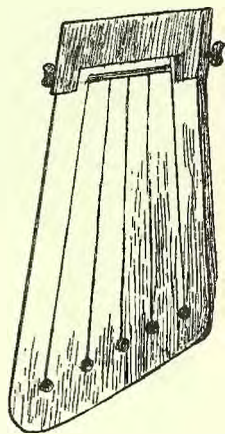
Nazwa *gęśl*, wspólna wszystkim językom słowiańskim, najczęściej używana w liczbie mnogiej: *gęśli*, *gęśle*, w Słowiańszczyźnie południowej oznacza

dziś instrument smyczkowy, w rodzaju mandoliny, o jednej lub dwóch strunach, z szyjką ozdobioną główką gęsią, a niekiedy tylko kozią. Ten wszakże instrument żadnego nie ma związku z gęślą starożytną, prócz nazwy (instrumenty smyczkowe wynaleziono dopiero po X-tym wieku), i to jak sądzimy, czysto przypadkowej, lub może styczność mającej z ozdobą szyjki gęślików dawniejszych, przedstawiającą główkę gęsią.

Gęśle starożytne były narzędziem w formie arfy horyzontalnej niewielkich rozmiarów, złożonym z pudła rezonansowego, naciągniętego strunami, które szczypano palcami, a może uderzano pałeczkami.

Że dawni Polanie znali gęśl, o tem przekonywują odwieczne wyrazy: gusłarz i gusła: o naturze tego jednak instrumentu, jego charakterze, nic zgoła nie podaje nam nasza literatura. Istnieje wprawdzie u Podhalan przysłowie: »Nie swoją gęśle masz«, ale to niewątpliwie powstało w czasach późniejszych, i odnosi się do rodzaju skrzypiec. Kochanowski, zwracając się do skrzypka w »Sobótce« (Panna XI):

*Skrzypku, by w tej pięknej rocie
Usłyszeć coś o Dorocie,
Weźmi gęśle, jakoć miła,
A zagań, nie myśiąc siła.*



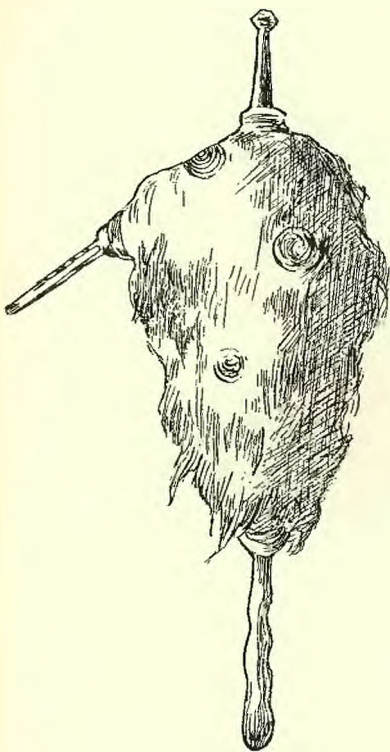
Gęśl.

oczywiście miał tylko na myśli skrzypki i skrzypiciela, nie zaś gęśl, która zresztą oznaczała wówczas każdy instrument muzyczny wogóle, a skrzypce w szczególności. Raz jeden tylko w całej naszej literaturze spotkałem się z nazwą gęśli w znaczeniu instrumentu specjalnego, może właśnie staro-słowiańskiego. Mianowicie w wierszu: »Nabożna rozmowa św. Bernarda z Panem Jezusem, nowonarodzonym dzieciątkiem«, z początku XVI-go wieku:

*Trąbami i organy, bębny i też zwony (dzwony),
Gęślamia, skrzypicami i wszystkim narządem,
Takież wszech świętych pieniem i głosem anielskim
Ciebie dostojno chwalicz, dzieciątko z matuchną.*

w którym to wierszu autor odróżnia wyraźnie gęśl od skrzypiec i wszystkich innych narzędzi gędziebnych.

Literatura innych ludów słowiańskich, głównie rosyjska, jest zasobniejsza pod tym względem. Pieśni ludowe, bajki, śpiewy, legendy i t. p. obfitują w liczne wzmianki, dotyczące nie tylko samej nazwy gęśli, lecz i szczegółów budowy instrumentu, sposobu gry i t. p., co świadczy o wielkiem rozpowszechnieniu gęśli na Rusi, i o tem również, że Polacy pod wpływem stosunków z Bizancjum, Rzymem, Niemcami i wogóle z cywilizacją europejską wcześniej od innych narodów słowiańskich wyzbyli się gęśli na korzyść instrumentów bardziej udoskonalonych.



Wołynka.

Według pieśni ludowych narodów słowiańskich, gęśl miała najmniej trzy struny, według jednak świadectw Al-Bekriego i innych pisarzy, było ich więcej — około 7—8. Zresztą trudno przypuścić, żeby liczba tych strun w ciągu wieków żadnej nie uległa zmianie. Tak przecież było z *cytarą* i *lirą* starożytną. Tak z *rotą* i *psalterionem* średniowiecznym, tak z *arfa*.

Niestety, ani jeden egzemplarz gęśli polskiej nie doszedł do naszych czasów; dochowało się wszakże kilka okazów innych narodów słowiańskich, łotyskich, fińskich i litewskich, które, aczkolwiek pochodzą z doby późniejszej, choć przybliżone dać mogą pojęcie o jakości gęśli staro-słowiańskich.

Gęśle wyszły z użycia w Polsce już w pierwszych wiekach po wprowadzeniu wiary chrześcijańskiej; w Litwie trwały nieco dłużej, jak się zdaje do Unii lubelskiej, odtąd bowiem głucho o nich w piśmiennictwie litewskim i pieśniach ludowych; w Rosyi przetrwały aż do początku XIX-go wieku.

* * *

Nie wiele wprowadzić dowiedzieliśmy się od kronikarzy greckich i arabskich o muzyce słowiańskiej z czasów przedhistorycznych, w każdym razie coś przynajmniej, co nam jakie takie o tej muzyce daje wyobrażenie. Jeszcze mniej wiadomości dostarczają źródła późniejsze, choć bliższe epoki wyodrębnienia się narodu polańskiego z wielkiej rodziny słowiańskiej i wytworzenia społeczeństwa politycznie samodzielnego.

Najciekawszą opowieść, z tych źródeł zaczerpniętą, podaje historyk arabski Ibn-Foslan z początku X-go wieku, wysłaniec kalifa bagdadzkiego Mukta-dira do władcy Bułgarów. W czasie podróży spotkał się on z karawaną Słowian i był świadkiem, jak ci, grzebiąc zmarłego swego naczelnika, włożyli mu do grobu flaszkę jakiegoś napitku, owoce, oraz instrument muzyczny *tambūr* (pewnie gęśl), ażeby na drugim świecie mógł się zabawiać muzyką, jak się nią za życia zabawiał. Że Słowianie mieli istotnie zwyczaj grzebać swych wojowników wraz z narzędziami gędziebnymi, na których grywali za życia, o tem przekonywa fakt odnalezienia w jednym z kurhanów starosłowiańskich, wizerunku rycerza, grającego na wołyncie, narzędziu muzycznym z gatunku dętych, protoplaście w prostej linii późniejszej kobzy, znanem w dawnej Polsce, które składało się z miecha skórzanego, z osadzonemi w nim dwiema dudkami.

Na tem, co nabajali kronikarze polscy o zwyczajach, obyczajach i obrzędach religijnych przodków naszych, opierać się niepodobna, najczęściej bowiem

tematów do tych baśni dostarczały im legendy i podania narodów obcych, jak np. tak zwanemu Baszce do opowieści romantycznej o Helgundzie, królownie frankońskiej, wykradzonej i uwiezionej do Polski przez Walcerza, pieśniarza-rycerza, o serenadach, przezeń wyśpiewywanych pod okienkiem Helgundy, bądź wygrywanych na cytarze i t. d. Najnowsze badania wykazały obce ich pochodzenie.

Daleko już pewniej oprzeć się można na pomnikach języka i pieśniach ludowych, które, stojąc »na straży narodowego pamiątek kościoła«, mimo, że w ciągu wieków licznym podlegały zmianom, że chrześcijaństwo tłumilo, a przynajmniej przeinaczało to wszystko, co przypominało czasy pogańskie, jeszcze jako tako oświecają tajemnice naszej przeszłości dziejowej.

Wiele z tych pieśni doszło do czasów naszych wraz z tekstem i melodyą, wiele w mgłę wieków zatraciło melodyę, a ocalało tylko słowa; wiele też dochowało się samych melodyi, dziś wygrywanych przez wesoluchów na weseliskach, a będących, jak się zdaje, zabytkami starych pieśni obrzędowych, może hymnów pogańskich, do słów dawno już zapomnianych.

Pieśń, jako odzew serca, głównie opiewa miłość. To przeważna strona tej ludowej poezyi. Dodajmy do niej cały *poemat wesela*, najwierniej może z zapadłej przeszłości w całości dochowany, w którym przechowały się starsze, niż chrześcijaństwo w Polsce, zwyczaje przed i poślubne.

Nie tylko może najwierniej, lecz i najobficiej, z ogromnej bowiem liczby pieśni ludowych, obrzędowe weselne dochowały się prawie w komplecie, z melodyą, słowami, przegrywkami gajdów, oracyami družbów i t. p.

I nie dziwić się temu. »Związek małżeński i u pogan wielkie miał znaczenie. Chrześcijanizm nie tylko małżeństwa nie obalał, ale owszem, jako wielki reformator społeczeństwa, uświęcał sakramentem tę podstawę rodziny, do wyższego jeszcze znaczenia podnosząc ten związek. Kościół mógł znieść jakies obrządki, z bożyszczami połączone, ale nie miał interesu zakazywać tych

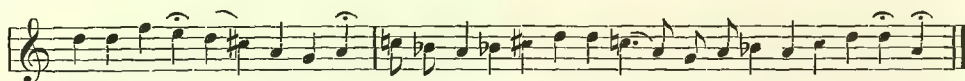


Kobziarz. Z »Kramu malowniczego«
J. F. Piwarskiego.

zwyczajów weselnych, które go utwierdzały w przekonaniu, że wiele wagi przywiązuje naród do małżeństwa» (Pruski: »Obchody weselne«).

Dzięki też temu pobłażaniu duchowieństwa, bożki pogańskie nie dały się wypędzić całkowicie z niektórych pieśni weselnych; ostały się, i, mimo egzorcyzmy mniej względnych kapłanów, dotąd jeszcze towarzyszą, po dawnemu, zrękowinom, oczepinom i wogóle różnym chwilom obrzędu weselnego. Wszystko w tych pieśniach żyje życiem pogańskim; bo chociaż wiele wyrazów dawnych, przyspiewów, lub imion bożyszcz zapomnianych zostało zastąpionych innemi, to jednak myśl, duch pieśni, zostały te same.

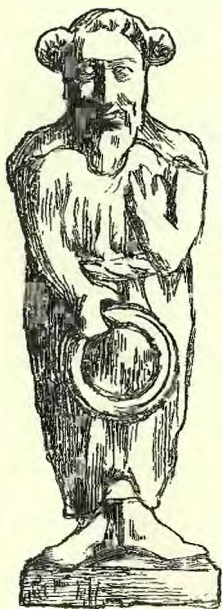
Tak np. w jednej z najstarożytniejszych pieśni zrękowinowych (zaręczynowych):



Bóg za-czy-na i Bóg kończy, Bóg zaczyna i Bóg kończy Ko-cha-ja-ce ser-ca łą-czy.

Kto wie, czy dawnego Dyda, bożka zrękowin, nie zastąpił Bóg chrześcijański; czy starościny, łączące ręce oblubieńców, dające im pierścionki z dwoma wiankami i czerwoną wstęgą, nie śpiewały tej pieśni odwiecznej: »Dyd zaczyna i Dyd kończy«?

Za tem przypuszczeniem przemawia i ta okoliczność, jak sądzę, bardzo poważna, że za Niemnem lud wiejski w pieśni weselnej dotąd jeszcze wzywa starego boga zrękowin słowami, dla nas już niezrozumiałemi:



Dydesie nasz,
bożku nasz
czuta ruta
czutela rutela.

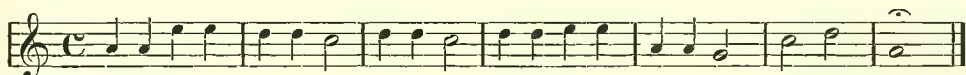
Jednak być może, iż wyraz Bóg znajduje się w tej pieśni na swoim miejscu; oznacza tylko nie Boga chrześcijańskiego, lecz *Boha* (Bohute), jak o tem świadczy posąg granitowy, znaleziony przy kopaniu studni pod Lignicą, wyobrażający Boha z kozią bródką i kozimi rogami — symbole płodności, trzymającego w ręku pierścień — symbol małżeństwa.

Jeszcze więcej, aniżeli słowa tekstu, przemawia za starożytnością tej pieśni sama melodia, która, aczkolwiek w mgłę wieków wiele ze swych cech pierwotnych utraciła przez stopniowe obmotywanie się melizmatami napływowymi, nie wyzbyła się jednakże wszystkich, a zwłaszcza najsilniej charakteryzujących jej pochodzenie.

Boh, bożek zrękowin.
(z Vollmmera i Kerna
»Volst. Wörterb. der
Myth.«)

Zbudowana wyraźnie na gamie g-a-c-d-e, przypomina po części starogrecki tryb frygijski, a po części jedną z gam indyjsko-chińskich, zwaną »Carnati«. Wogóle przypomina gamę, używaną przed wiekami niemal na całym obszarze Wschodu, tu zatartą częściowo przez napływowe *b* i *f*, które ją pod tonację gregoryańską podciągnęły, równie jak pokrewną jej pieśń o chmielu, o czym niżej będzie mowa.

Ślady gamy pięciotonowej indyjsko-chińskiej znajdujemy w wielu starych pieśniach polskich, np. w pieśni: »U mej matki rodzony« (rodzonej):



U mej matki ro-dzo-ny, ro-dzo-ny, Sto-i ja-wor zie-lo-ny, zie-lo - ny.

Melodya tej pieśni, osnuta na pięciostopniowej gamie wschodniej: *g-a-c-d-e*, doszła do naszych czasów w kilkunastu wariantach, z których kilka posiada odmienny rysunek melodyjny, rytm, takt i t. d.

Tak znaczna liczba wariantów świadczy o nadzwyczajnem rozpowszechnieniu w narodzie tej pieśni, opiewającej śmierć jakiegoś rycerza. Pieśń zwie go tylko »Jasiem, wielkim panem«; ale pamiętać należy, że król nie król, kochanek nie kochanek, rycerz »grzeczny« czy zbójnik »luty«, prawie zawsze w pieśniach ludu zwie się Jasiem, a królowna, czy prosta tylko wiejska zazula, zawsze Kasią.

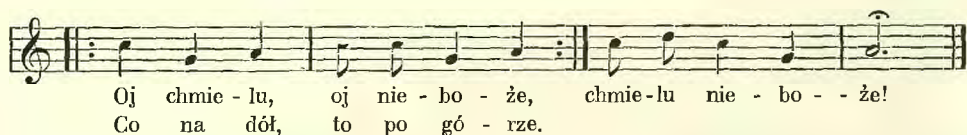
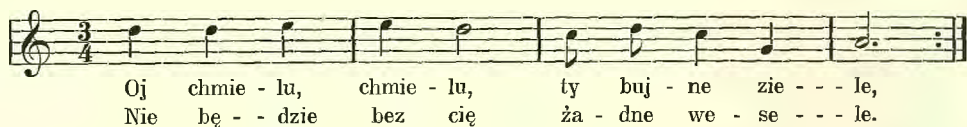
Najwięcej śladów gamy pięciotonowej oraz trybów greckich (prawie wyłącznie frygijskiego i lidyjskiego pochodzenia, a więc *wschodniego*), odnaleźć można w pieśniach weselnych. Rzecz charakterystyczna, że większa część tych pieśni posiada rys wspólny, co naprowadza na domysł, że niegdyś były śpiewane według jednego typu melodyjnego, z którego z czasem wytworzyło się parę grup oddzielnych, chociaż niezbyt ściśle od siebie odgraniczonych i nie pozbawionych rysów pokrewieństwa. Mimo różności tonalnej, mimo odrębności ruchu i rytmiki, każda grupa ma nastrój jednakowy, i, co ważniejsza, podobny rysunek melodyjny.

W niektórych wszakże pieśniach, acz w nielicznych, przeważają wpływy trybów innych, np. eolskiego, jak w charakterystycznej pieśni przy zdejmowaniu wienca:



A wstydzicie się pa - no-wie sta-ro-sto - wie, a wstydzicie się, wstydzicie się *etc.*

Inną grupę, pozornie odmienną od poprzedniej pod względem tonalnym i melodyjnym, tworzy szereg pieśni weselnych, których typem zdaje się być słynna pieśń o chmielu, śpiewana przy oczepinach:



Prastara ta pieśń obrzędowa, jest śpiewaną na każdym weselu, i na całym obszarze dawnej Polski, w licznych wariantach. W niektórych z tych wariantów melodia zatraciła zupełnie cechy charakterystyczne pierwotnej swej tonalności, przez upstrzenia ozdobami melizmatycznymi. Odszukać je wszakże można, ponieważ wiemy, w jaki sposób dokonywa się przemiana częściowej melodyi danej, przez uzupełnienie jej melizmatami w duchu muzyki nowszej.

A dokonywa się prawie zawsze, a przynajmniej najczęściej, według jednej i tej samej modły: do nut harmoniczných dodaje lud instynktownie upiększenia melizmatyczne, które pieśń modernizują i tym sposobem rysy jej pierwotne zacierają.

Treść tej pieśni odnosi się niewątpliwie do napitku weselnego dawnych Słowian, do piwa warzonego z pszenicy, bądź z jęczmienia wyraszczonego w chacie wiejskiej. A musiał być ów napitek nieodzownym przy obrzędzie ślubnym, skoro pierwsza zwrotka pieśni mówi wyraźnie: »Nie będzie bez cię żadne wesele«.

W czasach jednak przedhistorycznych musiał chmiel mieć jeszcze jakieś inne, dziś dla nas niezrozumiałe, znaczenie symboliczne, odnoszące się do jakiegoś zwyczaju, złączonego z obiadami pogańskimi i zwyczajami poprzedzającymi obrzęd ślubny. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z prastarym zwyczajem praociców naszych, posiadającym znaczenie symboliczne, z jakimś zażytkiem mitologicznym, ze śladem, czy ułamkiem, a może choćby częścią składową jakiegoś obrzędu religijnego, kultu, który się przechował głównie w rodzinie słowiańsko-litewskiej; może ze szczątkami obrzędów religijnych, związanych niegdyś z bóstwem Chmielu — z jakąś siłą przyzwyczajenia przechowaną mumią, z której duch uleciał już od tysiąca lat.

Siłą tego przyzwyczajenia, matka oblubienicy do dziś dnia, na Polesiu wołyńskim, wprowadzając do chaty nowożeńców, obsypuje ich chmielem i żytem: gdzieindziej znów rzucają na oblubieńców chmiel, i rozrzucają go po izbie — choć już znaczenia symbolicznego tego czynu nie rozumieją.

W duchu melodyi popularnej pieśni o chmielu, wesółuchy grają, a drużny śpiewają różne pieśni o »wianku«. To wszakże podobieństwo odnosi się tylko do części pierwszej chmielu, część bowiem druga więcej przypomina

melodyę: »Bóg zaczyna i Bóg kończy«, powyżej przytoczoną, powtarzającą się w bardzo wielu pieśniach weselnych, tworzących grupę oddzielną pod względem tonalności i melopoi, urządzoną według gam indyjsko-chińskich i starohelleńskich.

* * *

Skąd się u nas wzięła gama indyjsko-chińska?

Stąd, skąd i my wszyscy. Przynieśliśmy ją sobie przed tysiącami lat z kolebki rodu ludzkiego, z Azji. Tam bowiem ta gama pięciotonowa, omawiana szeroko w sanskrycie, wspólna plemionom rasy mongolskiej i aryjskiej, wyrobiła się w czasach przedhistorycznych w muzyce narodów, zamieszkujących pochyłości Hindukuszu, oraz porzecza Indusu i Gangesu.

A wyrabiała się w ten sposób: Jak przekonywują badania starych pieśni aryjskich, w najdawniejszej muzyce Aryów istniały tylko trzy dźwięki, rozprzestrzeniające się w obrębie kwarty. Czyli, że podstawą najstarszytniejszego systemu muzycznego był trichord, złożony z dwóch interwałów różnej wielkości i różnie kombinowanych, np. *cd-f*; *ef-a*; *e-ga*; *h-de* i t. d. Ale tak ciasny zakres skali okazał się niedogodnym nawet dla najdawniejszych w świecie muzyków. Zaradzili więc złemu przez bardzo proste, i bardzo naturalne łączenia z sobą dwóch takich trichordów, co wytwarzało heksachord, taki np.: *c-d-f-g-a-c*, czyli pięciodźwięk (powtórzenia bowiem dźwięku *c* w oktawie nie bierzemy w rachubę), pod względem wzajemnego stosunku interwałów odpowiadający najzupełniej takiej gamie łamanej, jakąby wytworzył szereg dźwięków, wydobywanych z samych tylko czarnych klawiszów fortepianu, postępując od tonu *des* (czy *cis*), a więc: *des, es, ges, as, b, des*, czy też *cis, dis* etc.; albo od *es* począwszy: *es, ges, as, b, des*; albo: *ges, as, b, des, es* i t. d. Tak ukształtowany heksachord zwie się właśnie ową gamą indyjsko-chińską, na której osnuwano pieśni, do dziś dnia zachowane w muzyce wielu narodów pochodzenia mongolskiego i aryjskiego, a najwięcej w muzyce chińskiej i szkockiej.

Dodać tu musimy, że w muzyce indyjskiej istnieje wiele gam siedmiotonowych i pewna liczba sześciotonowych.

Z racji też zapewne owej ilości zabytków gamy indyjsko-chińskiej w pieśniach naszych, a głównie chińskich i szkockich, Kolberg, omawiając tę gamę dość szeroko w seryi II-giej swych zbiorów pieśni, szukał jej początków w muzyce chińskiej i szkockiej (celtyckiej), nie wiedząc, że czerpie z drugiej ręki, i że omawia jedną i tę samą gamę.

Z Azji Mniejszej przenieśli te gamy do Europy osadnicy greccy — podobno Olimpios z XII-go wieku przed Chr., słynny teoretyk muzyczny, rodem Frygijczyk, który według Plutarcha i Arystydesa Kwintyliana, rozpowszechniał w Grecyi metodę wypuszczania tercji z tetrachordu — a następnie inne grupy

Aryów, które w czasie tłumnego wychodźstwa, dążąc ze wschodu na zachód, przywiozły z sobą pieśni rodzinne, osnuwane na gamie indyjsko-chińskiej.

Jedna grupa tych plemion, która dała początek Słowianom, Litwinom i Germanom, podtrzymywała tę gamę w Europie wschodniej i środkowej, druga: Grecy, Italowie i Celtowie, na południu i zachodzie Europy.

Trwało to jednak względnie dość krótko. Najkrócej w Grecyi, gdzie pięciodźwięk indyjsko-chiński uległ przemożnym wpływom trybów doryckiego i lidyjskiego, które zalecały pełną gamę dyatoniczną; następnie na południu i zachodzie Europy, gdzie znowu ustąpić musiał pierwszeństwa siedmionowej, dyatonicznej gamie gregoryańskiej; na koniec w Europie środkowej, a więc i w krajach osiadłych przez Słowiańszczyznę, przez Rzym ochrzczonych i wskutek tego zetkniętych z cywilizacją romańską.

Jak starzy bogowie polańscy musieli ustąpić miejsca Bogu chrześcijan, tak i nasze pieśni narodowe pod wpływem chorału gregoryańskiego wyzbywały się stopniowo swych właściwości odwiecznych, a następnie pod wpływem muzyki włoskiej i niemieckiej uległy przekształceniu w duchu muzyki ogólnie europejskiej.

Najdłużej utrzymał się stary tryb indyjsko-chiński, a jeszcze lepiej aryjsko-mongolski, w pieśniach Szkotów, którzy, zamieszkując okolice góryste, odgródzone morzem od cywilizacji zachodniej, mogli łatwiej przechować tradycje swych przodków, zwyczaje, obyczaje i muzykę ojczystą. Dziś nawet ów tryb prastary przeważa w tych pieśniach i wzbudza podziw, jako ciekawy zabytek archeologii muzycznej, zarówno w takich znawcach, jak Dauney lub Thomson, jak i fachowo niewykształconym, np. w Neckerze de Saussure, uczonym francuskim, który zauważył w swych pamiętnikach, że Szkoci posiadają muzykę rzeczywiście narodową, bo opartą na systemie gamy pięciotonowej, wyodrębniającym ją z muzyki wszystkich innych ludów europejskich.

Famincyn, który zajmował się odnajdywaniem śladów tej gamy w muzyce rosyjskiej, twierdzi, że najwięcej ich odnalazł na krańcach gubernii wschodnich, do których promienie cywilizacji zachodniej do niedawna jeszcze przedzierały się z trudnością.

W pieśniach ludu polskiego, pokrytych dwiema formacjami: starszą — gregoryańską i nowszą, wytworzoną z gam nowoczesnych, majorowej i minorowej, trudno już dokopać się typu indyjsko-chińskiego. Odnaleźć go wszakże można, jak się odnajduje odbicia muszel przedwiekowych i liści paproci w złomach wapiennych lub węglowych, w czym większą rolę odgrywa prosty przypadek, trać ślepy, aniżeli poszukiwania najgorliwsze. Boć chyba tylko przypadkowi szczęśliwemu przypisać można dochowanie się kilku pieśni ludowych, opartych na gamie aryjsko-mongolskiej, która w ciągu kilku wieków nie zatraciwszy ani jednej ze swych cech charakterystycznych, doszła do nas bez najmniejszej zmiany w pierwotnym swym układzie.

Jedną z tych pieśni śpiewa orszak weselny w Lubelskiem pod Nowo-Aleksandryą (Puławami) przy wyjeździe do ślubu:



Wy - je - chał w po - le, krzyknął na ko - nie, Ku zie - lo - nej dą - bro - wie.



Roz - pro - szył so - bie stru - sie pió - recz - ka, Ko - ni - ko - wi po gło - wie.

Zwracamy tu uwagę, że w pieśni powyżej przytoczonej, w takcie piątym, melodia pomknęła po dwóch trichordach gamy aryjsko-mongolskiej, zwanej *Carnati: ga-c, de, (g)* (wtranspozycyina sameczarneklawisze: *des, es, ges-as, b*)— jak wagon kolejowy po relsach... poszczerbionych.

Czy tylko ta melodia równie jak i wszystkie powyżej podane pieśni weselne, pochodzą istotnie z czasów przedchrześcijańskich?

Ani zupełnie twierdzącej, ani wprost przeczącej dać odpowiedzi na to pytanie nic można. Wprawdzie sama już tonalność melodii przemawia za jej starożytnością, ale ta tonalność mogła, i zapewne długo jeszcze po przyjęciu wiary przez naród, musiała służyć za oprawę muzyczną do jego pieśni obrzędowych i zwyczajowych. Bo cech plemiennych w muzyce, tak samo, jak wiary, języka, zwyczajów i obyczajów, głęboko w narodzie zakorzenionych, nie zmienia się na poczekaniu, nawet pod naciskiem najsilniejszych wpływów postronnych. Ustępstwo tonalności jednej na korzyść drugiej może być w muzyce narodowej dokonywane tylko drogą asymilacji powolnej i przemian stopniowych. Takim przemianom stopniowym ulegała pierwotna tonalność muzyki starogreckiej, takim tonacye gregoriańskie, obowiązujące całą muzykę średniowieczną, zanim zlały się ostatecznie w dwie zasadnicze gamy dzisiejszego systemu muzycznego: majorową i minorową.

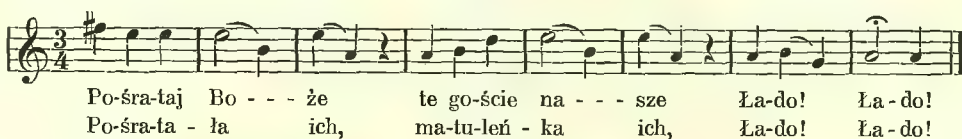
Wątpić więc nie można, że i przodkowie nasi, w wiele jeszcze lat po przyjęciu wiary, regulowali swe natchnienia muzyczne według tonacji indyjsko-chińskich, że więc opieranie wywodów historycznych o pieśniach wyżej wzmiankowanych jedynie na ich tonalności, byłoby rzeczą nieco ryzykowną, choć nie pozbawioną wielkiego prawdopodobieństwa.

Co innego, gdy starej tonalności przychodzą z pomocą równie stare słowa tekstu, co do których niema prawie wątpliwości, że pamiętają czasy przedhistoryczne, bo wygłaszają stare, dziś niezrozumiałe przyspiewki, czy też imiona bogów i bogiń pogańskich.

Los przyjazny dochował nam kilkanaście takich pieśni, z melodyjami albo wcale nie, albo też niewiele skażonemi.

Rzecz dziwna, że nieoszacowane te zabytki dawnej muzyki polskiej znutowane przez Kolberga, aż dotąd ujść zdołały uwagi muzyków naszych, mimo nadzwyczajnej oryginalności starej ich tonalności, odrębności rytmiki, i czaru melodyi, skaczącej śmiało po interwałach gamy indyjsko-chińskiej, czaru, któremu i dziś jeszcze oprzeć się niepodobna.

Takim jest np. wspaniały zabytek melodyi przedwiekowej, do dziś dnia śpiewanej w Lubelskiem przez orszak weselny, w drodze do kościoła:



Jak widzimy, melodia tej pieśni, w której Bóg zastąpił niewątpliwie Boha, Dydeka lub Daszboha (rzecz charakterystyczna: ptakiem poświęconym mu był... bocian), jest opartą na dwóch najstarszych trichordach gamy indyjsko-chińskiej: *e-ga h-de*, które w złaczeniu i przetransponowaniu o półtonu niżej, dadzą nam dźwięki samych czarnych klawiszów: *es, ges, as, b, des, es*, o których wyżej już mówiliśmy. Że zaś w początku pieśni mamy ton *fis*, który w tej gamie brzmi obco, przeto przypuścić należy, że jest napływowym, że go użyto zamiast dźwięku *d* albo *e* (które się znajduje w przykładzie następnym), a wzięto dlatego, że bardziej zadawała ucho muzycznie, już ucywilizowane, i że jest łatwiejsze do wzięcia głosem, aniżeli *d*.

Jeszcze ciekawiej pod względem tonacyjnym, a zwłaszcza melodyjnym, przedstawia się prastara pieśń weselna, śpiewana przy wyjeździe do ślubu:



I ta prześliczna melodia wije się po dwu trichordach indyjsko-chińskich: *eg-a, hc-e; dis*, raz tu użyte, widocznie jest napływowe i widocznie zajęło miejsce dźwięku *c*, który w całej pieśni kilkakrotnie silnie jest akcentowany, zaś *gis* jest po prostu zmniejszeniem dźwięku *g*, bardzo często używanem nie tylko przez lud wiejski, lecz i przez muzyków fachowych, przy wykonywaniu dawnych pieśni gregoriańskich. W niektórych wsiach weselnicy, nie rozumiejąc już znaczenia wyrazu *Lelum*, śpiewają bezmyślnie *wielum*.

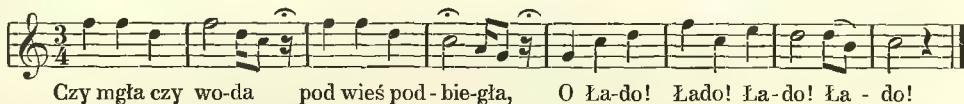
Na tę samą nutę śpiewają też inne pieśni weselne, jak np. przy rozplecinach:

Rozplitaj bracie, a nie targaj,
 Lelum! Łado!
 Wypleciesz sobie bity talar
 Lelum! Łado!

albo:

W Krakowie (lub jakim innym mieście) nam wianeczek wito,
 Lelum! Łado! etc.

Trudniejsza sprawa z pieśnią »Czy mgła czy woda«. Wprawdzie i w niej nietrudno doszukać się śladów gamy wschodniej, pięciotonowej: *g-a-c-d-f*, tak jest wszakże ta gama zepsutą w trzech ostatnich taktach, widocznie niezbyt dawno zmienionych, że chęć restytucji tej pieśni mogłaby nas wprowadzić na pole domysłów, dla których nie znaleźlibyśmy dostatecznego usprawiedliwienia, i dlatego podajemy ją bez komentarzów:



Z pieśni ludowych, w których dochowały się imiona bogów pogańskich, przytaczamy jeszcze kilka:

Nad Bugiem, przy wyjeździe państwa młodych do ślubu, śpiewają:

Ej rozlej-sia Polelu,
 Po boru, po koreniu;
 O rozplącz się Hanulu
 Pred rodnym bateńkiem.

Według Szyca »wzywano Polela podczas godów weselnych, ażeby sprawił żywotowi nowożeńców wieczór tak piękny, jak poczynający ten żywot poranek«. Według jednak Wójcickiego, słowo »rozlej się« jest przekleństwem (?), znaczącem to samo, co »żebyś zmarniał...«

Dawniej, za czasów pogańskich, wzywano Polela w pieśniach weselnych jako opiekuna nowożeńców i wówczas bardzo mu się nisko kłaniano; później, gdy za jedyne go opiekuna uznano Boga chrześcijan, wyszydzano dawnego, przeklinano go, pozwolono mu jednak łaskawie żyć nadal — w pieśni.

W wielu znów pieśniach lud miesza stare przyspiewki pogańskie z imionami Jezusa i Matki Bożej, jak np. w pieśni:

Pośrataj Boże goście nasze
 Łado! Łado!
 Pośratajże ich Panie Jezusie,
 Łado! Łado!

Albo:

Hej Łado! Łado! hej Łado! Łado!
 do ślubu jedziemy,

Wież to Pan Jezus, Matka najświętsza,
czy my go weźmiemy.

Rzecz prosta, że imiona Jezus i Matki Bożej wstawiono tu na miejsce jakichś bożków pogańskich.

A musiał być wielki kult tej rzekomej Wenery polskiej, bo gdy lud zatracił jedną z oryginalnych melodyi weselnych z odśpiewem »Łado«, podłożył stare słowa pod melodyę nową i tym sposobem tę przyśpiewkę przechował w pieśni, do dziś dnia śpiewanej: Hej Łado! Łado! hej Łado! Łado!, do pani młodej idziemy« i t. d.

Na tę samą nutę śpiewają pieśń »Przepros Marysiu« i parę innych.

Niezależnie od zmodernizowania tej melodyi przez znaki przygodne, cały jej układ tonalny, będący rzadkim zabytkiem tonacyi eolskiej, symetryczność frazesów i zdań, naprowadza na domysł, że powstała już w czasach pochrześcijańskich, że więc stare inkantacye podłożono pod melodyę nowszą, urobioną w duchu tonacyi kościelnych, a następnie zmodernizowaną.

Nie jedyny to zresztą przykład podkładania starych słów pod melodye nowsze. Prawie wszystkie stare pieśni zwyczajowe utraciły, niestety, swe melodye pierwotne, a po części i słowa tekstu. Np. »o wiankach«, puszcanych na rzeki przez dziewczęta w dzień św. Jana Chrzciciela. Jedna tylko melodya: »W polu lipienka, w polu zielona«, nosi cechy starożytności, inne wszakże, jak »Nasieję ją ruty« lub »Z tamtej strony jezioreczka« pochodzą niewątpliwie z czasów niezbyt dawnych.

To samo da się powiedzieć o pieśniach sobótkowych, w noc świętojańską śpiewanych, w których doszukać się nie można ani jednej starej melodyi, choć sam zwyczaj sięga bez wątpienia czasów pogańskich.

Równie też za pochodzącą z czasów prastarych uważać należy pieśń, śpiewaną do niedawna, chociaż już niezmiernie rzadko, w niektórych okolicach kraju, jak pod Górami Świętokrzyskimi, na Śląsku i w Poznańskim, przy topieniu *Marzanny*, bogini śmierci, w niedzielę środopostną (Laetare). Cała ta uroczystość, obchodzona niegdyś w całej Słowiańszczyźnie na cześć bogini Mai, a znana w reszcie Europy, podobno przed wiekami i nad Gangesem, ma znaczenie symboliczne: jest uzmysłowionym pogrzebem zimy, a witanie wiosny (»Maj«, »Nowe latko«), budzącej przyrodę do życia.

Dziś już rzadko gdzie topią bałwana Marzanny, natomiast w bardzo wielu okolicach kraju obchodzą wieś z samym tylko »Gaikiem« (»Maik«, »Nowe Latko«, »Turzyce«), zbierając datki, przyczem śpiewają pieśń: »Do tego domu wstępujemy, szczęścia, zdrowia winszujemy« i inne.

Wszystkie jednak stare melodye tych pieśni już zginęły, te bowiem, których lud dziś używa, są pozbawione wszystkich cech starożytności; widocznie więc i tu stare słowa podłożono pod melodye nowe.

W jednej z tych pieśni lud śpiewa taką strofkę:

Śnieg się wieje po płocinie
A pszeniczka po rolinie,
Traweczka po lesie,
Dzieweczka ją niesie. i t. d.

W innej znów:

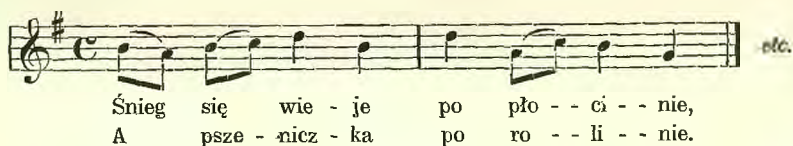
Groch się wieje po jarzynie,
A pszeniczka przy oźminie. i t. d.

Czy ta strofka niema żadnego związku ze sławną wzmianką Bielskiego o pieśni, śpiewanej za jego czasów, również przy topieniu Marzanny; »*śmierć* się wieje po płotu, szukający kłopotu«, o której wspominają wszyscy historycy literatury polskiej?

Co do nas, sądzimy, że owe dwa wiersze, zachowane w Bielskim, zostały wyjęte z tej właśnie pieśni Gaikowej, którą lud po dziś dzień śpiewa:

»Do tego tu domu wstępujemy«.

W wielu okolicach zaczynają tę pieśń od innych strofek, np. »Pani gospodyni, nowe latko w sieni«, albo: »Nasz gajk (lub maik) zielony«, w których znajduje się strofka, będąca, według naszego przypuszczenia, odmianką wierszy Bielskiego:



Bielski prawdopodobnie źle usłyszał słowa pieśni, a może, nie zapoznawszy się z treścią całej śpiewanki, był przekonany, że lud, w pieśni przy topieniu *śmierci* (Marzanny), przekreślił wyraz *śmierć* na *śnieg* i dlatego źle zapisał słowa zwrotki, które może brzmiały tak:

Śnieg się wieje (lub wije) po płotu,
Szukający kłopotu.

A ów śnieg wiosenny narobił rzeczywiście kłopotu »pszenicze«, wiejąc ją »po rolinie«, a »traweczkę po lesie«, która o tyle już podrosła była, że ją »dzieweczka« mogła nosić »prościutko do chlewa«, jako nowalijkę dla swej »gadziny«, jak to pieśń objaśnia. Że ten wiersz Bielskiego tak brzmieć musiał w ustach ludu, że ten lud żartował w pieśni z własnej biedy, z »kłopotu«, jakiego mu narobił *śnieg*, warząc i rozwiewając (»wieje«) »pszeniczkę po rolinie«, za tem przemawia treść dalszych zwrotek pieśni, opiewających *jakość* owej pszeniczki:

Na polu piękna (ironicznie) pszenica,
Zielona, zielona.

Ma na zimę siana, (słomę, nie ziarno)
 Ani jej urzniecie,
 Ani ją zwiążecie,
 Ani też nie wiecie
 Co za nią zbierzecie, etc.

A tego wszystkiego narobił »śnieg, wiejący się po płotu, szukający kłopotu«.

Z reszty gromady dawnych bogów polańskich, tuła się dotąd jeszcze w pieśniach ludowych bożek Zelman (Zemlan, Zelon? Dobropan?), mianowicie w pieśni śpiewanej przy grze w »Zelmana«, oraz bogini Maja w pieśniach majowych i jakiś Radoś (może Radegast?), o których Gołębiowski wspomina, ale melodię do tych pieśni nie podaje.

Z pieśni o Zelmanie, Kolberg przytacza dwie, ale te widocznie pochodzą z czasów nowszych.

* *

Oto prawie wszystko, co się dochowało szczęśliwie z czasów przedchrześcijańskich.

Obliczmy teraz całą zawartość tej drogiej po naszych przodkach spuścizny:

Kilka dat niezbyt pewnych, parę nazwisk, z których nie wszystkie historycy sprawdziła; kilkanaście melodyi, których forma nadpsuta i tonalność nadwreżona, tyle nas objaśniają o muzykalności dawnych Polan, ile wspinałe zwaliska Karnaku o budownictwie egipskiem; oto, co o muzykalności wieków chrześcijańskich dochowało się do czasów naszych.

Prawda, że gdyby szło o nagromadzenie wszystkich zabytków, na których wycisnęły się jakie takie piętna głębokiej starożytności, moglibyśmy nimi zapęłnić całe tomy. Ale to wszystko nie rozjaśniłoby mroku dziejów pierwotnej muzyki naszej, a »świadomość rzeczy ówczesnych ani jednego gramu wagi więcejby nie nabrała«. I dlatego ograniczyliśmy się na zgrupowaniu w jedną całość zabytków, tylko najmniej w ciągu wieków uszkodzonych.

Bo skarbnicy zabytków naszych pieśni przedwiekowych nie uważamy za wyczerpaną.

I owszem, jesteśmy silnie przekonani, że gdyby znalazł się jaki chętny Schliemann muzyczny, któryby zechciał zająć się specjalnie badaniem jej wartości, mógłby dokopać się do skarbów o wiele cenniejszych, aniżeli te, które my odnaleźć zdołaliśmy. A i te nawet pozornie nie wielką, w rzeczywistości jednak dość znaczną stanowią puściznę, o wiele nawet bogatszą od tej, jaką szczytą się inne narody europejskie, prócz Szkotów.

Bo choć dochowała się w melodię mocno skażonej i wierszu dużo zapewne przeinaczonym, w każdym jednak razie wcale dobre może nam dać pojęcie o przedświcie muzyki ojczyściej.

I dlatego właśnie — jak mniemamy — za drogocenną relikwię poczytywaną być winna.



J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«.

OKRES II.

Od wprowadzenia wiary chrześcijańskiej do końca XV wieku.

Pierwsze wieki chrześcijaństwa w Polsce. Muzyka za Bolesławitów. Dyalogi i misterya sceniczne. Klerycy, waganci, rybaltci; ich działalność cywilizacyjna. Bogurodzica. Muzyka religijna i światowa w XIV i XV wieku. Aldona Gedyminówna. Jan z Łodzi. Kapele miejskie w Krakowie. Mikołaj z Radomia.

Jest to jedną z cech, charakteryzujących powszechność Kościoła rzymskokatolickiego, że wszędzie, gdziekolwiek go wprowadzono, przy obrzędach liturgicznych posługuje się jednym językiem — łacińskim. Rzecz prosta, że narody romańskie, dla których ten język był zrozumiały, mogły odrazu, po przyjęciu chrześcijaństwa, brać udział w pniach kościelnych, lubo z początku nader skromny, a obeznawszy się z muzyką gregoryańską, na jej modłę tworzyć pieśni, zarówno religijne jak światowe, już w swym własnym języku.

Stąd też, chociaż wprowadzenie wiary chrześcijańskiej wszędzie wogóle napotykało różne przeszkody ze strony zwolenników dawnego porządku rzeczy, względnie najmniej znalazło opornych w Italii i Galii, właśnie z racji pokrewieństwa języków, liturgicznego z krajowym.

Zgoła inaczej działo się w Polsce w pierwszych czasach chrześcijaństwa. Gdy wraz z nową wiarą wprowadzono do świątyń Pańskich liturgię rzymską, naród świeżo nawrócony znalazł się w położeniu bez wyjścia. Zburzono mu święte kontyny i pokruszono stanice z postaciami bogów ojczystych, zanim o Bogu nowym należytego mógł nabrać wyobrażenia. Zakazywano śpiewać stare pieśni, a nowych go jeszcze nie nauczono. Zabraniano w świętych gajach odbywać nocne biesiady, obrzędy, tańce religijne i gusła; wzbraniano grzebać ciała w uroczyskach, zwyczajowe urządzać tryzny i obrzędowe speł-

niać obiaty, a nie przypuszczano do czynnego udziału w obrzędach chrześcijańskich, a raczej uniemożliwiano ten udział z powodu, że tym obrzędom towarzyszyć mogły jedynie pienia liturgiczne, w nieznanym mu języku śpiewane.

Ale i duchowieństwo w niemniej trudnem znalazło się położeniu. Część jego większa składała się z cudzoziemców, głównie Francuzów, Włochów i Niemców. Niektóre klasztory wcale nie przyjmowały Polaków do nowicyatu. Były to więc odosobnione ołtarze — jak mówi Kraszewski — na chwałę Pańską wznoszone, lecz niewielkiego pożytku na ziemi. Stały one jak wyspy na morzu, z krajem mało mając związku, a więc i możliwości oddziaływania nań cywilizacyjnie, ponieważ kapłani, trudniący się apostołstwem, nie znali zrazu języka miejscowego, a kiedy się już nauczyli do ludu własną jego mową odzywać, to i wówczas czuli ogromny przedział, jaki pomiędzy duchowieństwem a ludem wytworzyła liturgia łacińska rzymskiego Kościoła. Lud jej nie rozumiał, nie mógł też zupełnie zespolić z nią i pogodzić swoich dotychczasowych pogąńskich obyczajów, obrzędów, wesela i smutku, płaczu i pieśni.

Trwało to jednak względnie niedługo. Z początku lud zachowywał się w kościele milcząco; gdy jednakże ucho jego przyzwyczało się do nowych melodyi, dotąd mu obcych, a wiara chrześcijańska żywo mu pulsować zaczęła w sercu, wówczas uczuł dążność do wyrażenia swych uczuć religijnych w śpiewie. Duchowieństwo przyszło mu w tem z pomocą, wyuczywszy go kilku wyrazów i zdań liturgicznych, głównie: *Kyrie-eleison*, *Alleluja*, *Gloria*, *Sanctus* i innych. Tak było we Francyi jeszcze za Karola Wielkiego, tak w Niemczech, skąd głównie Kościół polski czerpał wzory; tak było i u nas.

Świadczą o tem słowa kroniki wołyńskiej, w opisie wyprawy Polaków na Jarosława, około roku 1245: »Widiew-że Danił Liachy kripko iduszcza na Wasiłka (brata Daniła) *kierlesz* pojuszczaz, silen głos rewuszcze w polku ich«.

Świadczy też wcale wymownie słynny list Matyldy, księżny szwabskiej, do króla Polski, Mieszka II, syna Bolesława Chrobrego (około r. 1027), przy którym przysłała mu w darze księgę liturgiczną *de divinis officiis*, zawierającą porządek nabożeństwa Kościoła rzymskiego. Z tego listu dowiadujemy się o używaniu już przy nabożeństwach w Polsce języka krajowego: »Nie dosyć ci było (mówi Matylda) wielbić Boga *w swym własnym* i łacińskim *języku*, wolałeś jeszcze dodać grecki«.

Co się tyczy języka greckiego, mowa tu niewątpliwie o używaniu niektórych antyfon i aklamacji greckich w liturgii zachodniej, które zresztą do dziś dnia są używane w kościele. Naprzykład w improperiach wielkopiątkowych przy adoracyi krzyża: *Hagios ho Theòs* (święty Boże), *hagios ischyros* (święty mocny), *hagios athánatos eléison himús* (święty a nieśmiertelny, wybaw nas), które to aklamacye stały się później zawiązkiem przesławnych suplikacyi naszych: »Święty Boże«, do dziś dnia śpiewanych po wszystkich zakątkach Polski.

Zdaje się więc, że już w XI wieku język polski rozbrzmiewał w świą-

tyniach Pańskich przed kazaniem, przy procesjach, pogrzebach, na nieszpórach, podczas mszy cichej, a później nawet w czasie mszy śpiewanej. Za tem przypuszczeniem, prócz powyżej wzmiankowanego listu Matyldy szwabskiej, przemawia ta okoliczność, że duchowieństwo polskie z biegiem czasu nie tylko nie gnębiło języka krajowego, lecz przeciwnie, protegowało go stale. Legat papieski, Jakób, późniejszy papież Urban IV, wydaje w r. 1248 nakaz, aby kapłani po ewangelii symbol wiary wykładali po polsku, gdyż, jak się o tem sam przekonał, w wielu dyecezyach lud nie umiał mu odpowiedzieć na pytanie: w co wierzy. Słynny arcybiskup gnieźnieński, Jakób Świnka, na synodzie Łęczyckim w 1285 roku zaleca, aby wszyscy plebani w niedzielę, podczas sumy, po odśpiewaniu *Credo*, wykładali zgromadzonemu wiernym modlitwy w języku polskim, a zdolniejsi, aby wzgłaszały kazania po polsku; aby po wszystkich szkołach ustanawiano tylko takich nauczycieli świeckich, którzy dokładnie znają język polski.

Jeżeli więc w XIII wieku synody zalecają modlitwy w języku ojczystym, rzecz prosta, że wiedzieć musiały, iż naród jest już odpowiednio przygotowany do modlenia się i śpiewania w języku rodzinnym, a dowodem tego przygotowania mogły być tylko śpiewy ludowe, rozbrzmiewające poza liturgią w świątyniach Pańskich.

Nieco więcej wiadomości o muzyce, z czasów Bolesławitów, podają nam źródła historyczne, mianowicie najstarsze z nich, kronika tak zwanego Marcina Galla. Ów Gallus w opisie skutków śmierci Bolesława Chrobrego, tak się wyraża: »Z dobą opuszczenia przez Bolesława padło ziemskiego wiek złoty w ołowiany się przemienił. Polska, przedtem królowa, promieniejąca złotem i kamieniami drogimi uwieczniona, zasiadła w kurzu, odziana szatami wdowieństwa; w szlochanie *lutnia*, *oklaski* (klaskanie w dłonie przy chorowodach z muzyką i tańcami) w smutek powszechny, radość w westchnienia ciężkie się obraca. Wszakże przez ciąg owego roku całego (rok żałoby narodowej), nikt w Polsce ucztę głośniejszą nie wyprawiał; żaden mąż szlachetny, ni białogłowa, w suknie uroczyste się nie przystroili; ani *klaskania*, ani *dźwięków lutni po gospodach nikt nie słyszał*; żadną *piosenkę* dziewczęcia, ani odgłosem wesołości, echo po ulicach nie zabrzmiało«.

Ze słów powyższych dowiadujemy się, że za czasów Bolesława Chrobrego lud uprawiał muzykę wokalną, taneczną oraz instrumentalną, w domach i gospodach, i że to zamiłowanie do muzyki musiało być powszechne, skoro kronikarz umilknięcie lutni i przyklaskiwanie do śpiewu i tańców (zwyczaj, praktykowany jeszcze u Asyryjczyków i Babilończyków) uznał za charakterystyczny objaw smutku i żałoby ogólnej.

Co do samej nazwy »lutnia«, w oryginale łacińskim »cithara«, nie należy do niej przywiązywać wagi. Jest to nazwa niewątpliwie dowolna, nadana przez Galla na chybił trafił jakiemuś instrumentowi z czasów bolesławowskich, bliżej nam nieznanemu; nazwa, jaką poeci i wogóle dawni pisarze nadawać zwykli byli każdemu wogóle narzędziu muzycznemu strunowemu, a tem bardziej po-

dobnemu do starożytnej cytary i psalterionu średniowiecznego, bez względu na jego istotną nazwę. Prawdopodobnie ową cytarą była gęśl starosłowiańska, mocno przypominająca zarówno cytarę grecką, jak psalterion, a poniekąd lutnię i tanburę arabską, jak to wnosić można ze słów historyków arabskich, wspomnianych w pierwszym rozdziale pracy niniejszej: Ibn-Dusta z początku X w., Ibn-Jakóba z czasów Mieczysława I i Al-Bekriego z XI stulecia.

Z wieku XII dochowała się, również w kronice Galla, inna wiadomość, rzucająca pewne światło na ówczesną muzykę, choć niekoniecznie polską, mianowicie w opisie spotkania się Bolesława Krzywoustego w 1116 roku z bratem przyrodnim Zbigniewem, jego lennikiem. Zamiast objawu pokory i należytnej swemu suzerenowi uległości, »Zbigniew rozkazawszy nieść miecz przed sobą, jak przed zwierzchnim panem, postępował hucznie przy ogłosie *cytar i rozlicznej muzyki*, zagłuszającym wrzasku *trąb* i łoskocie *bębnow*, ani rzekłby kto, iż do uległości obowiązany przybywa tak na dworzec brata, lecz nowo obejmujący panowanie, i nie lennik bynajmniej, a dawać mający mu rozkazy«.

Oдноśny ustęp kroniki Galla, dotyczący kapeli Zbigniewa, brzmi tak w oryginale: *cum sinfonia musicorum, tympanis et citaris modulancium praecinente*.

Dosłownie znaczy to: »Zbigniew szedł jakby zwierzchnik, przed którym niosą miecz (oznakę władzy), a poprzedzał go orszak muzykantów, grający na bębnach i cytarach«.

Bo wyraz *sinfonia*, znaczy po prostu: zespół, chór, orszak grajków czy śpiewaków (w wiekach średnich nazwę *pueri simphoniaci*, nosił chór chłopców, śpiewających kantyki gregoriańskie — dosłownie: jednobrzmiących; *symphoniaci* = grajkowie lub śpiewacy). *Praecinente* (*prae-cano*) = grać przed czem, śpiewać społem, akompaniować, grzmieć na instrumentach, obwieszczać coś dźwiękami trąb, rogów, piszczałek i t. p., słowem muzykować. *Tympani* = bębny, kotły (duży talerz metalowy, zawieszany na wstęgach na szyi tympanisty, w który uderzano pałką); a *citara* = cytara, lub psalterion niemiecki. Bo jeśli Zbigniew przybył do kraju z posiłkami niemieckimi, to jego cytarzyści, zapewne Niemcy, grać mogli istotnie albo na cytarach niemieckich (*cythara teutonica*), albo na jedenastostrunowych psalterionach, choć co do tych instrumentów poważne nasuwają się wątpliwości. Bo lubo w wieku XII istniały jeszcze w Niemczech, w powszechnem jednak nie znajdowały się już użyciu, a tem bardziej w orkiestrach wojskowych (jaką była »sinfonia musicorum« Zbigniewa), w których mogły rozbrzmiewać bębny, trąby i różnego rodzaju piszczele. Dźwięki też prawdopodobnie tych instrumentów towarzyszyły pompacycznemu pochodowi Zbigniewa, które to narzędzia podobało się Gallowi nazwać poetycznym mianem cytar, jak znów Długoszowi organami (*organis*), Naruszewiczowi zaś trębaczów, towarzyszących również szumnemu wjazdowi tegoż Zbigniewa na dwór jego ojca Władysława Hermana w 1096 r. przezwać »surmakami«, a komu innemu gęślarzami.

Owa nieoszacowana kronika Galla dochowała nam prócz pieśni na śmierć Chrobrego jeszcze jedną, również po łacinie. Jest to pieśń, sławiąca dzielność Bolesława Krzywoustego w czasie napadu jego na Kołobrzeg, o której Gall wyraża się, że wytworzono ją w rodzaju przysłowia rymowanego (in proverbium cantilenae componitur), wynoszącego pod niebiosa wyniki polityczne i ekonomiczne zwycięstw pomorskich Bolesława.

To wyrażenie upoważniło niektórych historyków literatury do przypuszczenia, że pieśń powyższą ułożono i śpiewano po polsku. To być może, bo są ślady istnienia pieśni polskich już za czasów najbliższych następców Krzywoustego. Żadna z nich jednak nie dochowała się do czasów naszych, lubo Kadłubek zapewnia, że były za jego czasów śpiewane, a to świadectwo poważne.

Wincentemu Kadłubkowi mamy również do zawdzięczenia pierwszą wiadomość o widowiskach publicznych, teatralnych. Wprawdzie historycy nasi już pod rokiem 1000 wspominają o igrzyskach, wyprawianych przez Bolesława Chrobrego ku uczczeniu cesarza Ottona, »śród których cała stolica brzmiała dzień i noc muzyką i ochoczą rozrywką«, o jakości wszakże tych widowisk, bliższych szczegółów nie podają, równie jak i źródeł, z których tę wiadomość czerpali.

Kadłubek w swej kronice o wiele dokładniejszą podaje wzmiankę o widowisku (dyalogu scenicznym), jakie się odbyło w Krakowie po nagłym zgonie Kazimierza Sprawiedliwego w r. 1194. Według świadectwa tego kronikarza, stroskani panowie, aby się rozerwać, wyprawili sobie dyalog. Osoby symboliczne: Wesołość, Smutek, Wolność, Roztropność i Sprawiedliwość, wychwalając na scenie cnoty zmarłego monarchy, pocieszały się wzajemnie.

Dla nas ów dyalog ma znaczenie specjalne, znajduje się w nim bowiem wzmianka o trąbie (*tuba*) jakiejś piszczeli (fistula = flet, piszczalka) i tańcu (tripudium). Wolność mówi: »Hymaenei clangant *tubae*, Resonant tripudia«. Sprawiedliwość zaczyna swój monolog od słów: »Dulce canit haec *fistula*.

Do liczby więc instrumentów już nam znanych: gęśli, cytary (czy psalterionu), trąb i bębnów, przybywa nowy: piszczalka, nieokreślone narzędzie muzyczne z gromady dętych drewnianych, może flet, pewniej szafamaja (fistula pastoralis), lub nawet dudy.

Do tych znanych narzędzi muzycznych doliczamy jeszcze dwa, o których wprawdzie milczą kroniki ówczesne, ale które dochowały się w pięknej miniaturze rękopisu Pisma świętego z r. 1148, znajdującego się w księżnicy katedry plockiej. Owa miniatura, umieszczona na początku psalmów Dawida, wyobraża tego króla, siedzącego na tronie, grającego na trójkątnym psalterionie. Prawą ręką przytrzymuje instrument oparty na piersiach, a w lewej ręce trzymanem plektrum uderza w struny (na psalterionie grywano też, szczypiąc palcami struny, jak na arfie). Muzyce Dawida towarzyszy obok stojący grajek, uderzając młotkiem w dzwonki, zawieszone rzędem na kółkach, nanizanych

na pręt, zapewne metalowy. Wszystkich dzwonek jest ośm, co wytwarza pełną oktawę dyatoniczną, niewątpliwie jednej z tonacyi gregoriańskich.

Gra na dzwonekach, zwana *carillon*, znana była wówczas w całej Europie; najbardziej jednak była rozpowszechniona w Holandyi, gdzie karillony, z grą mechaniczną o trzech zwykle oktavach, umieszczano na wieżach kościelnych.

Że ów rękopis pochodzi z r. 1148, o tem świadczy zaznaczenie na karcie 138 dwóch cudów, jakie się podówczas zdarzyć miały, poprzedzone intylacją (po łacinie): »Roku 1148, za papieża Eugeniusza, za cesarza Konrada, gdy w Polsce panowali: Bolesław (Kędzierzawy), Mysecon (Mieszko stary) i Henryk (Sandomierski), a w Płocku był biskupem Aleksander« i t. d., po czem następuje opis cudu.



Miniatura z rękopisu katedry płockiej z r. 1148

Czy jednak owa miniatura, utrzymana — jak wiele innych w tym rękopisie — w stylu romańskim, nie była wzorowana na jakimś graduale francuskim czy włoskim, o tem nie stanowczego nie można powiedzieć.

Wspomniane wyżej widowisko, dane po zgonie Kazimierza Sprawiedliwego, nie pierwsze zapewne było w Polsce, skoro je urządzili »panowie«, nie zaś duchowieństwo, które w całej Europie średniowiecznej, niewątpliwie więc i u nas, dało początek widowiskom kościelnym i teatralnym. Bo to, że pierwszą wiadomość o nich podaje mistrz Wincenty Kadłubek, nie jest jeszcze dowodem, że nie istniały dawniej. »Długo istnieje naród, zanim coś powiedzą o nim dzieje« — jak mówi Maciejowski. Długo też zapewne istniały pieśni, śpiewane w języku ojczystym, igrzyska i widowiska w Polsce, zanim wiadomość o nich stała się powszechną, od czasu, kiedy synody i papieże wystąpili przeciw nim, ze względu na zgorszenie, jakie rozsiewały — a więc od czasu, kiedy misterya zatraciły już swój pierwotny charakter, jaki pragnął nadać im Kościół, który zwyczaj ten, na zachodzie panujący, w Polsce zaprowadził.

Z początku owe misterya i dialogi odgrywały ważną rolę w zapoznawaniu nowonawróconych pogan z głównymi zasadami wiary chrześcijańskiej i z ważniejszymi opowieściami biblij, jak historia narodzin Chrystusa i męka jego krzyżowa. Później program owych misteryów i dialogów objął całe prawie dzieje starego i nowego testamentu. Dopóki sami kapłani brali udział

w tych widowiskach religijnych, wszystko było w porządku. Z chwilą dopiero, gdy do udziału zawezwano kleryków wagantów, »kosterów i bibusów, używających tonsury do wyludzania datków, plamiących zachowaniem się swojem godność duchowną« — jak mówi Dr. Kawczyński — oraz żaków, żonglerów, goliardów i histrionów, a ci rychło ster widowisk w swe ręce pochwycili, doniosłość misteryów obniżyła się ogromnie, a cel wypaczył zupełnie. Teraz nie szło już o pouczanie obrazowe tajemnic wiary, o uzmysłowienie w słowie i pantomimie, czy apoteozowanie historyi zbawienia człowieczeństwa, lecz po prostu o płochą rozrywkę. Do wzniosłych słów Pisma świętego wkraść się pierwiastek komiczny, rozweselający widzów i słuchaczy, ale kalający świątynie Pańskie elementem niemoralnym. Złe musiało rychło szerokie zatoczyć kręgi, skoro już papież Innocenty III w dniu 5 stycznia 1207 r., w liście do arcybiskupa gnieźnieńskiego, Henryka Kietlicza, gromi widowiska w czasie świąt po Bożem Narodzeniu, oraz wogóle misterya i intermedya, urządzone w kościołach katedralnych, przez osoby postrojone w maski (*monstra larvarum*). Nawet duchowni — mówi list papieża — dają z siebie ludowi widowisko, nie pomnając na świętość swego powołania kapłańskiego.

W dwadzieścia trzy lat później, w r. 1230, papież Grzegorz IX wydaje 7 maja nowe breve, tym razem wystosowane do opata brzeskiego oraz rządców klasztorów zwierzynieckiego i dominikańskiego w Krakowie, w którem zabrania scholarom krakowskim zbierania się w Tyńcu w czasie świąt Bożego Narodzenia, aby tu oddawać się igrzyskom, śpiewom — oczywiście bezbożnym — opilstwu i różnym zabawom, szkodzącym dobrej sławie klasztoru.

Rzecz prosta, że owe zakazy skierowane były tylko przeciw intermedyom i widowiskom maszkarowym w złączeniu z muzyką, tańcami i śpiewami treści niemoralnej, oraz z dawnymi igrzyskami i obrzędami pogańskimi, głęboko zakorzenionymi w narodzie, w których brali udział i wędrowni bakalarze, *clerici scholares*, używani często do posługi kościelnej, jako obeznani ze śpiewem gregoryańskim i wogóle z muzyką, korzystający nawet z przywilejów stanu duchownego, dopóki im ich nie odebrał Bonifacy VIII w r. 1298.

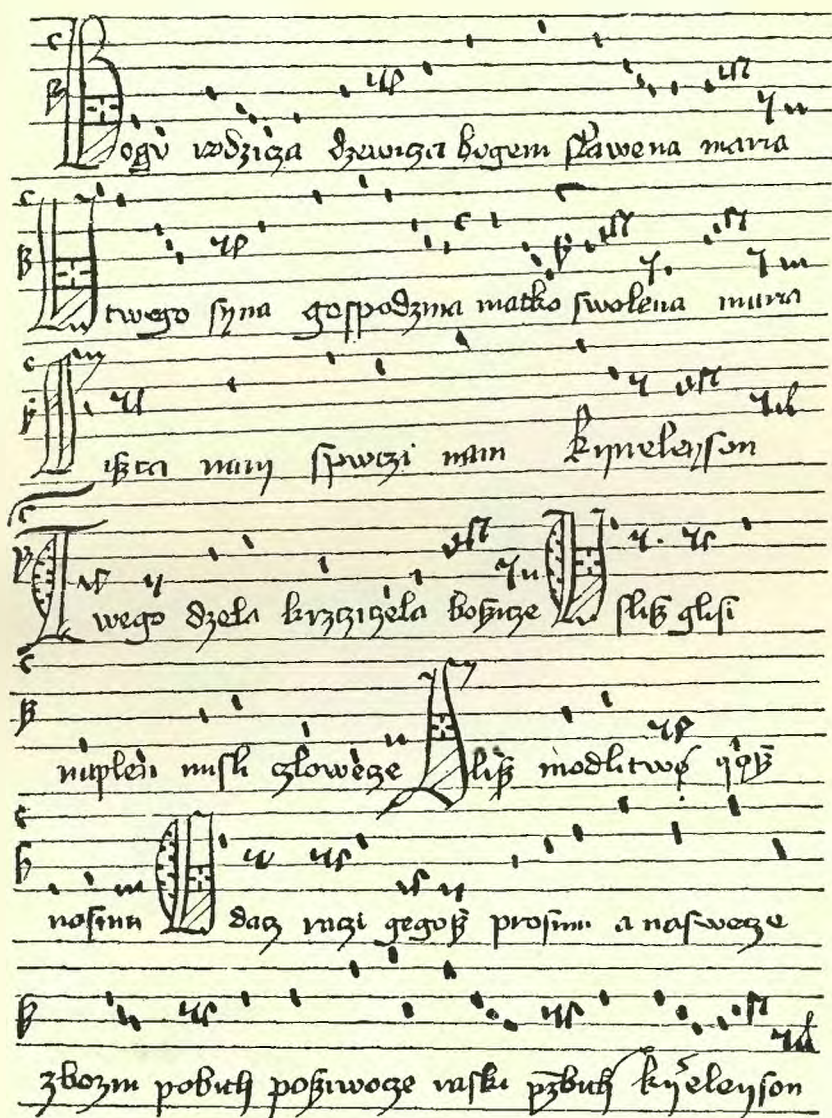
Taki wagant: rybalt, kleryk, histrio, żak — jak go tam wówczas różnie zwano — był osobistością niekiedy bardzo pożądaną, bo zdolną do wszelakiej posługi. Umiał czytać, pisać, śpiewać, tańczyć; a przytem znał się na muzyce i umiał nawet robić wiersze na obstalunek. Niejeden żak z tej wagabundzkiej rzeszy, wykreślony z liczby kleryków, całe życie trawił na kuglarstwie i rymotwórstwie, a biegły w rymowaniu i muzyce, grający częstokroć na różnych instrumentach muzycznych, mieszczaństwu niemieckiemu śpiewał to po łacinie, to po niemiecku, a polskiemu wyśpiewywał pieśni polskie. A gdy już obszedł miasta i znalazł się we wsi zamożnej, podczas odpustu lub kiermaszu, gdzie łaciny jego nie rozumiano, ale kalety pełne groszy obfity obiecywały zarobek, dowcipny szkolarz na sposób mistrelów zachodu układał pieśni swoje w języku, treści i formie dla ludu przystępnej.

Cokolwiek dałoby się powiedzieć przeciw tym po całym kraju wałęsającym się szkolarzom, to im przyznać należy, że byli krzewicielami kultury zachodniej w najogólniejszych jej przejawach, oraz muzyki i sztuki dramatycznej. Ciesząc się wziętością ogromną i dużym wpływem w szerokich kołach społeczeństwa ówczesnego, rybałci zapewne zbyt wiele sobie pozwalali, skoro od wieku XIII-go spadają na nich gromy z wyżyn tronów papieskich, biskupich i rajeckich, jak np. uchwała rajców krakowskich, zatwierdzona w r. 1336 przez Kazimierza Wielkiego, wykluczająca z wesel mieszczańskich pieśniarzy śpiewających i deklamujących, zwanych wówczas »rimarii« (rymotwórcami); jak synody krakowski i płocki (biskupów Wysza i Kurdwanowskiego), zakazujące duchownym wdawać się z kuglarzami oraz muzykami i utrzymywać ich z dochodów kościelnych — i wiele innych.

Gromy okazały się wszakże nieszkodliwymi; mimo egzorcyzmów duchowieństwa wyższego, mimo ekskomunikacy i klątw, rybałci przez długie jeszcze czasy przebiegali Polskę wzdłuż i wszerz, z pieśnią na ustach, z muzyką, kołędami i przedstawieniami teatralnemi, biorąc żywy udział w odwiecznych obrzędach i zabawach ludowych, i nie bez pożytku dla spraw oświaty krajowej. Słusznie też owej drużynie wędrownej przypisuje Wójcicki, a za nim Lepszy, przechowanie do późnego czasu, w znacznej przynajmniej mierze, najdawniejszych obrzędów i zabaw, uratowanie od zagłady starych pieśni, rozkrzewienie między ludem niektórych wpływów kultury zachodniej i wogóle podniesienie poziomu umysłowego społeczeństwa.

Historya dochowała nam nazwisko jednego z licznej rzeszy owych rybałtów-igrców z XIII wieku, niejakiego Joryka »joculatora« na dworze księcia Wielkopolski, Władysława Ottonicza (wnuka Mieszka III). Musiał to być wesolek nielada i artysta w swoim rodzaju niepospolity, skoro sobie zdołał wygrać, czy też wyśpiewać wioskę, którą rozmiłowany w nim książę obdarzył go w 1235 roku. Zaznaczając ten fakt, urzędowym głosem aktów zaświadczony, Świeżawski (»Echo muzyczne« 1884) mówi: »Świadczy to o rozwoju muzyki indywidualnej żonglerskiej (rybałtowskiej), z czem w zgodzie zakaz synodalny z 1279 r., wydany duchownym, by nie troszczyli się o mimów, histrionów i jokulatorów«.

Tenże Świeżawski odszukał w aktach starego Mazowsza (kodeks mazowiecki) bardzo ciekawą wiadomość o nadaniu przez Bolesława (brata stryjecznego króla Łokietka), księcia Wizny i Czerska, różnych praw Wawrzyńcowi z Popienia, kasztelanowi Biały w rawskim. Między przywilejami, nadanymi owemu Wawrzyńcowi w r. 1293, jak: prawo łowów na wszelką zwierzynę, sądu nad włościanami w majątku kasztelana i t. d., jeden oryginalnością swej treści głównie nas zajmuje, mianowicie nadanie Wawrzyńcowi z Popienia i jego potomkom prawa użycia »trąby (tuba) na łowach i w wojsku i wszędzie wogóle, gdziebądźby z tego wynikł dla obdarowanego przyrost czci«. Świeżawski wyciąga z tego wniosek, że dopiero w epoce nadań prawa włódczego



Pieśń »Bogurodzica« z nutami. Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej. Wiek XV.

czyli szlacheckiego (*jure militari*), w epoce tworzenia się szlachty w Polsce, trąba, będąca uprzywilejowanym znakiem majestatu panującego, przechodzi do współrzędnej już księciu swemu szlachty wyższej. Wówczas też trębacz, dotąd tylko w orszaku wojennym panującego znani, mogą tworzyć kapele prywatne dworskie; trąba zrazu wyjątkowo, później stale do przywilejów szlacheckich należy.

Czas to był wielki na przywileje, bo zamiłowanie do muzyki ogarniać

zaczęło coraz szersze koła ówczesnego społeczeństwa, a potrzeba pieśni w języku ojczystym ogólnie odczuwać się dawała. Z końca też tego wieku (XIII-go) pochodzi najstarszy zabytek naszego pieśniarstwa, przesławna pieśń nasza bojowa *Bogurodzica* — jak to stwierdziły najnowsze analizy tekstu i melodyi tej pieśni.

Odpisów melodyi Bogurodzicy doszło do czasów naszych jedenaście. Mianowicie: 1) rękopis biblioteki jagiellońskiej w Krakowie (najstarszy), pochodzący z samego początku XV wieku; 2) rękopis biblioteki klasztornej częstochowskiej z XV wieku; 3) rękopis biblioteki jagiellońskiej z 1550 r.; 4) i 5) dwa rękopisy archiwum kapituły gnieźnieńskiej z XVII i XVIII wieku; 6) rękopis chóru katedry gnieźnieńskiej, tak zwany »autentyk«; 7) i 8) dwa rękopisy poznańskie (w archiwum miejskim w ratuszu); oraz odszukane w Warszawie przez autora pracy niniejszej: 9) w bibliotece Zamoyskich z 1672, a 10) i 11) w bibliotece kaplicy literackiej przy kościele katedralnym, w rękopisach Baczyńskiego z 1668 r., z których jeden ma podłożony pod melodyę tekst łaciński, a drugi polski.

Pieśń Bogurodzica w tej postaci, w jakiej dochowała się w rękopisie Baczyńskiego, w autentyku gnieźnieńskim, oraz w kilku późniejszych, przepisanych i wzorowanych na autentyku, składa się z trzech części. Na pierwszą złożyły się: pieśń do Matki Boskiej (zwrotka pierwsza) i pieśń do Chrystusa. Obie posiadają melodyę, opartą na tematach jednakowych. Część drugą wypełnia pieśń wielkanocna, posiadająca melodye własne, nie związane związkiem pokrewieństwa, choćby najdalego, z melodyą części pierwszej. Część ostatnią wypełniają zwrotki od »Adamie« do »Amen« melodyą, urobioną w formie wariantów na tematy części drugiej.

Rękopis krakowski (z XV w.) posiada melodyę i tekst tylko do części pierwszej. I to jest właśnie owa Bogurodzica, której melodya tylekroć wiodła hufce pradziadów naszych do boju z wrogami ojczyzny.

Ścisła analiza muzyczna Bogurodzicy wykazała następujące pewniki: Owa wyżej wspomniana najstarsza część pieśni ma formę prozy — sekwencyi; jest utrzymana w czystej pierwszej tonacyi kościelnej. Melodya wzięta jest z drugiego okresu słynnej sekwencyi średniowiecznej »Ave praeclara«, przypisywanej Albertowi Wielkiemu; obie pieśni utworzone w drugiej połowie XIII stulecia, w jedną całość złączył — według śmiałej hipotezy A. Brücknera — prawdopodobnie franciszkanin Boguchwał, spowiednik św. Kingi, żony Bolesława Wstydliwego, w klasztorze sądeckim (Stary Sącz) około r. 1280.

Około też tego roku Bogurodzica stała się własnością narodu całego i weszła w użycie powszechne. Z murów tedy starosądeckich wypłynęła na szeroki świat polski. »Usta narodu pochwyciły pieśń i choć zapomniano o autorach — wieki średnie próżności autorskiej nie znały — wraziła się pieśń sama tem głębiej w serce i pamięć narodową. Nią rozbrzmiewały szeregi polskie, gdy się z wrogiem odwiecznym na polach grunwaldzkich ścierały; od

niej huczały lasy, gdy się chłopstwo kujawskie na rycerzy mieczowych rzucało; słyszano ją i za Niemnem pod Wilkomierzem, w bitwie rozstrzygającej losy Litwy. Ją to zaintonował Zbigniew Oleśnicki, gdy wybór króla polskiego na tron węgierski w tumie krakowskim obchodził, i ją zaśpiewał nad Czarnem morzem, pod Bałkanem u Warny, ten sam król i wierni jego, nim się na Amurata rzucili. Odzywała się ona po kościółkach, gdyż ksiądz przed kazaniem z ludem ją śpiewał i od niej zaczynali zwody statutów polskich Łaski i Januszowski, przyczem, acz mylnie, św. Wojciecha autorem jej nazywali. Ją śpiewali ubodzy pod kościołem, i dbano jeszcze w XVII wieku o to i ustanawiano fundacye dla śpiewania jej w kościele samym i do dziś rozbrzmiewa ona co niedziela w tumie gnieźnieńskim» (Brückner: »Dzieje literatury polskiej«).

Melodya do części drugiej Bogurodzicy, to jest do pieśni wielkanocnej, wzięta została z kantyków gregoriańskich: responsorium wielkanocnego *Triumphat Dei Filius* i hymnu *Rex Christe primogenite*; całość tej części, została przyłączona do Bogurodzicy zapewne w końcu XIV lub początku XV stulecia. Ta pieśń wielkanocna rozwijająca się w szóstej (majorowej) tonacji kościelnej, czyli trzeciej plagalnej, nigdy nie była używana jako pieśń bojowa.

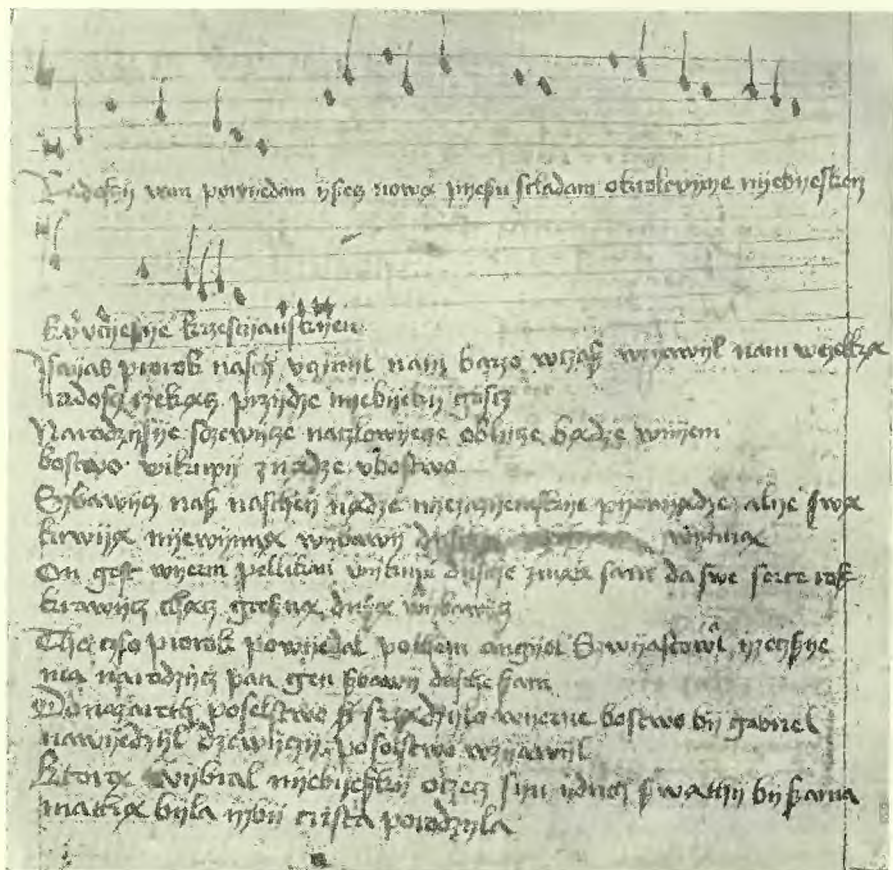
Część ostatnia Bogurodzicy ma formę pieśni strofkowej, to jest takiej, w której nieograniczona liczba strofek śpiewa się podług jednej melodyi, oraz dzisiejszą tonację majorową, co jest wskazówką, że była urabiana po XV w., to jest w czasie, kiedy wszystkie tonacje gregoriańskie zwały się ostatecznie



Pieśń »Bogurodzica«. Rękopis biblioteki częstochowskiej. Wiek XV.

w dwie zasadnicze gamy: majorową i minorową, stanowiące podstawę całego systematu muzyki dzisiejszej.

Prócz tej przesławnej pieśni, dochowały się z przed wieku XV i do dziś w powszechnem znajdują się użyciu dwie pieśni wielkanocne: »Chrystus zmartwychwstał jest« i »Przez Twe święte zmartwychwstanie«. Co do pierwszej z nich, urobionej z sekwency Wipona *Victimae paschali* (z XI w.), wiemy



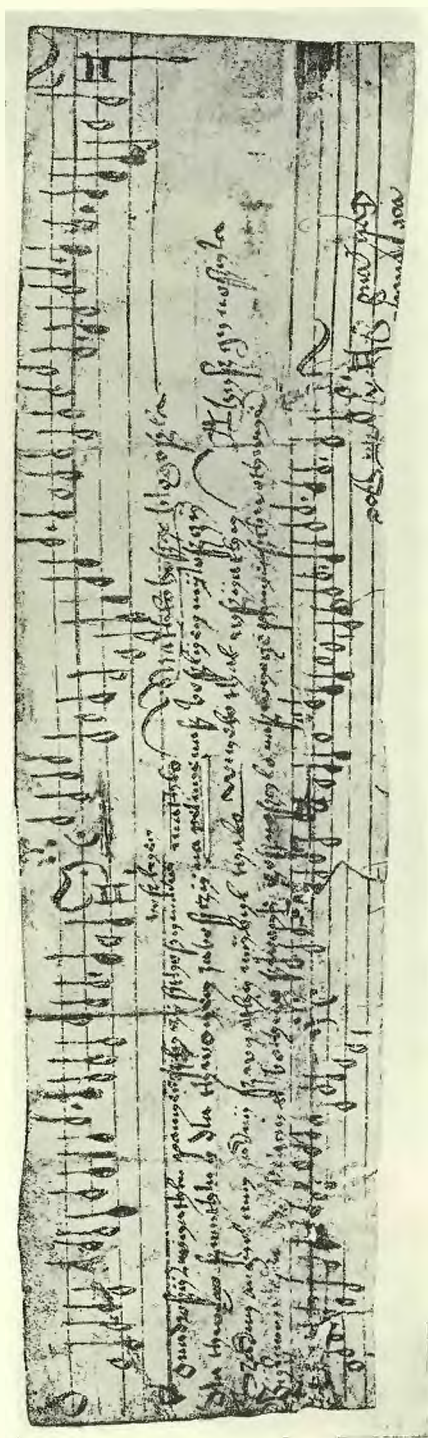
Pieśń o Zwiastowaniu z XV w. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

z akt konsystorskich dyecezyi poznańskiej, że była śpiewana w kościele w XV w. Owe akta notują taki fakt gorszący: jakiś głupi pleban lubiński, z nazwiska nieznany, czując złość do Mikołaja Strzeleckiego, dziedzica Bielewa, z takim tekstem zaśpiewał w 1483 r. ową prastarą pieśń: »Chrystus zmartwychwstał jest, Strzelecki zdrajcą jest, Kyrieleyson«. — O istnieniu wszakże tej pieśni już w XIV wieku znajdujemy dowody pozytywne w rękopisie, mieszczącym odpis pierwszej jej zwrotki, mianowicie w graduale kapituły plockiej, pisany

r. 1365 przez Świętosława z Wilkowa. Pieśń druga, weszła w użycie powszechne około XIV wieku. Tekst zdaje się być oryginalny, więc polskiego pochodzenia, melodia natomiast jest wzorowana na prastarej kołędzie: *A solis ortus cardine*, której autorem miał być Cajus Caelius Sedulius z V wieku po Chr. Z melodyi tej kołedy autor polski wziął do swej pieśni dwie pierwsze jej części (temat główny), i zakończenie frygijskie; do części zaś środkowej dotworzył melodyę w duchu muzyki Seduliusa. Rzecz charakterystyczna, że melodyę kołedy Seduliusa użyto u nas do pieśni wielkanocnej.

Prócz tych pieśni dochowały się różne wzmianki w rachunkach miejskich krakowskich, w wilkierzach (uchwały prawodawcze Krakowa) i w kronikach, o panującym w Polsce, przed XV wiekiem, zamiłowaniu do muzyki i pielęgnowaniu tej sztuki przez wszystkie warstwy społeczeństwa. Tak na przykład wilkierz z 1378 r. ograniczył liczbę grajków na weselach mieszczańskich do czterech. Jest to wskazówką, że spanoszeni mieszczenie krakowscy, pragnąc wystawnością uroczystości weselnych zaćmić szlachtę, wynajmowali przed ową uchwałą liczniejsze kapele i gromady różnych »wesołków«, co już 1336 r. zaznaczył przywilej Kazimierza Wielkiego, dozwalający mieszczanom spraszać na wesela tylko ośmiu »jokulatorów« (wesołków, muzykantów, komedyantów przygodnych).

Że ów przywilej Kazimierzów okazał większą względność mieszczanom krakowskim, aniżeli wilkierz z cza-



Urywek pieśni »O najdroższy kwiatku« z nutami z XV w. (Ze zbiorów A. Polńskiego).

sów jego następcy, przypisać to trzeba nie tyle wrodzonej dobroci serca Kazimierza i nie jego zamilowaniu do muzyki — jeśli je wogóle posiadał — ile wpływowi jego młodej małżonki, Aldony (Anny), córki W. X. Litewskiego, Giedymina. Była to kobieta »oddana jedynie wesołości, śmiechom i tańcom« — jak mówi o niej notatka kronikarska.

Gdziekolwiek się udawała, zawsze przed nią postępowali śpiewacy z arfami (*sambucis*), bębnami (*tympanis*) oraz lirami (*fialis*, co może oznaczać albo lirę ukraińską z korbą, albo *vielle*, rodzaj skrzypców), pieśniami i różnymi melodyami. Że mieszczenie krakowscy znaleźli w takiej, jak Aldona, zapalonej wielbicielce muzyki, orędowniczkę gorącą wobec Kazimierza, to nie zdaje się ulegać wątpliwości.

Długosz rozszerza powyższą notatkę kronikarską o Aldonie w ten sposób: »Tylko rozrywkom, tańcom i wesołości była oddana, tak nawet, że dokądkolwiek konno czy w kolebce wyjeżdżała, zawsze poprzedzał ją orszak śpiewaków z arfami, bębnami, gęslami, nucąc pieśni i różne melodye ku zgorzseniu wielu osób. Dlatego też dość znamienym i strasznym losem z tego świata zesła (umarła na zamku krakowskim wskutek jakiegoś wypadku), jednak tajemnie zakonników i biednych wielce wspierała«.

Tak nieprzychylnie zdanie, wypowiedziane przez mnichów współczesnych o Aldonie, da się chyba wytłumaczyć jedynie względami czysto religijnymi. Wiek poprzedni, trzynasty, był wiekiem świętych Pańskich w Polsce — jak mówi Brückner — wiekiem ascetów na tronach, Henryków Pobożnych i dwóch Bolesławów, Jadwigi i Salomei, Kingi i Jolanty, kiedy to kanonizację św. Stanisława przeprowadzono, a dominikani Jacek i Czesław cudami zasłynęli.

W wieku czternastym, za Kazimierza Wielkiego, ascetyzm osłabł znacznie, a skłonność do oddawania się namiętnie rozrywkom wszelkiego rodzaju, zataczać zaczęła szerokie kręgi wśród społeczeństwa ówczesnego.



Dudarz ukraiński.

Rysunek niemiecki z 1494 roku.

Przykładem świecili duchowni, głównie biskupi i opaci, więcej pono wówczas światowemi, aniżeli religijnymi sprawami zajęci. Każdy z nich utrzymywał na swym dworze całą zgraję kuglarzów, trefnisiów, śpiewaków, lutnistów i grajków na różnych instrumentach. Tak np. o biskupie Mikołaju mówi Długosz (»Vitae episc.«), że »rozkoszował się chętnie w gwarnym luteń, trąb, pi-

szalek i reszty gędziebnych narzędzi chórze»; o opacie zaś klasztoru zęgańskiego, że »wracał rad do pulpitu na chórze i, na organach sobie przygrywając, wesołe często piosenki śpiewał w kole zebranych mnichów«.

Nawet kazalnica zmieniała się niekiedy na estradę koncertową. Wiadomo, że kaznodzieje mieli zwyczaj przed rozpoczęciem kazania, a czasem i w toku jego wzywać wiernych do śpiewania z nimi pieśni religijnych (Bogurodzicy, Przez Twe święte zmartwychwstanie, Chrystus zmartwychwstał jest, kołęd itd. odpowiednio do uroczystości). Niektórzy jednak, widocznie muzykalniejsi od innych kaznodzieje, uzupełniali ten repertuar jednostajny pieśniami, niezbyt licującymi z powagą świątyni. Poucza nas o tem wykład listów apostoelskich, aczkolwiek sporządzony w dobie nieco późniejszej, bo w roku 1446. Czytamy w nim takie zastrzeżenie: »wykraczają przeciw temu duchowni, tak zakonni jak i świeccy, śpiewający po kościołach i klasztorach raczej pieśni teatralne (były więc wówczas widowiska teatralne z muzyką!), niż choralne, żeby naród tem bawić... nie należy w sposób tragedji strzepić gardła, aby w kościele teatralne słyszano melodye«.

Mimo wszakże ową skłonność powszechną do muzyki, zwłaszcza wśród wyższego duchowieństwa, nie brak było wśród mnichów konserwatystów zagorzałych, którzy w zapale ascetycznym potępiali surowo wszelkie objawy wesołości i rozrywek, samą muzykę poczytywali po dawnemu za »konterfekty dyabelskie« i przestrzegali wiernych »przeciw chytrym siłom szatańskim (np. w tańcu), strasząc karami za te bluźnierstwa przeciw Bogu, za grzechy przeciw Duchowi świętemu«.

Stąd zapewne niechęć, a nawet nienawiść do młodej, wesołej i lubiącej się w muzyce Aldony. Uczciwszy od innych Długosz współczesną o niej notatkę uzupełnił wzmianką pochlebną, że była uczciwa, z mężem w zgodzie żyjąca i dobroczynna; otaczanie się zaś śpiewakami i muzyką przypisuje naiwnie nałogom, z dzieciństwa u barbarzyńskich rodziców nabranym, nie bacząc, że przecież i w niebarbarzyńskiej Polsce ówczesnej zamięłowanie do muzyki było powszechne.

Z tego zamięłowania słynął na całym obszarze Polski zwłaszcza Jan z Łodzi (nie herbu Łodzia, jak to wielu historyków błędnie utrzymywało), biskup poznański. Lecz niestusznie widziano w nim jedynie hulakę i nadzwyczajnego lubownika muzyki, był to bowiem i wirtuoz na lutni podobno nieposłedni i zarazem pierwszy kompozytor polski dzieł religijnych, znany z imienia



Nuty z r. 1365. Z rękopisu biblioteki katedralnej płockiej.

i nazwiska. Według notatek, zamieszczonych w tak zwanych »wspominkach władysławskich« i kalendarzu krakowskim, oraz innych źródeł historycznych, Jan z Łodzi był synem Sędziwoja, dziedzica Łodzi, herbu Doliwa. W r. 1319 został kustoszem poznańskim i kantorem katedralnym. W 1322 był już archidyakonem, a 1324 biskupem. Mówiono o nim, że »był wesoły, na lutni w swym domu, gwoli ucieście, rad grywał« i przepisów moralności zbytnio nie przestrzegał. Umarł w r. 1347.

Jan z Łodzi utworzył sekwencye: *Lux clarescit in via* (światło błyszczy na drodze), która według Długosza długo była śpiewana w katedrze poznańskiej; *Salve salutis janua* (witajcie podwoje zbawienia); *Benedicta* (błogosławiona); na cześć św. Wojciecha: *In laudem sacro praesuli* (na chwałę św. biskupowi), której proza ujęta była w formę akrostychu, to jest, że początkowe, głoski wierszy, czytane z góry na dół, wytwarzały wyrazy: »Johannes praesul posnaniensis«; pieśń o świętym Piotrze: *Tu es Petrus, et super hanc petram* (Ty jesteś Piotrem, a ja na tej skale etc.) — kalembur możliwy tylko w łacinie, w tym bowiem języku *Petrus* oznacza imię Piotr, a *petra* skałę, opokę. Prócz tego Jan z Łodzi miał napisać także pieśń o św. Pawle, kroniki jednak jej tytułu nie podają.

Luźne wzmianki kronikarzów z XIV stulecia o grajkach krakowskich, trębaczach, bębniarach i t. p. świadczą o znacznej obfitości muzykantów, którzy się zbiegali ze wszystkich stron świata do ówczesnej stolicy Polski i podlegali ustawom cechowym. Prócz stowarzyszeń muzycznych prywatnych, istniały tu już stałe kapele miejskie. Dają o tem świadectwo rachunki miejskie z 1390 roku, które wymieniają dziesięciu muzykantów miejskich: Jurzyka, Waclawa, Gromkę, Kozubę, Ruperta, Klausa, Brygborda, Bryganda, Syneca i Bartłomieja. Skład liczebny kapeli miejskiej nie był zapewne stały, w następnym bowiem roku (1391) rachunki wymieniają tylko siedmiu członków tej kapeli. Na utrzymanie ich wydano w r. 1390 grzywien 153, w r. 1391 grzywien 95 i groszy 18 (48 groszy szło na jedną grzywnę), w 1392 r. 103 grzyw. i 24 gr., a w r. 1393 grzyw. 63.

Rzecz prosta, że jeśli miasto utrzymywało własną kapelę, to tem bardziej sam król i dygnitarze, zarówno duchowni, jak świeccy. Jakoż rachunki dworu Jagiełły (odszukane przez hr. Przeździeckiego i ogłoszone 1854) wymieniają pod rokiem 1389 nadwornego śpiewaka i lutnistę Handslika; r. 1393 flecistę Lincza, oraz Aulona i Nespechę, a pod rokiem 1405 arfistę Hopanasa.

Pierwszy z nich, ów Handslik, już przed zamężciem Jadwigi znajdował się w orszaku jej muzyków dworskich. On to właśnie był owym »cytarzystą«, który dźwiękami swej lutni i śpiewem uczuciowym, pieścił oddane sobie serca: piętnastoletniej królowej Jadwigi i piętnastoletniego Wilhelma rakuskiego, w refektarzu klasztoru krakowskiego Franciszkanów. W tym to bowiem klasztorze odbywały się owe głośne schadzki Jadwigi z Wilhelmem i huczne zabawy, o których tyle mówiono w ówczesnym świecie. A huczne były choćby z racyi

muzyki orkiestrowej, która, jak się wyraża ironicznie Szajnocha (»Jadwiga i Jagiełło«), nie była wcale szmerem arf eolskich. Wyteżywszy należycie siły orkiestry, można było na wojnie przestraszyć nią nieprzyjaciół, bo z liczby około 25-ciu i więcej instrumentów, używanych w orkiestrach ówczesnych, kilka zaledwie było fletów i narzędzi smyczkowych, reszta zaś, to same trąby, puzony, szałamaje, pomorty, regały (organki przenośne), bębny, kotły i przeróżne brzękadła. A jednocześnie nie zapominano o tańcach i śpiewie, bo wówczas tańcom towarzyszyła stale muzyka i śpiew, bądź na głosy pojedyncze, bądź też chóralne. Dało to powód jednemu z obcych kronikarzy tego wieku do ubolewania, iż »śpiew łamanymi głosami, przez semitony i dyapenty (sekundy i kwinty), jakimi niegdyś tylko doskonali mistrzowie chwalili Boga w kościele, teraz z ust łada światowców brzmi w godowej sali przy tańcu«.

Na nic się wszakże zdały biadania mnichów nabożnych: tańczono, zgodnie z wymaganiami zwyczaju, po śniadaniu, tańczono po obiedzie, po wieczery i po każdej wogóle uczcie, a dźwięki muzyki rozlegały się donośnie od rana do nocy, zarówno we wspańiałych dworcach książęcych, jak w skromniejszych izbach mieszczańskich.

Złote to też czasy były dla muzykantów i śpiewaków, zwłaszcza dla bieglejszych w swej sztuce. Obsypywano ich dostatkiem, pieściono, dogadzano, nawet na ich sprawki, niezgodne z prawem, patrzano przez szpary. Toć to już w 1366 r. Kazimierz Wielki Kapuście, fleciście krakowskiemu, skazanemu na śmierć za zabójstwo jakiegoś mieszczanina w sali ratuszowej i to w czasie obrad rajców miejskich, a więc niejako w miejscu uświęconem, złagodził karę w ten sposób, że kazał mu tylko oko wylupić. »Tak król ocalił go wbrew prawom miejskim« – utyskuje pisarz miejski, tę wiadomość podający, poczem dopisuje nieco później: »Nawet i oka mu nie wydarło, choć tak pisało się wyżej«.

Nie dziw, że grajkowie trzymali się mocno klamki panów, hojnie ich opłacających, i że niektórzy spędzali nawet całe życie na jednym dworze.

Rachunki dworu królewskiego i miejskie przechowały nam nazwiska wielu takich grajków i śpiewaków z XIV i XV stulecia. Znaczna ich liczba świadczy wprawdzie dowodnie o nadzwyczajnem zamiłowaniu do muzyki pradziadów naszych z tej epoki, lecz że ich działalność artystyczna nie dostarcza bogatego materiału do wniosków głębszych o ówczesnej kulturze muzycznej, przeto niema potrzeby unieśmiertelniać wszystkich na kartach dziejów muzyki ojczyjstej.

Co innego, gdyby zarazem byli kompozytorami. Lecz, niestety, gadatliwe kroniki, skwapliwie notujące imiona byle jakich trębaczów lub »bębnistów« prywatnych czy miejskich, o kompozytorach milczały zawzięcie. A jednak była to epoka w dziejach muzyki polskiej znamienna, właśnie bowiem w po-

łowie wieku XV dokonano u nas pierwszych prób uprawiania niwy kompozycji wielogłosowej.

Niewiele wprowadzie dochowało się tych pomników dawnej muzyki polskiej, bądź co bądź jednak istnieją. Jednym z nich jest pieśń polska o św. Stanisławie: »Chwała tobie Gospodzinie« z 1460 r., dochowana w kodeksie biblioteki kurnickiej, z melodyą, ułożoną — jak się zdaje — na dwa głosy. Melodya jednego głosu jest pisana w kluczu kontraltowym, druga w tenorowym; pierwsza niema wskazówki, dla jakiego głosu jest przeznaczona, druga ma nadpis: *tenor primus*, co wskazuje, że ją kompozytor poczytywał za główną, zaś głos drugi za mniej ważny (zapewne tenor drugi). Jakoż istotnie w tenorze pierwszym umieścił melodyę główną (*cantus firmus*). Nie jest to tłumaczenie znanego już w XIII wieku hymnu o św. Stanisławie: »Gaude mater Polonia« — jakby się to zdawać mogło z drugiej strofki pieśni: »Uciesz się polska korona« — lecz utwór oryginalny zarówno pod względem poetyckim, jak i muzycznym». Trzeci głos, *contratenor*, niema oznaczonego klucza i z dwoma pierwszymi nie łączy się harmonicznie. Na drugiej kartce znajdują się cztery melodie: dwie na »contra-tenor« i jedna bez nadpisu, dla jakiego głosu przeznaczona, a pisana w kluczu kontraltowym. Ta ostatnia ma notatkę łacińską: *Nota cancionis de illo digno viro Capistrano divae memoriae*. Ponieważ wszystkie głosy na obu kartach nie harmonizują z sobą, prócz dwóch pierwszych i to niezbyt dokładnie, przypuszczamy, że są bezładną nutacją głosów kilku pieśni, których tylko szczątki doszły do nas w dochowanym rękopisie.

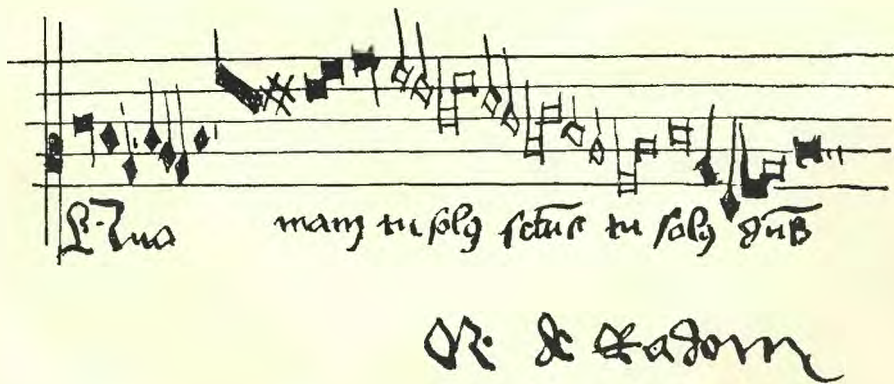
Los przyjazny zachował nam drugi, o wiele ważniejszy zabytek naszej muzyki z XV wieku, mianowicie: kompozycje trzygłosowe, treści światowej i religijnej, do tekstu łacińskiego. Dochowały się one w zbiorze rękopiśmiennym kazań łacińskich z 1445 roku, znajdującym się w bibliotece Krasieńskich w Warszawie (Nr. katal. 52). Na całość tego zabytku składają się: 1) pieśń o Krakowie (*Cracovia civitas, Te civium unitas etc.*) z melodyą na dyszkant, tenor i kontratenor. 2) pieśń *Quam agmina puellarum*, również na trzy głosy, w której są wzmianki o Władysławie Jagielle, Sonce (królowej Zofii), Warnieńczyku i Kazimierzu Jagiellończyku. 3) pieśń Mikołaja z Radomia, trzygłosowa, także o Jagielle, Zofii, Kazimierzu. 4) Mikołaja z Radomia »Magnificat« na trzy głosy. 5) utwór trzygłosowy tegoż kompozytora, bez tekstu. 6) tegoż: »Et in terra« na trzy głosy 7) tegoż: »Patrem omnipotentem« trzygłosowe. 8) tegoż »Et in terra« (powtórnie), 9) tegoż: »Alleluja« także trzygłosowe. Nadto znajduje się tu kilka dzieł muzyków cudzoziemskich, np. Ciconii, kompozytora niderlandzkiego z końca XIV i początku XV stulecia i innych, oraz pieśń o świętym Stanisławie, Jagielle, Zofii, wszystkie na dyszkant, tenor i kontratenor.

W nagłówkach pieśni: »Cracovia civitas«, »Quam agmina«, o św. Stanisławie i jednej o Jagielle i Sonce, niema oznaczonego nazwiska kompozytora; na początku zaś każdego innego utworu widnieją nadpisy: »Opus Nicolai

de Radom«, »opus Egardi«, »opus Zacharie«, opus Ciconie« i »opus magistri Antonii«. Mimo to, wszystkie pieśni o Krakowie i Jagiellończykach, poczytuję także za dzieła Mikołaja z Radomia. Dowodów dostarcza sam rękopis: wszystkie w nim kompozycje muzyków obcych, są przepisane czysto i wyraźnie, podczas gdy pieśni historyczne o Krakowie i Jagiellończykach, oraz noszące w nagłówkach imię Mikołaja z Radomia, są nutowane w skrótach — najczęściej niemożliwych do odcyfrowania — przekreślane, poprawiane, uzupełniane różnymi wariantami, odsyłaczami, dopiskami, dodatkami nut (bez znaków graficznych, któreby wskazywały do której kompozycji owe dodatki odnieść należy!) i t. p. To wszystko świadczy na korzyść przypuszczenia, że te utwory nutował nie jakiś pisarz przygodny, lecz sam autor, a tym był Mikołaj z Radomia.

Kto był on zacz? Niewiadomo, przynajmniej w znanych nam starych dokumentach nie spotkaliśmy się z nazwiskiem tego kompozytora.

Równie też o wartości dzieł jego niewiele da się powiedzieć, z powodu, że są znutowane niewyraźnie i tak pogmatwane w poprawkach, że ładu w nich doszukać się trudno. Z niektórych wszakże fragmentów »Magnificat« lub »Alleluja«, które dały się złożyć w jaką taką całość harmoniczną, widać, że był to muzyk teoretycznie niewykształcony dostatecznie i niewprawny. Jego akordy rzadko rozbrzmiewają pełnią dźwięków harmoniczych, częste zaś prowadzenie głosów w oktawach lub kwintach równoległych razi ucho dzisiejsze. Raziło zapewne i współczesne, boć to były przecież czasy, w której sławni mistrzowie pierwszej szkoły niderlandzkiej nowością pomysłów harmoniczych i mądrością kontrapunktyczną podziw już wzbudzali w całym świecie. Niemniej wszakże należy mu się miejsce wybitne w historii muzyki polskiej, jako jednemu z pierwszych kompozytorów naszych, którzy podejmowali próby tworzenia utworów wielogłosowych i zachęcali innych do leżącej odłogiem aż do drugiej połowy XV stulecia pracy w tym kierunku.



- Wyjątek z »*Et in terra*« Mikołaja z Radomia. (Z rękopisu bibl. Krasieńskich w Warszawie.)



J. Matejko. Z cyklu: »Ubiory w Polsce«.

OKRES III.

Zygmuntowskie czasy (wiek złoty).

Stan muzyki w Polsce w XV i XVI wieku. Wpływ humanizmu na rozwój muzyki w Polsce. Szkoły muzyczne kościelne. Wykłady muzyki w Akademii jagiellońskiej. Henryk i Herman Finckowie. Zamiłowanie Zygmunta Starego do muzyki; wirtuozi tych czasów. Fundacja kolegium śpiewaczego na Wawelu. Zygmunt August i sławna jego kapela. Ustawa dla muzyków krakowskich. Sebastian z Felsztyna. Podręczniki teorii muzycznej.

Gdy za sprawą sławnych mistrzów drugiej szkoły niderlandzkiej rozkrzewiającej idee muzyki flamandzkiej w środkowej i południowej Europie, muzyka — kościelna zwłaszcza — już w początkach w. XVI-go najwyższego dosięgła rozwoju, o stanie ówczesnej muzyki w Polsce głuche jedynie dochodzą nas wieści z tej doby.

Znakomitą działalność przedstawicieli szkoły niderlandzkiej poprzedziły prace wielu uczonych muzyków włoskich, francuskich i niderlandzkich, począwszy od XIII w., których imiona historia chlubnie zapisała na kartach dziejów muzyki, gdy tymczasem kroniki nasze do XVI wieku kilka zaledwie przechowały nam nazwisk instrumentalistów nadwornych.

Nagle, w środku tego stulecia, w starym Krakusa grodzie zjawia się cała plejada kompozytorów znakomitych, wśród nich kilku genialnych, których dzieła pod względem harmonicznym i kontrapunktycznym niewiele ustępują utworom najśłynniejszych koryfeuszów ówczesnego świata muzycznego, pod względem zaś piękności melodyj i oryginalności nawet je przewyższają.

Czemże da się wyjaśnić to nagłe zapłodnienie muzyki naszej z Zygmuntowskich czasów i tak obfity urodzaj na wielkie talenty muzyczne? Mamyż przypuścić, że kohorty muzyków polskich z tej doby wyłoniły się już zbrojne wie-

dzą głęboką, z niczego, bez przyczyny, jak Minerwa z głowy Jowisza? Czyliżby owi kompozytorowie nie mieli swych poprzedników, mistrzów, którzy ich wtajemniczyli w arkana sztuki muzycznej, i czyż znakomite ich dzieła były owocem prostego przypadku tylko, czy też naglej inspiracyi, nie zaś sumą zdobyczy na polu teoryi muzycznej przez wieki im przygotowanej?

Odrzuciwszy na stronę wszelkie mistyczne teorye cudownosci i bez ich pomocy dowieść nietrudno, że muzycy polscy z wieku XVI-go mieli swych



Szkoła śpiewu. Miniatura z kodeksu archiwum kapituły krak. Wiek XV.

Janów Chrzcicieli; dziwnej tylko lekkomyślności kronikarzy ówczesnych i niepojętej obojętności, z jaką muzykę i wogóle sztuki piękne traktowali, zawdzięczać należy, że ich imiona w mgłę wieków rozwiały się bez śladu. Gallus np. zdobył się na kilka zaledwie wierszy, świadczących o istnieniu muzyków-instrumentalistów za czasów Krzywoustego. Długosz równie pobieżną wzmiankę podaje o kompozytorze sekwencyi z XVI-go wieku, Janie z Łodzi, biskupie poznańskim.

Ale czyż dziwić się mamy kronikarzom, którzy jako mało, albo wcale niemuzykalni, nie umieli zdobyć się na wyraźniejsze zaznaczenie stanu współ-

czesnej im muzyki lub przekazać potomności imiona kompozytorów ówczesnych, skoro kompetentny w sprawach muzycznych Starowski z XVII-go w., bo sam był autorem podręcznika teorii muzycznej, w swoim „Hekatonas”, tak niedbale podaje szczegóły biograficzne Sebastjana z Felsztyna, Marcina Leopolda, Wacława z Szamotuł, a już mimochodem jedynie wspomina o Paligoniuzie i Zielińskim. Ta niedbałość Starowskiego najjaskrawiej uwydatnia się w następującym ustępie życiorysu Wacława z Szamotuł: »któremu (t. j. Szamotulczykowi) gdyby los dłuższego życia był dozwolił (umarł w 43 roku życia) nie mieliby czego Polacy zazdrościć Włochom ich Palestrynów, Lappów, Viadanich, tak jak przy słynącym teraz Andrzej Chylińskim, Franciszkaninie, bynajmniej nie stoimy o Asprilów, Monteverdów, a nawet samych Frescobaldich«. Jakże więc znakomitym być musiał ów »słynący teraz« Chyliński, skoro taki znawca, jak Starowski, nie wahał się równać go nawet z »Frescobaldim«. A jednak napisał o nim... dwa wiersze jedynie!

Jeżeli twórcami muzyki ojczystej zajmowano się tak mało, to cóż dopiero mówić o nauczycielach muzyki, o bakałarzach szkół miejskich, katedralnych i klasztornych, których skromna, aczkolwiek w skutkach pożyteczna działalność pedagogiczna, nie nadawała się do rozgłosu.

Kiedy pod wpływem ożywczych promieni renesansu Polska wyzwała się poczęła z pęt scholastyki średniowiecznej, »zrzucić z siebie skórę sarmackiego barbarzyństwa« i przyoblekać w szatę cywilizacji, przez humanistów południa i zachodu gorąco zalecaną, gdy nie tylko wyższe sfery społeczeństwa polskiego, lecz i mieszczaństwo, a nawet i pospólstwo wiejskie rwało się do światła, nie zapomniano u nas i o muzyce. Wprawdzie bezpośrednie wpływy humanizmu na rozwój muzyki ojczystej nie zaznaczyły się wyraźnie, w każdym jednak razie już tem samem, że humanizm szerzył poezję erotyczną i protegował pieśni miłosne, rozbudzał po części i zamięłowanie do idealnej siostrzycy poezji, do muzyki, we wszystkich warstwach społeczeństwa.

Wraz z rozszerzaniem się tego zamięłowania rosła potrzeba teoretycznego kształcenia się w muzyce. Zadość tej potrzebie nie mogły czynić ani szkoły, istniejące przy katedrach i klasztorach, w których przygotowywano jedynie śpiewaków kościelnych, organistów i ministrantów, ani nawet sama wszechnica jagiellońska, w której naukę muzyki traktowano po macoszemu, przygodnie, nie zaś systematycznie, jak to miało miejsce na uniwersytetach zagranicznych. Zresztą cała nauka muzyki ograniczała się tu jedynie do wykładu pierwszych zasad śpiewu chóralnego oraz początków teorii muzycznej przez jeden miesiąc w roku.

Kurs jednomiesięczny nie mógł zaiste imponować rozmiarami i, co za tem idzie, obarczać zbytnio mózgów uczniów głębszą wiedzą muzyczną, jak nie obarczał ich kieszeni, za całkowity bowiem kurs muzyki płacili słuchacze po jedynie 2 grosze. Wartość wykładu, utrzymanego w tak ciasnych granicach, obniżała jeszcze i ta okoliczność, że go zazwyczaj powierzano nie muzykom fa-

chowym, lecz profesorom akademii, zajmującym się muzyką ubocznie, i że nawet o regularne wykłady nie troszczono się wcale.

O tem świadczą dowodnie notatki akademickie, zestawione w *„Liber Diligentarium»* Wisłockiego. Według tych notatek profesorem muzyki chóralnej w akademii krakowskiej byłznaczony w roku 1492 Stanisław Obolec, ale jej nie wykładał wcale. W roku 1502 godność profesora muzyki piastował Paweł z Zakliczowa, wszakże obowiązki jego spełniał, niewiadomo z jakiego powodu, Stanisław Malek z Kleparza. W r. 1512 wykładał teorię muzyki, podług Jana de Muris, Stanisław z Krakowa, profesor matematyki, a 1522 r. Bartłomiej z Czystejdębiny, profesor filozofii, i to dopiero w końcu roku szkolnego, po ukończeniu kursu filozofii.

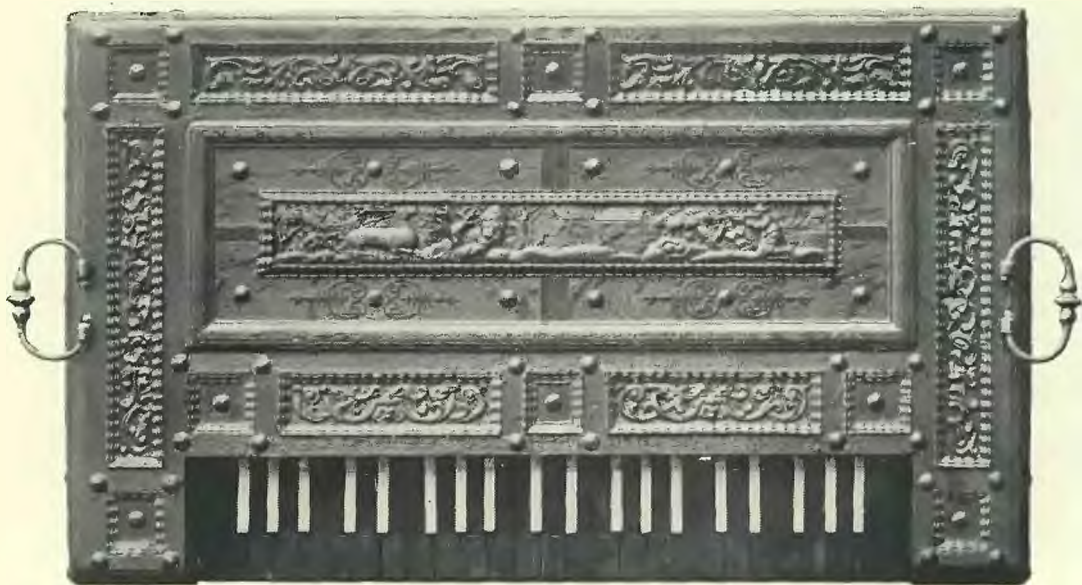
Nie dość na tem. Lubo w końcu XV-go wieku i początku wieku następnego wszechświatową literaturę muzyczną wzbogaciło nader wiele znakomitych podręczników teoretycznych, w akademii krakowskiej trzymano się po dawnemu podręczników mocno przestarzałych, zgola już nieopowiadających potrzebom.

Tak np. po Albercie z Upatowa, od roku 1458 dziekanie akademii i przygodnym nauczycielu muzyki, dochowały się do dziś dnia dwa rękopisy pergaminowe z 1211 r. (razem oprawne) zawierające w sobie słynny traktat Hucbalda *»Musica Enchiridis«*, oraz *»Tonarius«* Bernona z Reichenau, opatrzone na każdej karcie własnoręcznymi notatkami Alberta.

Mamy więc ślady wyraźne, że w drugiej połowie XV-go stulecia, w epoce słynnych mistrzów pierwszej i drugiej szkoły niderlandzkiej, wykładano w akademii krakowskiej teorię muzyki jeszcze podług Hucbalda z X-go wieku i Bernona Augiensis, teoretyka niemieckiego z Reichenau z pierwszej połowy XI-go wieku. Dopiero w początkach wieku XVI-go użyto do wykładu muzyki *»Tractatus de Musica«* Jana de Muris, teoretyka francuskiego, właściwego twórcy muzyki menzuralnej z początku wieku XVI-go, co już było postępem znacznym.

Lecz, jeżeli akademia krakowska bądź nic nie wiedziała o postępach teorii muzyki, rozszerzanych po całej Europie przez mistrzów niderlandzkich, bądź je lekceważyła jako nowatorstwo, wrocie uświęconym formułkom scholastyki muzycznej średniowiecznej, śnać nie lekceważyli tych postępów prywatni nauczyciele muzyki i kompozytorowie krakowscy, nie tylko z XVI-go lecz i XV-go stulecia, skoro wydali Henryka Fincką, nadwornego muzyka królów Olbrachta i Aleksandra Jagiellończyków, jednego z najsławniejszych, najgenialniejszych kompozytorów i kontrapunkcistów niemieckich z tej doby; a jeśli go wydali, musieli sami mieć zdolność i naukę ogromną. Wiadomo bowiem dokładnie, że Finck w latach pachołących przybył wraz ze swą rodziną z Saksonii do Polski w połowie XV-go stulecia i tu zarówno wykształcenie humanitarne, jak i muzyczne otrzymał.

Słusznie więc Ambros w swej *»Historii muzyki«* wnioskuje, że już



Polskie organki pokojowe z XVII w. Strona górna. (Zob. str. 1).

w XV-ym wieku musiała Polska mieć znakomitych mistrzów kontrapunktu, skoro Finck tak gruntowne w Polsce wykształcenie otrzymał. Wnuk znów stryjeczny Fincka, Herman Finck, równie jak jego dziad kompozytor saski i teoretyk, w przedmowie do swego dzieła »Practica Musica« z 1556, przypisanego Łukaszowi, Andrzejowi i Stanisławowi Górkom, mówiąc o dziadku Henryku, tak się wyraża: »Czuję się obowiązany wyrazić swą cześć i wdzięczność dla narodu polskiego za to, że tenże mój własny dziad, dzięki wspa-
niałomyślności króla Olbrachta i braci jego, do tak wysokiej w sztuce doszedł doskonałości«.

Że muzyków krakowskich nie zadawiała wiedza, czerpana przez profesorów akademii z przestarzałych podręczników Huebalda i Jana de Muris, o tem świadczą wydawnictwa krakowskie głośnych w ówczesnym świecie muzycznym dzieł teoretycznych muzyków innych.

Jedno z nich, »Epithoma utriusque musices practica etc.« Stefana Monetari Cremniciani (z Kremnic na Węgrzech?) wyszło w Krakowie u Unglera w 1512 r.; drugie »Algorithmus proportionum etc.« Henryka Schreibera z Erfurtu, przypisane Krzysztofowi Boskowiczowi »de Nigromonte« (z Czarnohory?) wyszło także w Krakowie 1514.

Tyle co do muzyki teoretycznej z tej doby.

Zresztą mamy też dowody rzeczowe, że już przed wiekiem XVI-ym mieliśmy kompozytorów własnych, dochowały się bowiem pomniki muzyki wielogłosowej z XV w. następujące: początek ewangelii św. Mateusza, w układzie na głos solowy z chórem czterogłosowym, w wawelskim kancyonale Gostawskiego z 1489 r.; utwory trzygłosowe Mikołaja z Radomia: Pieśń o Władysła-

wie Jagielle, Kazimierzu Jagiellończyku i Królowej Zofii, »Magnificat«, dwa »Et in terra«, »Patrem«, »Alleluja« i parę innych.

Niewiele to, bo niewiele, wszakże jednym więcej są one dowodem, że sławni muzycy doby Zygmuntońskiej mieli swych poprzedników w sztuce, że cała konstalacya gwiazd ówczesnego naszego świata muzycznego nie pojawiła się na horyzoncie sztuki polskiej w XVI stuleciu przypadkowo tylko, że rozwój muzyki ojczystej w przeciągu wieków poprzednich dokonywał się może nieco opieszale, równie jednak prawidłowo, jak np. rozwój muzyki niderlandzkiej, niemieckiej, lub włoskiej, aż w środku wieku XVI doszedł swego zenitu.

Że pod te bujne plony siali zdrowe ziarna ostatni Piastowie i Jagiellończycy wraz z możnemi panietami polskimi, o tem prócz luźnych wzmianek kronikarskich znajdujemy dowody w przedmowie Hermana Fincka, muzyka Górków, do wyżej wspomnianego dzieła »Practica Musica«: »Bóg chce — mówi on — ażeby królowie taką samą opieką otaczali muzykę, jaką otaczają inne kościołowi pożyteczne sztuki, w czem wielką sławę mieli i mają królowie polscy«.

Tym słowom można dać wiarę; raz dlatego, że Finck dość długo bawił w Polsce, był więc dobrze poinformowany, a powtóre, że sam zbierał owoce hojności Polaków i że to pochlebne o nich zdanie wypowiedział już po opuszczeniu Polski na zawsze, kiedy więc na procenty od swego pochlebstwa nie mógł już liczyć.

Mamy wszakże i bardziej pozytywne dowody owej opieki królewskiej. Dostarczają ich, wcale nawet obficie, szczegółowe rachunki dworu królewskiego, przez podskarbieh nadwornych prowadzone, w których zapisywano także płaće muzyków, i wogóle wszystkie wydatki na kapele królewskie łożone.

Wojowniczy Olbracht protegował głównie orkiestrę wojskową, złożoną zresztą z siedmiu tylko grajków (w 1494 r.). W ich liczbie znajdował się Jan Bojarzyn, prawdopodobnie »senior« kapeli, któremu Olbracht za położone zaślugi, nadał 4 kwietnia 1498 r. folwark Andryszki, nad Wisłą pod Sandomierzem.

Następca Olbrachta, Aleksander Jagiellończyk, nie był królem zdolnym i energicznym, ale za to bardzo muzycznym. Miał on już kapelę liczniejszą, oraz solistów, śpiewaków i lutnistów. W roku 1502 nadworną kapelę Aleksandra składali: piszczkowie Kuncza i Konrad; trębacze i wogóle grający na instrumentach dętych blaszanych (w ich liczbie sześciu z orkiestry Olbrachta): Jan Bojarzyn z Białej, Jerzyk Irchno, Michno, Tylka, Urban, Stanisław Borzywój, Matys Andrzej, Jan Łyko, Miklasz Niedźwiedz i Miklasz Ciele ze wsi Krzywiany. Ten ostatni był ulubieńcem króla. Aktem datowanym w Sandomierzu r. 1505, otrzymuje on od Aleksandra »za zasługi położone za panowania brata (Olbrachta) jak i obecne«, pensję dożywotnią, wakującą po zmarłym Mikołaju Starym, członku kapeli.

Kompozytorem nadwornym i podobno kapelmistrzem, był słynny w świecie muzycznym Henryk Finck, o którym była powyżej wzmianka; na-

dwornymi lutnistami Marek i Sytych; śpiewakami Henryk, Konrad Parvus, Oswald, Stachrowski i Leonard presbyter, a tympanistą Sielanin.

Wiele też ciekawych szczegółów o muzyce dostarczają nam rachunki dworu Zygmunta Starego z czasów, gdy jeszcze był młodem, nie nie znaczącym panieciem, żyjącem z łaski swych braci królewskich; były one prowadzone skrupulatnie przez jego bakałarza, a przez Krzysztofa Szydłowieckiego, ochmistrza dworu, późniejszego kanclerza koronnego, sprawdzane.

Gdy przy podziale puścizny królewskiej po Kazimierzu Jagiellończyku, korona polska dostała się w spadku jego synowi Olbrachtowi, a litewska Aleksandrowi, najmłodszy Zygmunt osiadł na koszu i musiał zadowolić się obietnicą otrzymywania od braci rocznego »opatrzenia pieniężnego«, wyrażonego w skromnej cyfrze 15.000 złotych i, co gorsza, wypłacanej nieregularnie. To też, gdy ciężko było młodemu królewiczowi utrzymać się w Krakowie z dość licznym dworem, udał się w 1498 roku do Budzyna, stolicy węgierskiej jego brata Władysława, który mu ofiarował gościnę i przez trzy lata pieniężnie wspomagał. Tu urządził sobie dwór polski i bawił się ochoczo.

Najwięcej zajmowała go muzyka, która też chudą jego kasę ciężko obarczała. Prócz własnej kapeli, złożonej z lutnistów, trębaczów, bębnistów i nieodstępного rusina Czuryły, piastującego godność zarazem nadwornego bandurzysty, dworzanina książęcego, oraz partnera do gry w szachy, a niekiedy i posła, przygrywali mu także przy obiedzie, wieczerzy i kiedy się tylko sposobność nadarzyła, różni ówczesni wirtuozi polscy, węgierscy, niemieccy i cygańscy, bądź zabawiali go tancerze i śpiewacy, hojnie zawsze opłacani.

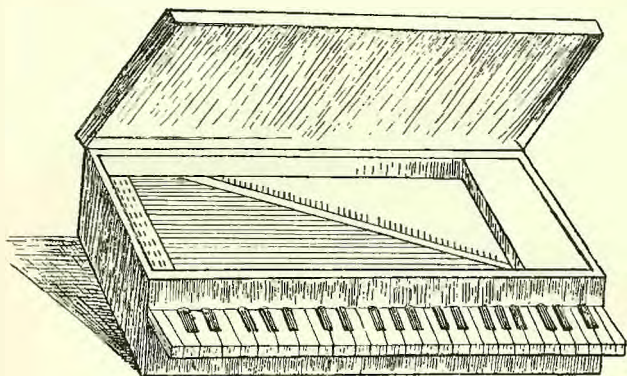
Gdy po śmierci Olbrachta Zygmunt przeniósł się do Krakowa, urządził się jeszcze wygodniej w domu Bara, bogatego mieszczanina. A że stan jego kasy wzmoógł się znacznie, dzięki dochodom z księstw Głogowskiego i Opawskiego, które dzięki zabiegom brata Władysława otrzymał, muzyka rozbrzmiewała w jego domu prawie od rana do wieczora, zwłaszcza w czasie obiadu i wieczerzy. A przygrywali mu nie tylko muzycy krakowscy, od których rościło się w ówczesnej stolicy Polski, lecz i obcy, którzy, dowiedziawszy się o nadzwyczajnem zamiłowaniu Zygmunta do muzyki, zbiegali się do niego ze wszystkich zakątków Rzeczypospolitej.

Najczęściej wszakże popisывał się stary klawicymbalista krakowski Marek, oraz głośny wirtuoz na virginale, Wirowski. Śnać ten ostatni biegłym był w swej sztuce, więc pożądanym, książę go bowiem nagradzał hojnie. Marek brał zwykle po 2 lub 3 grosze, rzadko więcej, podczas gdy Wirowskiemu płacono po 2 złote.

Ta nierównomierność wynagrodzenia obu wirtuozów powtarzała się niemal stale w ciągu lat trzech, od roku 1501 do 1504. W tym ostatnim roku stary Marek zmądrzał nagle. Przyszedłszy do przekonania, że jego popisy na klawicymbale nie rozczulają ani serca ani szkatuły królewicza, wziął się do lutni i wygrał sprawę. W 1504 r. 4 października stawiał się u króle-

wieża, tym razem z lutnią w rękę; zagrał i zdobył złotówkę. Doświadczywszy w ten sposób siły wpływu swej lutni na hojność Zygmunta, stale już odtąd trzymał się złotodajnej lutni. A widocznie doszedł do dużej wprawy na tym instrumencie, pierwszego bowiem i 25-go lutego 1506 r. płacono mu już po 2 dukaty. I Zygmunt chętniej go teraz słuchał jako lutnistę, bo nie rozstawał się z nim nawet w podróży, jak o tem świadczą rachunki wyżej wspomniane, według których Marek, bawiąc z Zygmuntem w Świdnicy, otrzymał od niego 15 maja 1506 r. dukata w upominku.

Prócz Czuryły, Marka i Wirowskiego, najczęstszych gości na dworze Zygmunta, grywało tam wielu innych wirtuozów, jak Jurek, organista i virginalista, Grzymek organista królewski, jakiś bezimienny organista kardynała, Turek lutnista, Piechno, Kulik, Rak zwany »stary« klawicymbalista i virginalista, jakiś grajek na multankach i jakiś harfista. Popisywały się też całe kapele i stowarzyszenia muzyczne, np. lutniści i trębacze biskupa płockiego, śpiewacy niemieccy Górskiego, kapela królewska, muzykanci miejscy w liczbie 14, trębacze kardynała, ks. Konrada Mazowieckiego, kapela jazłowiecka, muzyka wojskowa i różni grajkwie wędrowni oraz tancerze, błazny, komedyanci i t. p. Chadzali też do królewicza prawie codzien-



Klawikord z XVI w.

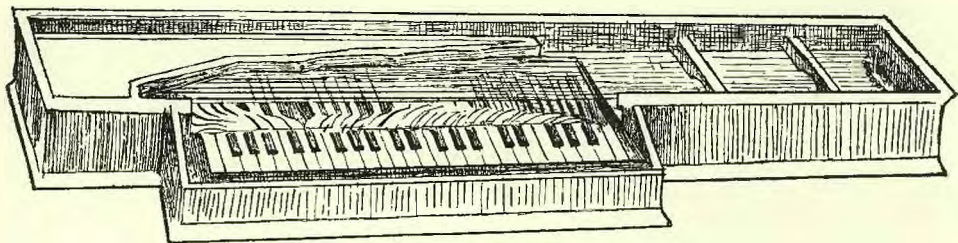
nie żacy z różnych burs krakowskich, to z larwami, to ze śpiewami lub z komediami uciesznymi, gwoli urozmaiceniu koncertów, a raczej gwoli zdobycia grosza na chleb powszedni.

Bo nikt nie odchodził od niego z pustymi rękami. Stosownie do chwilowego usposobienia Zygmunta, czy też stanu jego kasy, jedni otrzymywali więcej, drudzy mniej, nikt jednak nie trudził się daremnie. Wirowski i Marek (odkąd przedzierzgnął się w lutnistę) brali najczęściej po jeden lub dwa floreny. Zespoły opłacano oczywiście drożej, aniżeli grajków pojedynczych. Tak np. zespół muzykantów, sprowadzony przez Marka do królewicza 3 listopada 1502 roku, otrzymał w darze 7 florenów; trębacze kardynała wzięli 28 grudnia 1501 roku 4 floreny, tyleż tego samego dnia otrzymała kapela księcia Konrada Mazowieckiego. Wogóle wirtuozi lepsi, grający na klawicymbalach, virginalach (rodzaj fortepianów w kształcie małych szkatulek bez nóżek), pozytywach, organach przenośnych (regałach), arfach, lutniach lub fletach, oraz śpiewacy i tancerze »krzepczący maruskę« — taniec podówczas modny — brali po pół, po jednym i po dwa floreny, pośledniejsi zaś, rzępolący na skrzy-

picach, oraz rusacy, kuglujący z niedźwiedziem przy odgłosie piszczełki piskliwej, ochryplej trąbki, świszczących multanek lub skrzeku prostej grzechotki — bo i tego rodzaju uciechą Zygmunt nie gardził — brali po dwa, trzy, cztery, sześć groszy; Rak biedaczysko dostał 20 kwietnia 1503 roku najmniej ze wszystkich, bo tylko półtora grosza!

Wesoło tedy musiało być w ówczesnej stolicy Rzeczypospolitej, skoro muzyka rozlegała się w jej murach dniem i nocą. Bo i w nocy nie milkły tu dźwięki przeróżnych narzędzi gędziebnych, według bowiem zwyczaju ówczesnego, gości, wracających do swych domów z uczt, biesiad, lub widowisk, odprowadzano z muzyką.

Gdzie wielka podaż czegoś, tam zwykle wielkie zapotrzebowanie. Skoro roilo się w Krakowie od muzykantów, skoro ci mieli cech własny i własne ustawy, musieli chyba być nader pożądanymi, i czynić zadość potrzebie ogółu, a tę potrzebę mogło wywołać tylko osobliwe zamiłowanie do muzyki.



Klawikord z XVI w.

Jakoż tak było w istocie. Wiemy przecież, że żadna uroczystość, publiczna czy prywatna, żadna biesiada nie obeszła się wówczas bez udziału muzykantów i śpiewaków; że nie tylko dwór królewski, nie tylko każdy z możnych panów i dostojników Kościoła utrzymywał i hojnie opłacał kapele, lecz w każdym prawie bogatszym domu mieszczańskim nie trudno było spotkać się to z pozytywem, to z regalem, to z lutnią czy klawikordem i znaleźć sposobność do podziwiania, rzetelnego czy udanego, talentu wirtuozów domowych płci obojga.

I nie tylko w stolicy kraju rozbrzmiewała muzyka tak często i tak głośno; panoszyła się ona w całym kraju po miastach i po miasteczkach, po wsiach oraz zagrodach, i objęła o ściany zarówno pałaców »sterczących dumnie«, jak skromnych lepianek wiejskich.

Kiedy Zygmunt w 1502 roku zjechał do Głogowa, znalazł i w tej nawet mieścinie wirtuoza niepośledniego na pozytywie, którego uważał za stosowne wynagrodzić dwoma florenami, sumę na owe czasy niemałą; znalazł kapele miejską, trębaczów panka Pampowskiego, jakąś orkiestrę skrzypcową (»citharedis skrzypcom $\frac{1}{2}$ florena«) i jakąś lutnistkę, którą 5 czerwca tegoż roku obda-

rzył pół florenem; nie zbywało mu także na przedstawieniach, urządzanych przez szermierzów, taneczników, kuglarzy, hecarzy i t. p.

I w Opawie znalazł też Zygmunt grajka na lutni i virginalu (organiste ad liras ad virginale), który mu stale przygrywał przy stole — znalazł ich wszędzie, gdziekolwiek się w swej podróży z Głogowa do Budzynia zatrzymał. W Budzynie nabył virginał, który zabiera z sobą do Krakowa. A snąc był to instrument osobliwy, niezwyklej budowy i piękności tonu, płaci bowiem za niego aż 24 dukaty.

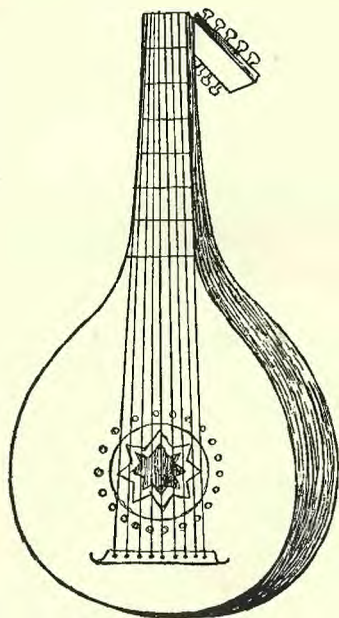
Kiedy w spadku po swych braciach objął Zygmunt tron Rzeczypospolitej, i wówczas nawet nie przestał się zajmować muzyką, lubo wewnętrzne

sprawy państwa dużo mu czasu zabierały i od ulubionych rozrywek odciągały. Wszedłszy w powtarne związki małżeńskie z Boną Sforcyą, księżniczką medyolańską, znalazł w niej gorliwego pomocnika w krzewieniu wśród Polaków zamiłowania do muzyki. Tanecznica znakomita i dobra podobno lutnistka, Bona sprowadzała licznych wirtuozów z Włoch i otaczała się nimi. Wprawdzie przybysze włoscy — między nimi Jan Balli i Caëtani, dyrektor orkiestry dworskiej, oraz organista kardynała z Ferrary — odbierali chleb muzykom swoim, krzewiąc wszakże kulturę muzyczną włoską, wówczas już bardzo wysoką, wywierali tem samem wpływ dodatni na muzyków polskich, bo

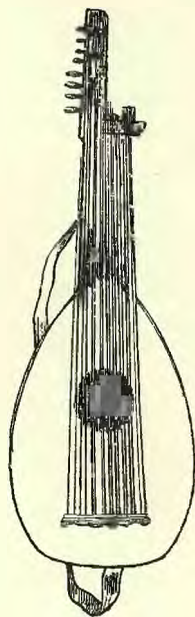
zaznajamiali ich z najnowszymi zdobyczami, dokonanymi na południu Europy, zarówno w muzyce teoretycznej jak i w praktycznej. Z artystów polskich byli czynni w jego kapeli: Jerzyk, Jenik, Ciemiorka, Walenty, Hanusz Chłop, Irzyk z Poznania, Hanusz Wąs, Jagodziński, Borek i wielu innych.

Ta wszakże kapela aż do roku 1520 nie wytwarzała ciała zorganizowanego artystycznie i nie była skompletowaną należycie, zwłaszcza jej kadry śpiewacze oraz zespół instrumentalistów. Popisy wirtuozowskie przeważały wówczas nad muzyką zbiorową.

W roku 1520 dokonana została reorganizacja kapeli, niewątpliwie za sprawą Bony. Fistulator Mucha sprowadził z Niemiec — dokąd jeździł z woli króla i na jego koszt — kilku artystów wyrobionych; resztę wybrano z sił



Lutnia z XVI w.



Lutnia z XVI w.

miejscowych i włoskich, z czego wytworzył się zespół wcale pokaźny. W ciągu panowania Zygmunta Starego byli czynni w kapeli królewskiej: Byor (krótko, umarł bowiem jeszcze przed organizacją kapeli w r. 1518), Jurga v. Churga, Piotr Strzelce, Wolf, Byszyk, Jan Wojewodzie, Maciej Ciemiorka, Mikołaj Ciemiorka, Jenik Czech, Jurek Ślezak, Andrzej Trąbski, Hanusz Wąs, Hanusz Chłop, Jagodziński, Jan Klaus, Mucha i wielu innych. Lutnistów było trzech: Jerzy, Erazm i Krzysztof. Kompozytorem nadwornym był jakiś Pocz(?) nieznanymi ani historii muzyki powszechnej, ani kronikarzom naszym. Ów Pocz skomponował dla kapeli litanię, za którą otrzymał od króla 10 października 1518 r. flor. 3. Dyrektorem kapeli po Caëtanum został słynny śpiewak tych czasów, ksiądz Jan Wierzbkowski. Utrzymywał on przy sobie »kompozytora«, jako pomocnika szkolnego do nauki chłopców »zdatnych do śpiewu«. Takim »kompozytorem« — właściwie akompaniatorem i nauczycielem zasad muzycznych — był po 1540 r. jakiś Władysław. Z początku Wierzbkowski brał płacę z funduszy niestałych, po 20 fl. kwartalnie, potwierdzoną mu w Olicie 2 lutego 1544, oraz strawne, ubranie i t. d. Nadto na płacę »kompozytora« otrzymywał ze skarbu po 20 fl. rocznie, na ubranie 8 łokci sukna pupurowego w naturze, lub w gotowiznie fl. 6, oraz na utrzymanie czterech chłopców kształcących się w śpiewie fl. 24, prócz dyet, materyału na ubranie i t. p. W 1547 r. Wierzbkowski został kanonikiem wileńskim.

Uprawiał też ów mocny w głosie a misterny w gorgach śpiewak Zygmuntowski podobno i niwę kompozytorską. Jemu to właśnie niektórzy pisarze dawniejsi przypisują autorstwo pięknej kompozycji na 4 głosy mieszane pod tytułem: »Pieśń o weselu najjaśniejszego króla Zygmunta wtórego, Augusta pirwego«, drukowanej w Krakowie u Łazarza Andrysowicza w r. 1553. Na czem jednak opierają swe zdanie, nie wiadomo. To pewna, że stylem przypomina ta pieśń utwory Wacława z Szamotuł, a i pewne wskazówki historyczne, aczkolwiek niezbyt wyraźne, upoważniają do przypisywania jej autorstwa temu kompozytorowi.

W ostatnich latach swego panowania, ciężką niemocą będąc dotknięty, Zygmunt Stary przestał się zajmować kapelą. Utrzymywał ją wprawdzie, ale nie on, lecz młody Zygmunt August z niej korzystał. Tak np. w roku 1543, cała prawie orkiestra znajdowała się w Grodnie na usługach młodego króla, który podwyższał jej płacę ze swej szkatuły, skąpo bowiem była przez króla uposażona. On również nią rozporządzał i kadry jej uzupełniał siłami wybitnymi. On to przyjął wówczas Wierzbkowskiego, Wacława z Szamotuł, Krzysztofa Borka oraz małego Gomółkę, którego wykształcenie muzyczne powierzył fistulatorowi swej kapeli Janowi Klausowi i pieniędzy na jego utrzymanie nie szczędził.

Czynem wielkiej wagi dla sprawy muzyki narodowej była fundacja przez Zygmunta kaplicy Jagiellońskiej na Wawelu w 1543 r. i ustanowienie przy niej kolegium śpiewaczego (chóru), hojnie przez króla zaopatrzonego w fundusz,

a składającego się z proboszcza, który był zarazem dyrektorem chóru, z 9-ciu śpiewaków-kapelanów i jednego kleryka. Ich obowiązkiem było śpiewać utwory wielogłosowe na wotywach codziennych, zwanych »Rorate« (stąd nazwa kaplicy »Rorantystów«) i odprawiać nabożeństwo za rodzinę Jagiellonów.

Odtąd rorantysty odgrywali na małą skalę taką samą rolę na Wawelu, jaką odgrywali śpiewacy kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie. Jak w tej ostatniej prawie wszyscy najlepsi kompozytorowie i śpiewacy włoscy czynną rozwijali działalność artystyczną na chwałę sztuki włoskiej, równie też i nasi kompozytorowie pracowali w kaplicy Jagiellońskiej wytrwale i skutecznie na chwałę polskiej sztuki muzycznej.

Pierwszym dyrektorem został mianowany ks. Mikołaj z Poznania, drugim ks. Krzysztof Borek, autor kilku utworów kościelnych, z których dwie msze przechowały się dotąd w rękopisach Kaplicy rorantystów, oraz »Te Deum« z 1543 r.; czwartym Zając z Pabianic, z którym Anna Jagiellonka ożywioną prowadziła korespondencję w kwestyi wzmocnienia nadzoru nad kapelą, która wówczas zaniedbywała się w spełnianiu swych obowiązków. Za jego dyrektorstwa był członkiem kapeli ks. Tomasz z Szadka, kompozytor, twórca mszy, do dziś dnia dochowanych.

Po śmierci Zygmunta Starego w 1548 r., objął po nim w puściźnie zarówno tron, jak zamięrowanie do muzyki syn jego Zygmunt August Wytworny humanista, człowiek uczuciowy, namiętny, z duszą wrażliwą na piękno we wszystkich tego piękna przejawach, z wrodzoną skłonnością do wy-

VALENTINI GREFFI

BAKFARCI PANNONII, HARMONIARVM

MVSICARVM IN VSVM TESTVDI-

NIS FACTARVM,

TOMVS PRIMVS.

Ad potentissimum totius Sarmatiae Principem, ac Dominum SIGIS-
MVNDVM AVGVSTVM Poloniae Regem, etcat. Patrem
Patriae, et omnium Musicorum Patronum beneficentissimum,
Dominum suum clementissimum.

AVGVSTI pietas toto cantabitur orbe,
 Donec erunt nitidis flammea signa polis.
 Omnia cum possit longaeua abolere vetustas,
 Virtutis famam nunquam abolere potest.

ΑΡΑΘΗ ΤΥΧΗ

Cum sit Privilegijs Imperatoriae Maiestatis, et Serenissimi Poloniae Regi, ne quis
intra decursum duodecim annorum, hoc opus invito Authore recudere audeat

CRACOVIAE,

Imperialis Authoris LAZARVS ANDREAE excudit,
Anno a virgineo partu, M. D. LXV.
Menfe Octobri,

z ryp. star. kraj. litw. xwos.

Karta tytułowa dzieła Bakfarka.

kwintu, zbytku i przepychu, a wstrętem do pospolitości, a przytem hołdujący sybaryckiej maksymie: »Wino, kobieta i muzyka«, Zygmunt August był monarchą muzycznym wyjątkowo. Wyrazem tej osobliwej muzykalności było nadzwyczajne jego upodobanie do zespołów muzycznych, nie zaś tylko do słuchania wirtuozów i śpiewaków solistów.

Tej szlachetnej [skłonności zadość czyniąc, wytworzył świetną kapelę dworską, do której [powołał najlepszych wówczas kompozytorów, wirtuozów i śpiewaków z całego świata, a przeważnie polskich.

Członkami tej kapeli znakomitej byli w ciągu jego panowania: Włosi: Giovanni Balli, zwany u nas Dziano lub Dzianoballi, Franciszek Liricen, Piotr Maffoni, Antoni Clabon, Krzysztof Klabon, Dominik z Werony arlista (przyjęty w Wilnie 1547 r.), Giovanni Dawid, również arlista, Antonio Ruffo i Hugo.

Niderlandczycy: (od 1556 r.): Paweł Banich (um. 1560), Guido Horean, Filip Mansart i Arnold Veracter (um. 1560).

Węgier: Walenty Bakfark, przesławny lutnista, którego naród unieśmiertnił w przysłowiu: »Nie każdy weźmie po Bekwarku lutnię«¹.

Niemcy: Hanzel Hibrol v. Ueberal, Mikołaj Claus, Lawrin, Liernath, Joachim Kleppel, Jan Reder, Jan Ramulth i Hans Wilhelm.

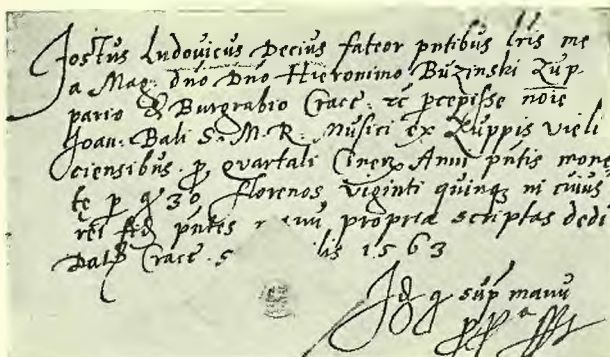
Kompozytorowie polscy: Wacław z Szamotuł, Marcin Lwowieczyk, Mikołaj Gomółka, Tomasz Szadek i Marcin Wartecki.

Prócz nich, z instrumentalistów polskich byli czynni: Stefan Budowiński (Bauman), Maciej Ciemiorka, Grzymek, Mołda, Todesco, Bartłomiej Kiejcher, Stefan Kiejcher, Stefan Wileńczyk, Hanusz Chłop, Stanisław Cygan, Jurek Slezak, Irzyk z Poznania, Andrzej Trąbski, Stanisław Pawłowski, Leonard Jan-

M V S I C V M. 63

He p i u f o c o B a c h a n.

Transkrypcja pieśni Arcadelta na lutnię przez Bakfarka z 1571 roku.
(Ze zbiorów A. Polińskiego).

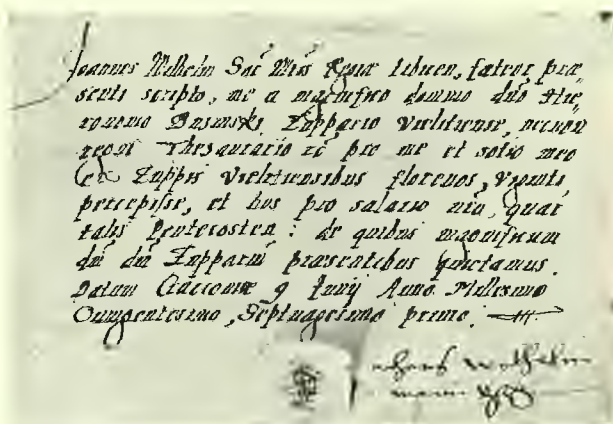


Autograf Decyusza z 1563 r. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

lubelczyk, Maciej Lubelczyk, Goniwiecha, Andrzej Dusza, Sokół, Paweł Joszko, Jan Słowik, Wojciech Żelazowski, Feliks Skoczek, Tomasz Krakowszczyk, Maciej Garn, Stefan Pieniecki i wielu innych. Śpiewacy: Jakób Bronowski, Jan Skicki, Marcin z Jędrzejowa (Andreopolitanus), Szymon Śpiewak, Wawrzyniec Margoński z Pabianic, i wielu innych, oraz kilkanaście pacholąt, śpiewających w chórze.

Z liczby kompozytorów tylko Wacław z Szamotuł, Marcin Lwowieczyk i Jan Baston »flander« niderlandczyk spełniali obowiązki kompozytorów nadwornych: tworzyli dzieła dla chóru królewskiego; stąd też każdy z nich nosił tytuł: compositor cantus v. componista. Inni brali czynny udział w produkcjach artystycznych kapeli: Mikołaj Gomółka grywał na jakichś piszczelach, a Marcin Wartecki i Tomasz Szadek śpiewali w chórze. Kto był ów Jan Baston »flander« — niewiadomo. To pewna, że król go cenił wysoko, wyróżniał i hojnie obdarzał. Tak np. 31 sierpnia 1553 r. ofiarował mu flor. 115, sumę jak na owe czasy, pokątną. Ponieważ historia muzyki zna jednego tylko Bastona, mianowicie Josquina Bastona, wybitnego kontrapunkciście niderlandzkiego, żyjącego w połowie XVI stulecia, przypuszczamy, że nadworny »komponista« Zygmunta Augusta, Jan Baston, był owym właśnie kontrapunkciście niderlandzkim. Baston bawił krótko na dworze królewskim: przyjęty 8 maja 1552 r.,

kowski, Jędrzej Kołakowski, Błażej Kościelski, Maciej Cytrzysta, Hanusz Wąs, Jagodziński, Józef Nur, Paweł Lancz v. Lencz, Stanisław Rohatyn, Stanisław Raclawski, Tomasz Sądecz, kapelan Benedykt ze Stryj-kowa dyrektor rorantystów, Sobek organista, Szymon Trubicki, Bartłomiej Zinger, Jan Hacerz, Jenik Czech, Stanisław Lu-



Autograf Hansa Wilhelma z 1571 (Ze zbiorów A. Polińskiego).

zwolniony został 6 października 1553 r. Płacono mu miesięcznie 12 dukatów węgierskich, prócz dyet i strawnego.

Przyodziewek dawano kapeli ze skarbca królewskiego. Kompozytorom, organistom, lutnistom i wogóle solistom wybitnym, sprawiano, jak i kapłanom »szaty purpurańskie (purpurowe) dzikie, wedle zwyczaju z beretkami«. Piszczkowie niemieccy nosili odzież z sukna czerwonego, kabaty z adamaszku brunatnego, berety z aksamitu czarnego. Piszczkowie włoscy nosili odzież odmienną: szaty »zwykłe sukienne, tylko z kabatami jak Niemcy«,

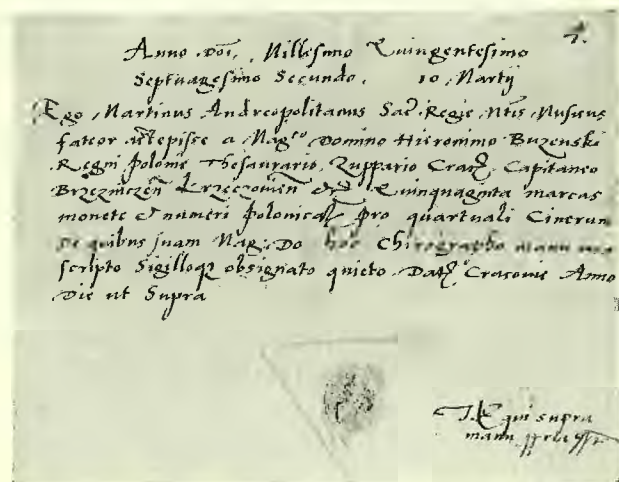
Dyrektorem kapeli był ulubieniec królewski, muzyk Jurek Jasińczyk, zwany pospolicie »klerykiem«, niekiedy Juzwiczem (może od imienia ojca

Juzwy = Józefa?). Ów Jasińczyk wszedł na dwór Zygmunta Augusta w charakterze kapelana królowej Elżbiety. Muzyk wykształcony fachowo i humanitarnie, entuzjasta z temperamentem i energią, a przytem wirtuoz na lutni i arfie, młody »kleryk« rychło stał się muzykiem niezbędnym na dworze i wpływowym.

Po objęciu tronu przez Zygmunta Augusta i złożeniu batuty kapelmistrzowskiej przez Wierzbkowskiego, Jasińczyk, otrzymawszy godność magistra kapeli nadwornej, zajął się niezwłocznie urządzeniem jej na miarę największych wymagań ówczesnych.

I świetnie wywiązał się z zadania. Wytworzył znakomitą kapelę, złożoną z instrumentalistów, rekrutowanych w całej Europie, oraz solistów, kompozytorów nadwornych, i z wybornego zespołu śpiewaczego.

Że król był zadowolony z tak energicznego kapelmistrza, o tem świadczą hojne podarki jakimi go obsypywał, oraz częste podwyżki płacy. Od 6 stycznia 1565 r. brał już Jasińczyk płacy rocznej fl. 70; prócz tego strawnego fl. 156, na ubranie 20, za spełnianie urzędu kleryka 10, w drodze dyety i rydwan sześciokonny. Za naukę chłopców muzykantów pobierał płacę osobno, a w razie choroby pieniądze na lekarstwa. Dnia 29 marca 1567 roku, król w Knyszynie »miasto jurgieltu litewskiego, do strawnych kopę polską na tydzień każdy przyczynić mu ku pierwszemu jego strawnym pieniądзом raczył« (za »niedziel 13« wziął wtedy fl. 65). W listopadzie 1569 r. również w Knyszynie, dodał mu król do pensyi fl. 50 rocznie. Wreszcie otrzymał od



Autograf Marcina z Jędrzejowa. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

Wspomni nam brzmim młm. Kazaliśmy Jurkowi Ciericze, ułbni do nas
ze młsniaki. Musica SXieja, y spotrzebam perrnemi do Musiki. nalezadcy
mi. Bes młeska mł prnerbał. Tak chcami abyscie mł na sthoray dali
tho coo bendwie trzelba, tak iakoscie y przed rthm byli dali. kiedn sie emze
spolokem do nas wipramial. Jednak rthm nas y powethore napominami
abyscie mł pierngi zmi nicomłeskimali, bobism chcieli abn prnejdzali
młemłskhaudne. A coo na thę potrzebe młacie. tho nam na lisdzie, kie
dni ig emze benasiedie, ma bres. prwentho. Dan. Pmasmie tñia
X. młeska Maria Rokn Bõe. M. D. LXXm. BAnonami na
lšego rokñ XX rñm

Sigismundus Augustus
Rex Pol.

List Zygmunta Augusta z własnoręcznym dopiskiem króla z 1568 roku.
(Ze zbiorów A. Polińskiego).

króla prawo do kamienicy w Krakowie, przy ulicy Wiślniej, które to prawo w 1570 r. odstępuje doktorowi królewskiemu Piotrowi z Poznania, za zgodą Zygmunta Augusta, wyrażoną w akcie datowanym w Warszawie 1570 r. (Metr. 109 p. 109). Drugą, własną kamienicę posiadał na Kazimierzu.

Jasińczyc zmarł od zarazy w Krakowie 30 czerwca r. 1572. Przy sporządzaniu inwentarza pozostałego po zmarłym kapelmistrzu, nie zapomniano też w dniu 18 lipca t. r. o opisie biblioteki, której część większa stanowiła niewątpliwie własność kapeli królewskiej. Opisu dokonano wprawdzie w sposób ogólnikowy, ale i taki, jaki jest, wcale dobre daje wyobrażenie o jakości programu kapeli Zygmontowskiej i chóru śpiewaczego. Spis wylicza 5 pak »partesów (nut) wiązanych«, in folio, pisanych i drukowanych. W tych pakach znajdowały się liczne madrygały, motety, psalmy i t. d. kompozytorów: Jannequina, Adriana Villaerta, Cypriana Jakesza z Mantui, Lupackina, Phinota, Glareana, Ruffa. Gomberta, Orlanda Lasso, Corsiniego, Pawła z Bolonii, a więc kompozytorów wówczas modnych francuskich, niemieckich, włoskich i niderlandzkich. Wogóle znajdowało się w bibliotece zmarłego kapelmistrza Zygmunta Augusta kilkaset utworów wielogłosowych, religijnych i światowych: wilanelle, »fascykuły rozmaitego śpiewania«, kancjonały, zbiory mszy, liczne kompozycje Wacława z Szamotuł (officia, lamentacje na 4—5 głosów, msza na dwa chóry, »eksklamacje« i t. d.), »trzy zbiory polskich pieśni« (!) »kancjonał polski« i t. d. oraz »Msza na Hejnał« (na tematy hajnałowe?) autora niewymienionego w tym ciekawym opisie.

Nawet z tak ogólnikowego opisu, widać, jak bogatym rozporządzała materialem nutowym kapela królewska (a przecież wielokroć większą i bardziej urozmaiconą w doborze dzieł, musiała być sama biblioteka nadworna) i że owa kapela nie tylko protegowała obcych, lecz i swojskich kompozytorów. Całą tę bibliotekę, wraz z arfą i lutnią roboty Gusmana, złożono na Wawelu, w królewskich zbiorach muzycznych.

Tak świetną mając kapelę, nie dziw, że Zygmunt August szczycił się nią, chętnie słuchał jej popisów artystycznych i grosza na nią nie skąpił. A choć często zmieniali się jej członkowie, zawsze ustępujących z jej grona zastępowali najlepsi artyści ówczesni; nie traciła więc nigdy na wartości.

A tak się nią król lubował, tak troszczył o swą ukochaną kapelę i tęsknił za nią, że bawiąc w Knyszynie w 1568 r., polecił Bużyńskiemu, żupnikowi krakowskiemu, pismem urzędowym z dnia 5 marca t. r., aby pensję należną wypłaciwszy kapeli podług wskazówek jej dyrektora Jurka Jasińczycza (kleryka), wysłał ją następnie bez »mieszkania« (t. j. bez zwłoki) do Knyszyna. W dopisku król własnoręcznie zastrzega sobie, żeby nie zapomniano przysłać mu także Marcina, organistę nadwornego, »dawszy mu pieniędzy«, widocznie w obawie, żeby o nim przypadkiem nie zapomniano, przy wysyłce kapeli.

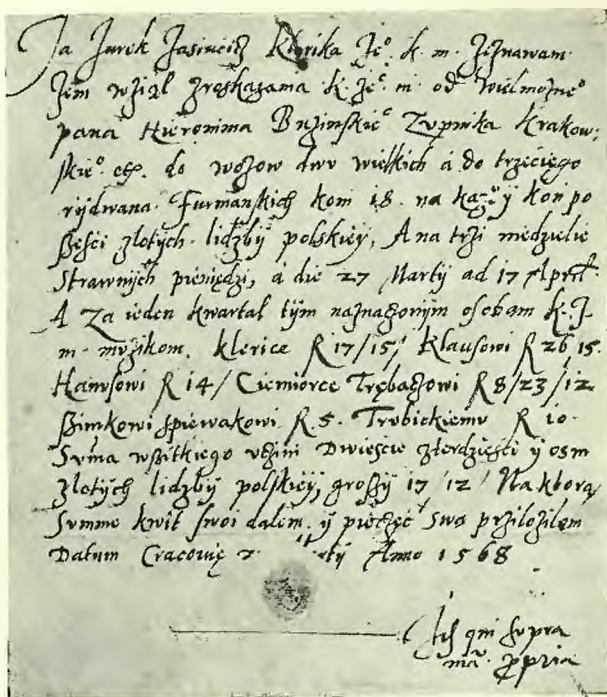
Ta artystyczna zachcianka królewska — zresztą nie pierwsza i nie ostatnia — była uwzględniona skrupulatnie przez jej wykonawców. Dnia 27 marca 1568 r., a więc w trzy tygodnie po wydaniu powyższego rozkazu Zygmunta Augusta, Jurek Jasińczycy już kwituje Burzyńskiego z odbioru 248 złotych, gr. 17, z których jedna część idzie na zaległą pensję kwartalną muzyków a reszta na strawne i kosztą podróży kapeli, którą pakuje wygodnie w dwa wielkie wozy sześciokonne i jeden rydwan także sześciokonny, a po trzech tygodniach podróży, 17 kwietnia staje z nią szczęśliwie w Knyszynie. Kapela bawiła w Knyszynie, a następnie w Warszawie, do 4 grudnia 1568 r. W tym dniu wyjechała z Warszawy z powrotem do Krakowa.

O wiele częściej brał król z sobą w podróż tylko część kapeli, mianowicie «dętystów», grających na samych instrumentach dętych blaszanych, czyli »trębaczów« — jak ich ogólnikowo nazywano.

Nie zapomniał Zygmunt August o kapeli nawet w ostatnich chwilach swego żywota. Po jego śmierci otrzymali wszyscy członkowie kapeli ze skarbca królewskiego pewną ilość podarków. Część większa wzięła po kilkanaście i kilkadziesiąt sztuk »czapragów złocistych«; Jan Balli... wanienkę do lodu, inni kolie, misy, dzbany itp.

Za przykładem króla poszli panowie, biskupi i wogóle możni dygnitarze, zarówno duchowni jak świeccy. Każdy z nich utrzymywał na swym dworze bądź wirtuoza na jakimś

instrumencie, Włocha czy swojaka, bądź całe kapele. Niektórzy z nich sami nawet uprawiali muzykę fachowo. Taki np. Mikołaj Łada Kłodziński, o którym Paprocki w swych »Herbach« mówi: że »był na dworze królowej Bony i z tą był zajechał do Włoch; wszakoż mu za jego wielkimi pilnościami zajrząc przysługi, ludzie onej krainy tajemnie truciznę zadali. Był to mąż urodziwy, tak, iż póki na dworze króla Augusta przedtem był komorni-



Pokwitowanie Jurka Jasińczycza (»kleryka«) z 1568 r.
(Ze zbiorów A. Polińskiego).

kiem, mało sobie równych miał w urodzie. Muzyk był do tego osobny; z ową trucizną przyjechawszy do ojczyzny, umarł w r. 1559«. Albo brat jego, Jan Kłodziński, według Paprockiego muzyk niepospolity, przyjaciel Jana Kochanowskiego. Umarł w rodzinnem Kłodnie w marcu 1568 r., w 28-ym roku życia, pochowany został w Żukowie.

Zamiłowanie do muzyki rośnie z dniem każdym. Nawet bogate mieszczaństwo zaprasza już do siebie na biesiady i uroczystości rodzinne wirtuozów i śpiewaków, hojnie ich wynagradzając. Wkońcu namnożyło się w Krakowie tylu muzykantów, że Zygmunt August był zmuszony wydać dla nich ustawę specjalną w 1549 r., określającą ich prawa, przywileje i ograniczenia.

Rzeczona ustawa, spisana po łacinie (w Metr. kor. 77. p. 176) ma tytuł taki: »Przywilej dla trębaczów, fletnistów i cytarzystów miasta Krakowa«, a składa się z 13 paragrafów. We wstępie do tej ustawy czytamy ciekawą wzmiankę Zygmunta Augusta, że czyniąc zadość prośbie muzyków krakowskich wydaje im przywilej zgromadzania się (cech) »według ustaw oddawna już przez nich przestrzeganych a i o d N a s o t r z y m a n y c h«, co jest wskazówką, że nie pierwszą dopiero wydaje ustawę, której tekstu dotychczas nie odnaleziono.

Paragraf pierwszy obowiązuje każdego instrumentalistę, który zawita w mury Krakowa, aby po upływie 2 tygodni, od daty przybycia stawił się na ratuszu przed obliczem sławetnych rajców, poddał się prawom miejskim i zapisał do cechu, jeśli przytem okaże się grajkiem zdolnym i odpowiednim. Paragraf ten wszakże zwalnia od obowiązku tych muzykantów, którzy służą po dworach książąt, biskupów, urzędników, dygnitarzy lub innych szlachetnie urodzonych osób Rzeczypospolitej, »gdyż tacy tylko z równymi sobie stosunki braterskie utrzymywać mogą i powinni«.

Stąd wniosek, że, jak dziś, równie i w XVI wieku, członkowie orkiestr zorganizowanych artystycznie oraz wirtuozi i śpiewacy fachowi, byli poczytywani za artystów i wyróżniani z tłumu grajków-rzemieślników, rzepolących po gospodach lub weselach mieszczańskich.

Inne paragrafy dotyczą obowiązków cechowych, uczęszczania do kościoła w dni niedzielne i uroczyste, wykonywania zleceń starszyny, etyki koleżeńskieję stowarzyszonych i t. p., z wyjątkiem paragrafu 10-go, który ma cechę specjalną, a nader charakterystyczną. Brzmi on tak: »Gdyby który z cechowych wysługiwał się żydom i grał na ich weselach lub ucztach, ten za pierwsze wykroczenie ma tytułem kary wnieść na rzecz cechu trzy funty wosku« (co już jest karą wysoką). »Gdyby zaś ośmielił się zrobić to po raz trzeci i nie starał się uchylić od tego rodzaju wysługiwania się żydom, ma być wówczas wykluczony ze zgromadzenia, jako niegodny i zgniły« (*putridus et indignus*).

Ten akt nietolerancyi ze strony humanitarnego Zygmunta Augusta musiał być chyba wywołany jakimiś przygodnymi warunkami natury społecznej czy religijnej, z którymi się na razie liczyć musiano. Inaczej nawet niepododo-



Kapela śpiewacza przed królem. Z pontyfikatu Erazma Ciołka.
(Ze zbiorów Muzeum Czartoryskich).

bną byłoby wytłumaczyć sobie owej niechęci, a raczej wstrętu względem dzieci Izraela ze strony narodu, który poniewieranych w Europie do siebie przygarbił, uważał za współobywateli i zaopatrzył w nie byle jakie przywileje.

Ze zmianą owych przypuszczalnych warunków, chwilowo zapewne ważnych, zmienić musiano i redakcyę tak srogiego paragrafu ustawy cechu. Jakoż w 33 lat później, w potwierdzonej przez Batorego na sejmie warszawskim w r. 1582 ustawie Zygmuntońskiej, czytamy o udzieleniu prawa cechowym na udział muzykalny w weselach oraz biesiadach przez kogobadź, bez względu na godność i stan wydawanych w Krakowie, co jest wskazówką wprowadzenia w życie »nowego kursu« względem żydów. Zabroniono tylko — i słusznie — zarobkować w ten sposób nie należącym do cechu bez względu na to, czy są Włochami czy żydami i wogóle obcymi, t. j. nieprzyjętymi do prawa miejskiego.

Przepis ten jeśli nie wprost, to ubocznie znosi, a przynajmniej nieobowiązującym już czyni ów § 10-ty, który służbę muzyczną u żydów karał tak dotkliwie. Mamy wprowadzić i tu zakaz, ale zakaz to ogólny, dotyczący wyłącznie nieprzyjętych do prawa miejskiego w Krakowie, bez względu do jakiej narodowości należą, nie zaś jedynie antysemitki. Kaplica cechowa znajdowała się w kościele Franciszkanów, zewnątrz klasztoru. Istniała już w roku wydania przywilejów muzykom krakowskim przez Zygmunta Augusta, t. j. w r. 1549; zburzono ją w początkach wieku XIX.

Tak wielki ruch muzyczny wywołał znów potrzebę wydania nowych podręczników teoretycznych, uwzględniających najnowsze zdobycze, dokonane na polu teorii muzycznej przez ostatnich mistrzów szkoły niderlandzkiej. Tej potrzebie mogli już nareszcie uczynić zadość muzycy polscy, którzy od wielu już lat na tem polu pracowali gorliwie, a zwłaszcza:

Sebastian z Felsztyna, kompozytor i teoretyk ówczesny. Szczegóły jego życia nie dość są znane, lubo wielu pisarzów o nim wspominało. Janocki (»Janociana«) mówi, że Felsztyński otrzymał przezwisko od miejsca swego urodzenia, Felsztyna pod Przemyślem, starego gniazda Herburtów; że kształcił się w akademii krakowskiej, że został księdzem »w połowie lat swoich«, i że staraniem Mikołaja Herburt, kasztelana przemyskiego, został wkrótce mianowany plebanem sanockim. Nazywa go też Janocki Rusinem (»Roxolanus«).

Chodynicki w swym »Dykeyonarzu« przytacza te same szczegóły, od siebie zaś dodaje, że Felsztyńczyk kosztem Andrzeja Herburt, wojskiego samborskiego, w 1514 roku (data błędna) odbył nauki w Akademii krakowskiej, że był proboszczem samborskim, później dziekanem kaliskim, naostatek proboszczem sanockim. Nadto zarówno pisarze powyżej wzmiankowani, tak jak i inni, twierdzą, że Felsztyńczyk był »pierwszym, który uczył muzyki w akademii krakowskiej«.

Wiele z tych szczegółów jest niedokładnych, a wiele wprost błędnych. To tylko wątpliwości nie ulega, że Felsztyńczyk w dniu 29 listopada 1507 r.

(a więc nie w 1514 r., jak Chodynicki utrzymuje), został zapisany, jako student do akademii krakowskiej i że zapłacił wpisowego 4 grosze, o czym świadczą księgi zapisów uczniów akademii (*»Metrica studiosorum«*), znajdujące się w rękopisach biblioteki Jagiellońskiej. Po dwóch latach został bakałarzem nauk wyzwolonych, po uprzednim zdaniu egzaminu, w jesieni 1509 roku, za dekanatu Marcina z Wolborza. Błędne mniemania Janockiego, Chodynickiego i innych o niektórych szczegółach życia i działalności Felsztyńczyka stąd powstały, że było w XVI-tym w dwóch Sebastyanów z Felsztyna: jeden muzyk, syn Jana, drugi syn Andrzeja, który zapisał się do akademii w 1560 roku, a następnie zostawszy magistrem, wykladał w niej — nie wiadomo tylko na jakim fakultecie. Czynności więc jednego Felsztyńczyka i szczegóły z jego życia, mieszano z czynnościami drugiego Felsztyńczyka, tak samo, jak mieszano słynnych muzyków z czasów Zygmuntowych Marcina Leopolię i Wacława z Szamotuł z innym Marcinem Leopolię i innym Wacławem z Szamotuł, w tym-że wieku żyjącymi.

Z licznych kompozycji Sebastyana z Felsztyna doszły do nas tylko trzy chóry: *»Felix es, Virgo Maria«*, *»Introit Rorate coeli«* i *»Alleluja pro paschali tempore cum Prosa«*, jedna msza i parę hymnów na 4 i 5 głosów.

Z jego dzieł teoretycznych wyszły z druku:

1) *»Opusculum utriusque musicae tam choralis, quam etiam mensuralis«* (Kraków u Floryana Unglera 1519 in 4-to).

2) *»Opusculum musices noviter congestum etc.«* (Kraków, Hieronim Vietor),

To dziełko doczekało się wielu wydań; 1515 było już wydanie drugie. Zawiera w sobie treściwe ale bardzo dobre objaśnienia o skali, solmizacji, interwałach, rodzajach tonów kościelnych, o monochordzie i t. p. Do wydań z r. 1534 i 1539 dołączono *»De musica figurata«* Marcina Kromera.

3) *»Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis de musica dialogi VI, etc.«* (Kraków, Hier. Vietor 1536 in 4-to).

4) *»Directiones musicae ad cathedralis ecclesiae Premisliensis usum etc.«* (Kraków, Hier. Vietor, w październiku roku 1544 in 4-to).

Z kompozycji chóralnych wydał: *»Aliquot himni ecclesiastici vario melodiarum genere editi«* (Kraków, Hier. Vietor 1522). To cenne dzieło znajdo-



Muzyka w karczmie polskiej według drzeworytu z XVI wieku.

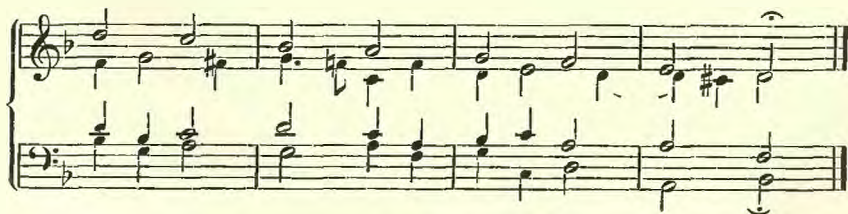
wało się niegdyś w bibliotece Żałuskich; gdzie się obecnie przechowuje, wiadomo.

Na polu pedagogii muzycznej Sebastian z Felsztyna znakomite położył zasługi; uczył w akademii początków muzyki a głównie śpiewu gregoryańskiego; posiadał nadto własną prywatną szkołę w Krakowie, a następnie w Samborze i Sanoku, gdzie był proboszczem; z tej szkoły wyszło wielu wybornych muzyków, między nimi Marcin ze Lwowa, sławny organista i kompozytor nadworny Zygmunta Augusta.

Bądź co bądź, »Opusculum« Sebastjana z Felsztyna, aczkolwiek popularne wielce, więc wpływowe i pożyteczne, nie wyczerpało całkowicie owej wiedzy muzycznej, jaką mistrzowie niderlandzcy popularyzowali w swych »Rudimentach« i »Traktatach«. Był to jedynie podręcznik, omawiający elementarne zasady muzyki wogóle, a w szczególności śpiewu gregoryańskiego, nie zaś wyższej teorii muzycznej.

Nie zbywało wówczas wszakże i na takich, wszechstronnie rzecz wyczerpujących dziełach. Z nich najcenniejsze dochowało się szczęśliwie w rękopisie tabulatury organowej z 1540 roku, in folio, kart 259. Jest to wprost znakomite dzieło łacińskie, traktujące szeroko o teorii muzycznej, z przykładami, czerpanymi z różnych dzieł muzyków obcych, przeważnie jednak oryginalnymi — ze mszy, hymnów, pieśni kościelnych, preludyów, polskich pieśni światowych, ludowych tańców i t. p. Szczególną uwagę zwracają na siebie zwłaszcza przepyszne — jak na ów wiek — wzory harmonizowania gam, modulacyi, kadencyi różnorodnych, sposoby prowadzenia kontrapunktycznego głosów przy czem, co charakterystyczną jest rzeczą, odnośne paragrafy nakazują umieszczać główną melodyę w sopranie. Nie brak tu niemniej rozdziałów, traktujących o ukośnem brzmieniu trytonu, o kwintach równoległych i oktawach (na te ostatnie zwłaszcza autor zwraca baczną uwagę). Dalej idą objaśnienia o konsonansach doskonałych, któremi są: tercya, seksta, oktawa, kwinta, decyma i kwintdecyma, oraz dyssonansach: sekunda, septyma, nona i undecyma. Po regułach prawidłowego prowadzenia głosów, o kadencyach i skokach na odległe interwale etc., następują przykłady w utworach podanych w całości, wyjęte bądź z obcych kompozytorów, bądź oryginalne. Dla ciekawości podajemy choć jeden przykład z tego znakomitego dzieła.

Oto harmonizacja gamy z kadencją zwodniczą:



Kto jest autorem tego cennego zabytku naszej pedagogii muzycznej z XVI-go wieku, a zarazem skarbcą, w którym dochowało się szczęśliwie kilka już zapomnianych pieśni ludowych i tańców polskich harmonizowanych, nie wiadomo.

Z dzieł teoretyków obcych największą cieszyły się popularnością: »*Questiones musicae etc.*« Jana Spangerberga z Nordhausen (Norymberga 1536) wielokrotnie przedrukowywane w Krakowie; w rękopisie zaś dochował się (w bibliotece Zamoyskich w Warszawie) odpis podręcznika pod tytułem: »*Rudimenta musicae mensuralis*« (z 1519) głośnego teoretyka z XVI-go wieku, Andrzeja Ornithoparchus (właściwie Vogelsanga) z Memmingen.

Przezwisek grecki Ornithoparchus odpowiada polskiemu: »ptak wędrowny«. Doskonale charakteryzuje ono mistrza memmingerńskiego, który cały swój żywot strawił istotnie na włóczędztwie, nigdzie dłużej nie zagrzawszy miejsca. Włóczył się od miasta do miasta po całej prawie Europie, a nie zapomniał także o Polsce. Tu znalazł gorliwego ucznia czy zwolennika, który jego wyborne dzieło: »*Rudimenta musicae mensuralis*«, stanowiące drugą księgę słynnego »*Micrologus*«, przepisał. Był nim Maciej Warszawiak, z przedmieścia Warszawy — jak to wskazuje własnoręczna jego notatka — nauczyciel szkoły w Żukowie w 1533 r., następnie akademik krakowski.

Rozporządzając tak pokaźną ilością dzieł teoretycznych, autorów swoich i obcych, młodzież żadna wiedzy muzycznej nie potrzebowała odtąd szukać oświaty fachowej poza granicami kraju ojczystego. Miała ją bowiem już pod ręką, w domu rodzinnym. A w sam czas zaprawiała się w swej sztuce, bo oto pojawia się właśnie nowy, żywiołową obdarzony siłą czynnik składowy dziejów XVI-go wieku, który niebawem potężny, stanowczy wywrze wpływ na cywilizację muzyczną Zygmuntofskich czasów i wznieci olbrzymi ruch muzyczny na całym obszarze Rzeczypospolitej.

Tym czynnikiem potężnym była reformacja.



Dawny róg polski. (Ze zbiorów Wł. Łozińskiego.)



J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«.

REFORMACYA.

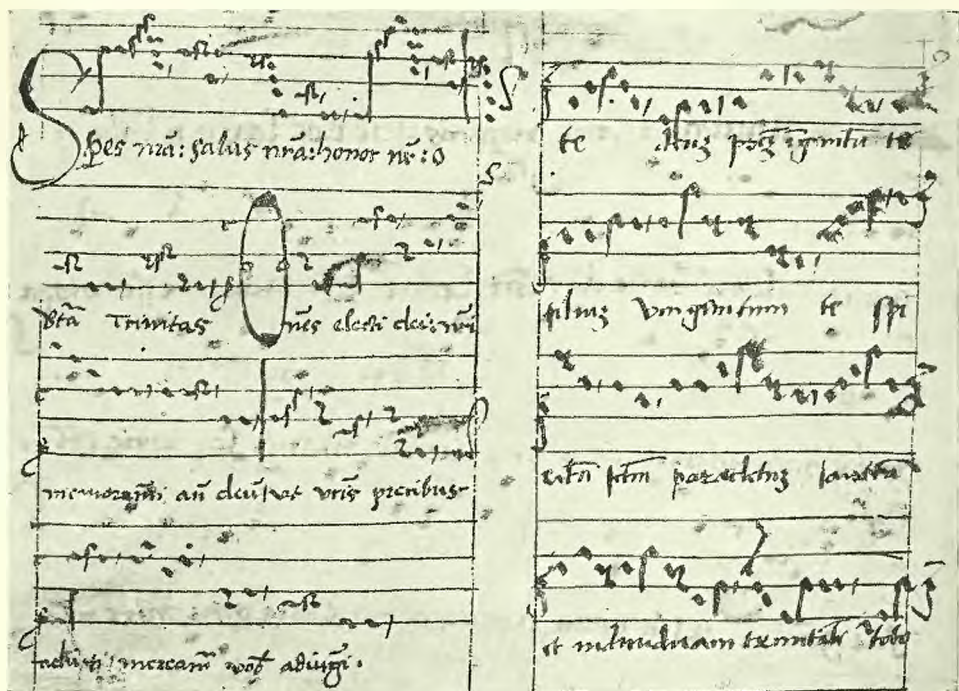
Początki reformacyi w Polsce. Wpływ Lutra na muzykę europejską. Wydawnictwa pieśni religijnych i świeckich, psalterzów i kancynałów. Wpływ tych wydawnictw. Uczelnie różnowierców, kontrataki katolików. Rorantyści krakowscy i wrocławscy. Kompozytorowie z partyi protestanckiej: Wacław z Szamotuł, C. S.; z katolickiej: Marcin Lwowczyk, Krzysztof Borek, Tomasz Szadek, Jan Brandt, Mikołaj Zieleński, Mikołaj Gomółka, N. Z., N. C. Występ Jezuitów, upadek reformacyi. Muzyka świecka, wojskowa i dramatyczna, ślady widowisk scenicznych z muzyką. Ogólna charakterystyka epoki Zygmunto-wskiej.

Myśl ludzka pod różnemi ujawnia się postaciami, ale jakiegokolwiek przybierze formy, bądź żywego słowa poezyi, bądź też dźwięku pieśni natchnionej, jeśli tylko pierwiastki życia zawiera w sobie, we właściwą rzuconą porę, bujnie rozkwitnąć może i wydać plon obfity. Niewłaściwą byłoby rzeczą, a i niesprawiedliwą wielce, analizować środki, którymi się geniusze i skromne talenty posługują, zamiast cenić zasługi, jakie dla społeczeństwa położyli. Kto wie, czy prosta piosenka skromnego amatora muzyki, Rougeta de Lisle-Adama, elektryzując tysiące, nie odegrała roli jednej z najważniejszych przyczyn, której skutki wstrząsnęły w końcu XVIII-go stulecia posadami starej Europy i zmieniły do gruntu postać politycznego świata? Wszak jedno słówko ogniste, jeśli będzie rzucone w porę odpowiednią, może zwichrzyć umysły, niby kamyk ciche zwierciadło wód, może pobudzić do czynu tysiące i do nowego powołać je życia.

Być więc może, że i płomienne mowy pochwalne, wygłaszane z katedry w 1528 roku na cześć muzyki przez uczonego humanistę, profesora greczyzny i muzyki w akademii Jagiellońskiej Jerzego Libana z Lignicy, wydane następnie w broszurze oddzielnej w 1540 r., przyczyniły się w pewnej mierze do rozbudzenia ruchu muzycznego w tej dobie¹⁾. Skuteczniej zape-

wne od Libana przyczynił się do wywołania tego ruchu ów wyżej wspomniany Sebastyan z Felsztyna, bakałarz akademii, pierwszy na wielką skalę polski teoretyk i nauczyciel muzyki; najsilniejszą wszakże podnieć dała i najbardziej skuteczny wpływ na muzykę ojczystą z tej doby wywarła reformacja.

Pojawiła się ona w Polsce prawie natychmiast po jej wybuchu w Niemczech, podatnego wszakże gruntu do bujniejszego rozkwitu na razie nie znalazła. Wprawdzie drobna część narodu, już dawniej podniecana przez apostołów husytyzmu, oraz nadużyciami duchowieństwa, chętne dawała ucho



Z kodeksu z 1534 r. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

»nowinkom wittenberskim«, w każdym jednak razie większość społeczeństwa zachowywała się względem tych nowinek obojętnie, bo do ich przyjęcia nie była dostatecznie przygotowana. Wpływ humanizmu nie zdołał być jeszcze objąć całego ogółu szlachty, jej energii umysłowej podniecić, wyobraźni rozognić i do głębszego roztrząsania spraw religijnych pobudzić. Zresztą nikt wówczas nie myślał na seryo o zasadniczych zmianach w wierze katolickiej. Najgorliwszym nawet zelantom protestanckim chodziło tylko o niezawisłość Kościoła od Rzymu, o zniesienie celibatu księży, wprowadzenie języka polskiego do liturgii i o kilka drobniejszych zmian dogmatycznych.

Lecz choć nie obrażały te żądania zbyt podstawowych zasad wiary

katolickiej, w każdym razie coraz to silniej wstrząsać zaczęły jej podstawami, a wkońcu wywołały gwałtowną, lubo krótkotrwałą burzę religijną, która wierzze katolickiej w Polsce żadnego uszczerbku nie przyniosła, a na sprawy oświaty i muzyki zbawienny wpływ wywarła.

Bezpośredniość tego wpływu uwidoczniła się na razie nie tyle w muzyce praktycznej, ile w moralnej zmianie światopoglądu i mającym związek z muzyką przewrocie pojęć religijnych, lubo nie da się to zaprzeczyć, że nagły, z żywiołową siłą wzmagający się w ciągu XVI-go wieku postęp w teorii muzycznej nie tylko w Polsce, lecz i w całej Europie, ujawnił się natychmiast po wybuchu reformacji. A ów postęp był tak szybki, jego skutki tak ogromne, że muzyka już w kilkadziesiąt lat po występie Lutra na widownię świata, stanęła tak wysoko, iż to wszystko, co jej dał Kościół katolicki w ciągu tysiąca lat, karleje w porównaniu z tym bujnym jej rozkwitem po reformacji.

Stanowisko Lutra jako pioniera muzyki protestanckiej dotąd jeszcze nie jest ocenione właściwie. Przeciwnicy odmawiają mu głębszej znajomości muzyki, zwolennicy znów przeceniają zbytnio jego zdolności kompozytorskie, przypisując autorstwo mnóstwa chorałów, ba! obdarzają go nawet hojnie tak przezaszczytnym, że aż śmiesznym przydomkiem »Palestryny Niemiec«!...

Prawda tymczasem, jak to zwykle bywa, leży w środku.

Luter dobrym był muzykiem, a przynajmniej twórczą miał inicjatywę. Lecz nieśmiertelna zasługa jego nie na tem się zasadza, że mu się przypadkiem udało urobić podniosłą melodyę do chorału »Eine feste Burg« (niektórzy zaprzeczają mu autorstwa i tego nawet chorału), lecz na tem głównie, że wskazał nowy kierunek muzyce religijnej, że dał dobry przykład kompozytorom fachowym — np. Walterowi, oraz Senflowi, który, chociaż katolik, wiernym był mu druhem i według jego wskazówek tworzył swe znakomite »Salutationes« hymny, sekwencye i chorały — a przedewszystkiem, że uwłaszczył muzykę z poddaństwa kościelnego, uwolnił z pęt tonacyi gregoryańskich, przyczynił się pośrednio do oparcia ich na dwóch tylko, do dziś dnia obowiązujących muzykę gamach: majorowej i minorowej i że stworzył z niej sztukę samodzielną, niezawisłą, gotową do usług zarówno już dla Kościoła, jak i dla celów świeckich.

Uczony teolog, bystry polityk i muzyk wprowadzie nie wyrobiony technicznie, lecz nader bogatą intuicyą obdarzony, Luter, odgadłszy tę wielką prawdę, że cała powaga i siła kultu religijnego spoczywa w poezyi liturgicznej, ściśle z muzyką skojarzonej, postanowił uprzystępnić ją ogłowi owczarni duchownej przez podanie jej w formie łatwej, przystępnej, bo wzorowanej na muzyce ludowej.

Odtąd dopiero w formach muzycznych wielogłosowych melodya odzyskuje nareszcie swe przyrodzone prawa: ukrywana dotychczas w głosach środkowych, wysuwa się zwycięsko na czoło pieśni, zajmuje w głosach miejsce naczelne, najwyższe, w sopranie. Tym jednym czynem Luter wywołał w mu-

zyce ruch pokrewny w renesansie innym sztukom i literaturze; nie tylko bowiem oparł muzykę kościelną na melodyach ludowych, które, jako owoc ducha narodowego, okazały się najprzystępniejszymi dla narodu, lecz pierwszy podał wskazówki łączenia nowych form kościelno-ludowych z kontrapunktem, wytworem wieków średnich, i harmonią, cenną zdobyczą wieków późniejszych.

Oto źródło nagłego postępu muzyki XVI-go wieku.

Dopóki służyła Kościołowi i była jego niewolnicą bezwolną, drzemała sobie, jak dziad pod murem kościelnym, mruczący bezmyślnie »zdrowaśki« bez liku, bez zmiany. Dopiero gdy się zwróciła ku światu i zaczerpnęła wzorów z życia i natury, a te dostarczyły jej środków i nauczyły sposobu grania na strunach serc ludzkich, w lat kilkadziesiąt zaszła tam, dokąd inne sztuki dopiero w ciągu wielu wieków zająć zdołały, a wkrótce potem znacznie je nawet wyprzedziła.

Pierwszy hejnał, zwiastujący dźwiękiem donośnym pojawienie się brylantowych promieni jutrzeńki złotego wieku w literaturze i muzyce ojczystej, rozległ się z obozu dysydentów po wszystkich zakątkach Rzeczypospolitej. Było to hasło, rzucone przez apostołów różnych sekt innowierczych duchowieństwu katolickiemu, hasło rozpoczęcia dysput religijnych, które miały być prowadzone wyłącznie w języku narodowym. Oczywiście szło tu protestantom nie o język, lecz o szerzenie wśród ogółu społeczeństwa polskiego zasad nowej wiary, o pozyskanie jak największej liczby zwolenników, a tego nie mogli dokonać inaczej, jak przemawiając do ogółu, w dysputach i kazaniach, językiem powszechnie zrozumiałym.

Z początku wiodło im się nieosobliwie: lud nie rwał się do »nowinek« przez przywiązanie do wiary swych pradziadów, a szlachta przez obojętność. Zresztą szlachta miała wówczas na głowie sprawy o wiele ważniejsze, aniżeli schizma czy kwestya kompromisowego kościoła, jak: sprawa królewskiego małżeństwa, jak projektowana unia pruska i litewska, jak gruntowna reforma wojskowa, a przede wszystkim doniosła sprawa społeczna, wicherząca mózgi szlacheckie pod hasłem tak zwanej »egzekucyi«. Dopiero gdy niektórzy możni panowie w widokach osobistych nie tylko zbratali się z sekciarzami, lecz i nie poskąpili grosza na propagandę »heretycką«, niebezpieczeństwo zajrzało w oczy katolicyzmowi, zwłaszcza, że i część duchowieństwa dała się wkońcu uwieść wymownym apostołom protestantyzmu. A trzeba przyznać, że owi apostołowie wcale sprytnie tym razem wzięli się do rzeczy. Zauważywszy, że uczone dysputy złotoustych ich kaznodziei jakoś nie rozczulają serc wiernych katolicyzmowi, postanowili drukowaniem słowem polskim rozszerzać swą propagandę.

I celu dopięli. Młodzież rozchwytywała ich książki, przez Kościół potępione, choćby tylko dla przyjemności czytania po polsku. Szlachta z rozkoszą wczytywała się w różne pamflety, broszury i rozprawy, w których domagano się konfiskaty bogactw duchowieństwa na jej korzyść, zniesienia beneficjów

i obowiązków, jakie ziemię szlachecką obarczały, oraz dziesięcin uciążliwych, przeróżnego rodzaju synekur i t. p. Na mieszczaństwo znów i niższe sfery społeczeństwa nader szkodliwie oddziaływały liczne wydawnictwa psalterzy, modlitewników, kancynałów, pieśni, oraz ksiąg Pisma świętego, zaopatrywanych w glosy, fałszywie objaśniające tekst Biblii.

Mówiąc o szkodliwości tych wydawnictw, mamy oczywiście na myśli sprawę czysto dogmatyczną, religijną; na sprawę bowiem oświaty, literatury i muzyki ojczystej wywarły one — jak wiadomo — wpływ zbawienny, stanowiący, a w skutkach tem donioślejszy, że ich autorami ze strony dysydenckiej i katolickiej byli tacy szermierze pióra, jak Rej, Modrzewski, Jan Leopolda, Przytuśki, Trzeciecki, Herburt, Orzechowski, Benedykt z Koźmina i wielu innych.

Z początku owa propaganda drukowana, literacka i muzyczna, ograniczała się na wydawnictwach psalmów i pieśni poszczególnych. Już w pierwszych latach drugiej połowy XVI-go stulecia wychodzi na świat kilka psalmów i pieśni Reja z muzyką na cztery głosy mieszane Wacława z Szamotuł; następnie Trzecieckiego i Lubelczyka z muzyką tegoż kompozytora i jakiegoś muzyka C. S.¹⁾ Jan Seklucyan wydaje w Królewcu 1549 r. »Te Deum Laudamus« po litewsku i po polsku z melodyą innego ignotusa I. S.; a już najwięcej wychodzi dekalogów, pieśni religijnych i przygodnych, na cztery głosy mieszane i pojedyncze z drukarni krakowskich Hieronima Vietora, a głównie Siebennejchera. Pod względem muzycznym owe pieśni nie przedstawiają żadnej wartości, prócz oczywiście utworów tak dobrego kompozytora, jak Wacław z Szamotuł, oraz muzyków bliżej nieznanych, a utalentowanych, kryjących swe nazwiska pod znakami I. S. (podobno Jakób Silius) i C. S., prócz kilku pieśni wielogłosowych, wydawanych bezinteresownie, t. j. nie w celach propagandy religijnej, jak np. »Wieczna pamiątka« Jana Dzikiego, lutnisty gdańskiego, »Pieśń na wesele Jana Kostki« z 1558 z muzyką M. H., oraz pieśni autorów bezimiennych, jak np. prześlicznie harmonizowany »Napis nad grobem zacnej Królowej Barbary«, jak »Hejnał« Reja, jak »Lament Szafranca«, albo »Pieśń o weselu króla Zygmunta Augusta« z 1553 r. (u Łazarza Andrysowicza), przypisywana Janowi Wierzbkowskiemu, i kilka innych.

Po psalmach i pieśniach, wydawanych oddzielnie, przyszła kolej na wydawnictwa całych psalterzów, biblii, kancynałów i t. p. Pierwszy psalterz akatolicki całkowity¹⁾ wydał Jakób Lubelczyk w 1558 r. u Wierzbęty w Krakowie wraz z hymnami, pieśniami i melodyami. Pierwszy kancynał, senior Jednoty braci czeskich, ks. Walenty z Brzozowa w Królewcu 1554 r. p. t. »Cantionał albo księgi chwał boskich etc.«, przełożony z czeskiego; (wydanie drugie w oryginale czeskim wydał Angezdecki w Szamotułach 1561 r. p. t.: »Piesne chwał Bożskich etc.«); następnie Jan Seklucyan w Królewcu u Daubmanna 1557, p. t. »Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe etc.« na jeden głos różnych autorów, między innymi Wacława z Szamotuł i jakiegoś E. H. Są tu pieśni starodawne: »Przez Twe święte zmartwychwstanie«,

»Wesoły nam dzień nastał« i kilka innych. Mądry luteranin dla nieodstraszenia, a raczej dla zwabienia wróbli, dających się brać łatwo na tłuste ziarno, do owego kancynału wcielił ulubione pieśni katolickie, łacińskie i polskie, nawet pieśni o Matce Bożej i o Świętych, np. o św. Barbarze, o św. Sebaściejanie i t. d.; to samo robił Artomiusz i inni. Drugi kancynał Seklucjana, »Pieśni nowe etc.«, wyszedł tamże w r. 1559.

Największej wszakże popularności dostąpiły liczne przedruki kancynału Piotra Artomiusza. Tak się przezwiał grecka Piotr Krzesichleb (ur. w Grodzisku 1552, um. 2 sierpnia 1609 w Toruniu), kaznodzieja protestancki w Toruniu przy kościele Panny Maryi i św. Grzegorza. Pierwsze wydanie jego śpiewnika: »Kancynał t. j. Pieśni Chrześcijańskie« wyszło z druku podobno 1578 r. (data niepewna). Śpiewnik ten był wielokrotnie przedrukowywany. Najlepsze wydania pochodzą z roku 1595, z melodyjami na jeden głos, niektóre tylko, np. kolęda »Anioł pasterzom mówił« na cztery głosy mieszane; z r. 1601, w którym jest śliczna pieśń 4-głosowa Wacława z Szamotuł: »Ach mój niebieski Panie«, lecz nieco zmieniona w melodyi i harmonii, oraz z 1603 r. z melodyjami na jeden głos.

Ujemną stronę tych wydawnictw stanowi to, że Artomiusz, jako gorliwy luteranin, obdzierał znane melodye ludowe kościelne (np. »Anioł pasterzom mówił«, »Rozmyślajmy dziś«, »Przez Twoje święte zmartwychwstanie« i t. d.) z oryginalnych ozdób melizmatycznych, z charakterystycznej ich rytmiki i przerabiał w myśl surowej modły chorałów luterskich. W każdym jednak razie polskiej literaturze ocalił on bardzo wiele melodyi ludowych, które oddawna wyszły z użycia, a prócz tego kilka melodyi Wacława z Szamotuł, Adama Freitaga, Ambrożego Okrasy, Czerwonki — zwanego z łacińska Erythraus — Niderlandta, sławnego skrzypka (zwanego także von Enden), i innych.

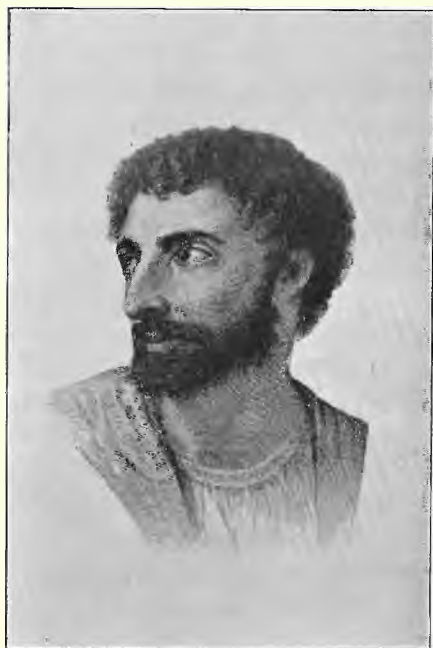
Wpływ muzyczny tych wydawnictw znacznie potęgowało gorliwe zakładanie licznych szkół przez różne sekty innowierców, w których nie zapomniano i o nauce pierwszych zasad muzyki. Z tych szkół największego rozgłosu dostąpiły uczelnie: w Bełżycach, Koźminku, Lesznie, Wilnie, Słucku (kalwinów i Braci Czeskich), Wschowie, Bojanowie, Toruniu, Gdańsku, Pińczowie, a zwłaszcza w Rakowie, zwanym szumnie »Atenami polskimi«, gnieździe Aryanów v. Socynyanów, v. Antytrynitarzy, do której uczęszczało po 1000 uczniów, a obsadzonej nauczycielami znakomitymi.

Cóż wobec gwałtownie wzmagającego się wpływu i tych szkół i tych wydawnictw pieśniarstwa innowierczego, przedsiębiorali przywódcy katolicyzmu, aby przeciwdziałać owemu wpływowi?

Prawie nic. Narzekali, że nie mają ani szkół, któreby przygotowywały szermierzów do walki z propagandą akatolicką, ani śpiewników polskich; ubolewali, jak Konzeniusz i Grzegorz Samborczyk, że lutrzy głównie przez pieśni i hymny błędy swoje rozszerzali; wiedzieli, że owe pieśni, śpiewane w ojczystym języku, lud przyswajał sobie skwapliwie, wprowadzając je nawet

w mury kościelne, nie chcieli jednak czy też nie umieli zrzeszyć się w zwartą falangę rycerską, by chwiejący się w swych posadach Kościół silnem ramieniem podeprzeć, a wrogów jego zmódz siłą.

Bądź co bądź próbowali kontrataków, niekiedy nawet ze względem powodzeniem. Przedewszystkiem, radzi nie radzi, postanowili patrzeć przez szpary, jak lud przynosił pieśni religijne z kancjonałów protestanckich do kościoła, z odpowiedziami tylko poprawkami tekstu, bądź ze zmianą tekstu całkowitą, a już otwarcie



Fikcyjny portret W. Szamotulskiego. (Kopia A. Oleszczyńskiego z przypisywanego Rafaelowi »Portretu dwu nieznanych mężczyzn« w Luwrze.)

sami wprowadzali zwyczaj śpiewania starych pieśni kościelnych i psalmów w języku ojczystym. Wtedy to weszło w użycie wiele pieśni luterskich, a między innymi i cudna melodya do sławnego »Hejnału« Reja ze słowami »Hejnał świta, już dzień biały«, śpiewana po dziś dzień w kościołach polskich w czasie adwentu, jako hejnał roratny ze słowami: »Boże wieczny, Boże żywy«. Na wydawnictwa wszakże śpiewników katolickich ani duchowieństwo, ani panowie, trzymający się wiary swych pradziadów, zdobyć się długo nie umieli. Parę kolęd, dekalogów i luźno wydanych pieśni — jak »Modlitwa do Trójcy Świętej przeciw herezykom« — oto prawie wszystko, co partya katolicka przeciwstawiła bogatemu pieśniarstwu różnowierzemu z XVI-go stulecia. Baczną tylko zwracała uwagę na uświetnianie nabożeństwa dobrą muzyką wielogłosową, która, jak sądzono, i nie bezzasadnie, oddziaływać miała dodatnio na bardziej naiwną część owczarni duchownej.

Najczynniejszymi pod tym względem okazali się rorantyscy kaplicy Jagiellońskiej. Odtwarzając artystycznie arcydzieła ówczesne, zarówno obcych jak i swojskich kompozytorów, ściągali do kościoła tłumy zarówno dla nabożeństwa, jak i dla samej muzyki.

Dobry przykład, dany przez rorantystów, znalazł naśladowców: na wzór ich kolegium biskup Łukasz Górka funduje we Włocławku kolegium psalterzystów w celu wzmocnienia działalności religijnej kleru katolickiego i uświetniania nabożeństw, a tem samem przeciwdziałania propagandzie luterskiej, rozszerzającej się w pobliżym Toruniu i jego okolicach z siłą niemałą. Musiała ta fun-

dacya okazać się czemś w rodzaju skutecznego antidotum przeciw truciźnie schyzmatycznej, skoro biskup Mikołaj Dzierzgowski zwiększa w 1546 r. jej dochody parafią Byczyna na Kujawach, a biskup Rozdrażewski dwoma wójtostwami.

Na tę dobę przypada największa działalność artystyczna kompozytorów polskich, która epokę Zygmuntowskich czasów opromienia sławą, a ojczystą literaturę muzyczną stawia, pod względem wartości, prawie na równi z odnośną literaturą włoską i niderlandzką, a pod względem odrębności stylowej melodyjności, i wogóle oryginalności, nawet ją przewyższa.

Jak literatura religijna i polemiczna, również i muzyka miała przedstawicieli, którzy swe zdolności oddawali na usługi tej czy owej partyi: różnowierczej, lub katolickiej.

Na czele przedstawicieli partyi akatolickiej stał największy z ich grona kompozytor:

Wacław z Szamotuł, chociaż jak wielu innych muzyków protestanckich, tworzył także pieśni i msze dla użytku kościoła katolickiego.

Wacław z Szamotuł urodził się około roku 1529 w Szamotułach, grodzie wielkopolskim (nazwanym dziś po niemiecku Samter), umarł zaś w lipcu 1572 r. w Krakowie ¹⁾. Pierwsze wykształcenie humanitarne otrzymał w kolegium imienia Lubrańskiego w Poznaniu. Szybko rozwijające się zdolności młodzieńca skłoniły opiekunów (czy rodziców) do wysłania go do Krakowa, gdzie kształcił się w gimnazjum Głogowskim, »Bursą Niemiecką« zwanem. Po ukończeniu następnie kursu filozofii w akademii otrzymał tytuł magistra nauk wyzwolonych i doktora filozofii. Wszechstronne zdolności Wacława z Szamotuł o mało co nie sprowadziły go z drogi, po której później doszedł do sławy. Z początku bowiem rzucił się z młodzieńczym zapałem do pisania wierszy, których podobno wiele z pod pióra jego wyszło. Rychło jednak zrywa przymierze z poezją i poświęca się prawnictwu. Na tej drodze zdołał Wacław zdobyć sobie rozgłośnie imię, a kilka dzieł jego, jak »Processus juris canonici« i inne, wysoko były przez współczesnych cenione. Zostawszy profesorem prawa w prawniczym kolegium, Szamotulczyk w wolnych od zajęć chwilach, poświęcał się matematyce, a szczególnie muzyce, do której od dzieciństwa miał osobliwsze zamiłowanie.

Pod czym kierunkiem studyował muzykę, niewiadomo. Ponieważ jednak w owym czasie żył w Krakowie słynny teoretyk muzyczny i kompozytor Sebastian z Felsztyna, prawdopodobnie więc pod jego kierunkiem pracował. Bądź co bądź, studia odbył bardzo gruntowne, w dziełach jego bowiem widać nie samouczka, lecz wytrawnego harmonistę i kontrapunkcistę.

Sława kilku pierwszych utworów Samotulczyka musiała być wielką, jeśli doszła aż do Zygmunta Augusta, mocno się sprawami muzycznymi interesującego, który go po bliższem poznaniu i ocenieniu umieścił w swej kapeli i dyrektorem nadwornym mianował. Teraz dopiero, wszedłszy na drogę naj-



Pulpit muzyczny z r. 1633. Rzeźby przedstawiają muzykantów i śpiewaków polskich. (Własność kościoła parafialnego w Bieczu.)

odpowiedniejszą swemu talentowi, mógł swobodnie oddać się ulubionej sztuce, która mu sławę zjednała i imię potomnym wiekom przekazała.

Tak mówi o nim Starowolski (»Hekatontas«), to samo powtarzają za nim bezkrytycznie wszyscy pisarze późniejsi. Wiarogodność atoli szczegółów przez nich podawanych mocno jest podejrzana.

Według rachunku dworu królewskiego, zawartych w księgach podskarbińskich (»Stofu«) — które mylić się mogą chyba tylko w pisowni nazwisk —

osiemnastoletni Wacław z Szamotuł (Venceslaus Schamotulinus) powołany zostaje na dwór Zygmunta Augusta w dniu 6 maja 1547 roku w charakterze nadwornego kompozytora (*«compositor cantus»*, nie zaś dyrektora kapeli, jak twierdzi Starowolski) i zaliczony w poczet duchownych dworskich (kapelanów). Na razie płacę roczną wyznaczono mu nie większą od tej, jaką pobierali inni kapelani, to jest fl. 30 rocznie. *Vestitum annuum, et diaria septimanalia habet ut ceteri sacellani* — objaśnia notatka podskarbiego. Dnia 1 maja 1552 r. król w Piotrkowie dodaje mu do pensyi flor. 20 rocznie; pobiera więc odtąd fl. 50. Wyznaczono mu też wówczas większą ilość materiału na ubranie (*«purpurianu»*), sprawiono okazałą czapkę futrzaną za 16 fl. i coś tam jeszcze.

Nadworny *»komponista«* w łasce królewskiej rośnie odtąd *crescendo* ukoronowany bowiem protektor sztuk pięknych obdarza go często podarkami pieniężnymi, a w chorobie wspomaga. Tak np. kiedy w 1554 r. Wacław z Szamotuł zaniemógł, kazał mu dać na drogę (zapewne do jakiejś miejscowości kuracyjnej) flor. 10 i na leczenie flor. 20. Ta choroba przewlekła się dość długo, bo 20 stycznia roku następnego z rozkazu króla znowu mu wysygnowano ze skarbcu flor. 30 na lekarstwa, a 23 maja flor. 20.

Odtąd w rachunkach dworu królewskiego ginie nagle wieść o twórcy *»Trenów Jeremiasza«*. To zdaje się być wskazówką, że dwudziestosześcioletni kapelan *»komponista«* po ośmiu latach służby dworskiej wziął dymisyę. I zapewne wziął ją nie dobrowolnie.

Była to epoka, w której drukarze krakowscy Łazarz Andryszowicz i Mateusz Siebeneycher — a zwłaszcza ten ostatni — zasypywali kraj pieśniami akatolickimi, z których szczególną wziętością cieszyły się pieśni czterogłosowe Wacława z Szamotuł i anonima C. S., tworzone do słów Reja, Trzecieckiego, Lubelczyka i innych *»herezyarchów«*. Stąd wniosek prosty, że nasz kapelan królewski a zarazem kompozytor nadworny, dał się uwikłać apostołom protestantyzmu w Polsce i że wkońcu zaciągnął się otwarcie pod ich sztandary. Jako *»heretyk«* oczywiście już ani na dworze królewskim nie mógł być cierpiany, ani też w *»purpuryańską«* stroić się sukienkę duchowną. Grzechnie go więc wyproszono z dworu.

Jeżeli Starowolski nie pominął przypadkiem czynności kilku różnych Szamotulczyków w jednej osobie Wacława muzyka — o co go mocno podejrzewam — w takim razie naszemu kompozytorowi, po przymusowem przezeń opuszczeniu dworu Zygmunta Augusta, pozostałoby już niespełna lat 17 na studia akademickie, na zdobywanie stopni: bakałarza *artium*, magistra nauk wyzwolonych i doktora filozofii — co zajęło mu jakieś 7–9 lat — na oddawanie się kolejno, według Starowolskiego, poezyi i nauce, na tworzenie dzieł matematycznych i prawniczych, które mu wywalczyły profesurę w Akademii krakowskiej, wreszcie na komponowanie znacznej ilości utworów muzycznych, które mu coś jeszcze więcej, bo nieśmiertelność na kartach dziejów muzyki

ojczyźnej zapewniły. Że tego wszystkiego mógł dokonać w ciągu lat kilkunastu, to nie zdaje się być rzeczą wprost niemożliwą, w każdym jednak razie nader wątpliwą i do wykonania zbyt trudną.

Że Starowski nie był pisarzem nieomylnym, o tem przekonywa fakt, że Wacław z Szamotuł nie skończył swojej kariery na muzyce — jak twierdzi ów jego biograf — lecz od niej zaczął, skoro w 18-ym roku życia był już kompozytorem nadwornym, a więc muzykiem już skończonym. A skoro już został autorem sławnym i wziętym, to trudno przypuścić, żeby, wyrzekłszy się laurów pewnych, zapragnął szukać niepewnych, słęczyć jak żak nad matematyką, prawem, filozofią, lub zajmować się liczeniem zgłosek przy tworzeniu wierszy przygodnych. O wiele prawdopodobniejszym będzie przypuszczenie, powyżej już zaznaczone, że Starowski pomieszał z sobą czynności, uzdolnienia i prace kilku różnych Wacławów z Szamotuł.

Trzech nawet takich różnych Wacławów znamy już nieco bliżej. Jeden z nich, to nasz muzyk. Drugim był ten, który według »Metrica studiosorum« i Muczkowskiego »Stat. nec non lib. promot.« (p. 147), był, jak i muzyk Zygmuntowski, duchownym, zapisał się do akademii 1504, zdał egzamin na bakałarza 1508, na magistra 1515, a umarł już w 1543 roku. Trzecim wreszcie będzie poeta okolicznościowy, sekretarz Hieronima Chodkiewicza, hetmana litewskiego. Jego utwory poetyckie wychodziły w Krakowie między 1539—1545 r. Mówiąc o tych trzech Wacławach, nie można zapomnieć o dwóch jeszcze Szamotulczykach: Grzegorzu i Mateuszu, z których pierwszy był profesorem prawa, a drugi filozofii i matematyki.

Mając choćby te dane o pięciu obywatelach Szamotuł, żyjących prawie współcześnie, z których jeden był muzykiem, drugi mansjonarzem, trzeci poetą, czwarty prawnikiem, a piąty matematykiem i filozofem, nie trudno będzie przyjść do wniosku, że Starowski różnorodne uzdolnienia czterech ostatnich przypisał bezkrytycznie pierwszemu z nich, którego, jako swojego wielkiego kolegę (Starowski był także muzykiem i teoretykiem), sławił entuzjastycznie, pod niebiosą nad innych wynosił i zbyt hojnie przeceniał.

Z licznych dzieł Wacława z Szamotuł, na cztery głosy mieszane, doszły do naszych czasów: psalmy 1, 14, 30, 85 i 116; »Modlitwa gdy dziatki spać idą«, »Powszednia spowiedź, »Christe, qui lux es et dies«, »Dies est laetitiae« (kolęda), hymn »Nunc scio vere« w rękopisie i motet »Ego sum pastor bonus«. Napisał też »Eksklamacye«, »Lamentacye« i »Officya na 4 i 5 głosów, oraz mszę na dwa chóry, o których wiemy z katalogu biblioteki, pozostałej po Jurku Jasińczycu, »kleryku« Zygmunta Augusta.

Starowski mówi o nim, że »przez studia matematyczne tak w proporcjach był rozmiłowany, że zarówno tony jak i rozliczne miary układając, w obojgu nie już według pospolitego smaku tworzył, ale tak, że mało kto ze współczesnych w Polsce mógł to pojmować«.

My to jednak dziś pojmujemy: Wacław z Szamotuł był kontrapunkciста

uczonym, ale zbyt pedantycznym, lubiącym się chwalić mądrością techniczną, która jako ciężka, nieujawniona melodyjnie, większą robiła przyjemność oku śledzącemu partytury jego utworów, robotą przeciążonych, aniżeli słuchowi. I dlatego pochwały entuzjastyczne, jakie mu Starowolski oddaje, uważać należy za trochę przesadzone.

Po Wacławie z Szamotuł największą z partyi akatolickiej zdolność kompozytorską uwydatnił ów zagadkowy anonim C. S., o którym wyżej była mowa. Zdolny ten muzyk zasiliał swemi melodyami, jedno i cztero głosowymi, wszystkie kancynały protestanckie, a prócz tego drukował celniejsze w poszytach oddzielnych. Z działu tych ostatnich dochowały się do czasów naszych utwory na cztery głosy mieszane: psalmy 36, 70, 79, 127 i 129; pieśni: »Dobrotliwość pańska« (»Mądrość Ojca Wszechmocnego«), »Pieśń o niebezpieczeństwie żywota« z 1558 roku, »Z ochotnem sercem« z 1556 roku do słów przypisywanych niewłaściwie Zofii Oleśnickiej z Pieskowej Skały, i kilka innych. O popularności tych utworów świadczy fakt, że prócz tego, iż melodye ich były zamieszczane we wszystkich kancynałach luterskich, niektóre, np. psalmy 70, 127 i 129-ty, po pierwszym ich wydaniu przez Łazarza Andryso-

C A N ▶

Duż się zmierzła nadchodzi noc/ poprosz:
my Boga o pomoc/ aby on naszym
strażem był/ od złych czartów nas obro:
nił/ którzy nawzięcy węgemański/
Dąwa nam swej chętności.

T E N ▶

Duż się zmierzła nadchodzi noc/ po:
prosimy Boga o pomoc/ aby on
naszym strażem był/ od złych czartów
nas obro: nił/ którzy nawzięcy węgemański/
W namostki wywołania są w chętności.

Pieśń Wacława z Szamotuł na 4 głosy. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

wicza w 1556 r. już w niecałe dwa lata, w r. 1558, ukazały się w wydaniu powtórkiem, tym razem Siebenejchera.

Jak widać z tych pieśni, C. S. był kompozytorem niezbyt może oryginalnym, ale wykształconym gruntownie. Wbrew wskazówkom Lutra trzymał się on, równie jak Wacław z Szamotuł i wielu innych muzyków tej doby, przykazań szkoły niderlandzkiej, obowiązujących prawie cały ówczesny świat muzyczny. Melodyę główną umieszczał zwykle w tenorze, a na jej tle snuł przedzę melodyi głosów pozostałych, z wprawą technika, dość biegłego w swej sztuce.

Partya katolicka rozporządzała o wiele większą liczbą kompozytorów utalentowanych. Śród nich znalazło się trzech znakomitych: Marcin ze Lwowa (Leopolita), Mikołaj Zieleński i Mikołaj Gomółka, których częściowe wydanie dzieł w czasach dzisiejszych ogromne zdziwienie wywołało w całym świecie muzycznym, zwłaszcza niemieckim.

Po prostu niedowierzano autentyczności tych dzieł — tak wszystkich olśniła nadzwyczajna ich melodyjność, nieznane innym muzykom europejskim bogactwo rytmiki, oryginalność harmonii, a nawet mistrzostwo kontrapunkcyjne.

Marcin Lwowiec urodził się we Lwowie 1540 r., umarł 1589 r. Pierwsze nauki pobierał w mieście rodzinnem, następnie kształcił się w akademii krakowskiej; studia zaś muzyczne odbył pod kierunkiem Sebastjana z Felsztyna.

Wykształciwszy się w poezji i muzyce — mówi jego biograf Starowolski («Hekatonas») — oraz ukochawszy poważne melodye, był pierwszym w Polsce, który śpiewy kościelne na cały rok tak sztucznie, tak prawidłowo i tak słodko ułożył, że nie tylko między Polakami, ale nawet wogóle między Europejczykami nie było dotąd mistrza, któryby śpiew choralny z figuralnym stosowniej od niego złączyć zdołał. Znawcy — mówi dalej Starowolski — nie mało podziwiają słodkie jego melodye w kompozycji figuralnej, wykonywanej podczas procesji wielkanocnej. Prócz tego, układem słów i muzyki do hymnu na cześć patrona swego, św. Marcina Turońskiego, wiekuisty pomnik sobie wystawił. A lubo wśród ziomeków wielu znalazł rywalów, którzy otrzymawszy wykształcenie w samym Rzymie o palmę pierwszeństwa z nim walczyć pragnęli, jak Paligoniusz, Zieleński, Brandt, Bembo oraz ci, którzy nowe instrumenty wynaleźli, jak: Krzysztof Kiejcher, Adam Warka i Mosiążek, wraz z innymi, najsławniejszymi w tej sztuce mężami, żaden z nich nie cieszył się w Polsce tak wielką sławą, jak Lwowiec, mimo, że oprócz domowych nauczycieli żadnego obcego nie miał mistrza.

Zygmunt August, zwróciwszy uwagę na szybko rosnącego w sławę młodzieńca, w dniu 5 maja 1560 r. mianował go w Wilnie swym kompozytorem nadwornym. Jak się zdaje, dwudziestoletni Leopolita na tej posadzie nie długo

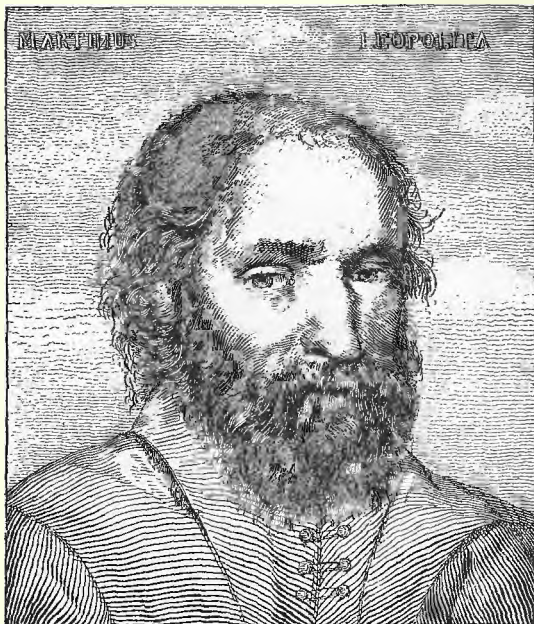
bawił, w rachunkach bowiem dworu, po r. 1560 z nazwiskiem jego już się nie spotykamy.

Z liczby dzieł tego mistrza niewątpliwie znakomitych, w każdym jednak razie nieco przecenionych przez Starowolskiego, ani jedna kompozycja do niedawna jeszcze znana nie była. Wprawdzie biblioteka puławska (Czartoryskich) posiadała słynne jego »Pieśni chóralno-figuralne na cały rok« (o których Starowolski wspomina z entuzjazmem), te jednak podczas rabunku Puław przez żołdactwo w 1831 r. zaginęły i dotychczas odszukać ich nie zdołano. Przed kilku dopiero laty piszący słowa niniejsze, grzebiąc w starych szpargałach, leżących za piecem u pewnego organisty wiejskiego, już zakwalifikowanych do wyrzucenia na śmietnik, szczęśliwym trafem znalazł przepyszenie zachowanych 8 kart *in folio* z tabulatury organowej z XVI-go wieku, w której okazały się kompozycje Wacława z Szamotuł, Marcina Warteckiego, wiele utworów innych muzyków nieznanych i dwie duże kompozycje Marcina Lwowczyka, mianowicie: hymn na Rozesłanie Apostołów »Missi autem« i »Cibavit eos«, które sądząc z tekstu i formy muzycznej, stanowią częśćkę o-wych »Pieśni figuralnych«, nad którymi tak się unosił Starowolski i wielu innych dawnych pisarzów.

Niemal jednocześnie odkrył ks. Polkowski na Wawelu trzy msze pięciogłosowe Lwowczyka: *Missa Rorate*, *Missa de Resurrectione* i *Missa Paschalis*. Z tych ostatnia została pomieszczoną w trzecim zeszycie, »Monumentów muzyki kościelnej z epoki klasycznej w Polsce«, ks. Surzyńskiego.

Wspaniałe to dzieło (w kilku miejscach nadwerczone, zwłaszcza głos basowy »Credo«) osnute zostało na tematach czterech pieśni wielkanocnych (stąd jej tytuł) »Chrystus Pan zmartwychwstał«, »Chrystus zmartwychwstał jest«, »Wstał Pan Chrystus« i »Wesoły nam dzień nastał«.

Znakomity muzykolog niemiecki, Robert Eitner, po przejrzeniu dzieł mistrzów polskich z XVI-go w. zamieszczonych w »Monumentach« Surzyńskiego, wyraził się, że wielce ciekawą to jest rzecz, iż narody, które nie podlegając



Rzekomy portret Marcina Lwowczyka (według sztychu A. Oleszczyńskiego).

wpływowi muzyki włoskiej i niderlandzkiej, własną szły drogą, wkońcu do tych samych co i Włosi, doszły rezultatów, np. Polacy, Anglicy i Niemcy aż do roku 1600.

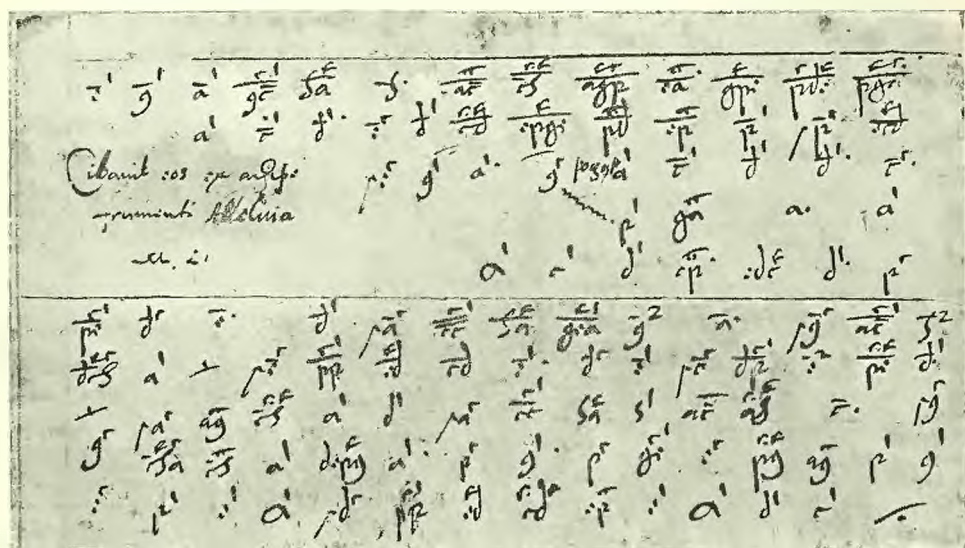
Jest w tem część prawdy, ale nie cała prawda. Wpływowi niderlandczyków nie oparł się ani jeden z cywilizowanych narodów europejskich. W początkach XVI-go wieku szkoła niderlandzka panowała wszechwładnie, zwłaszcza we Włoszech, Francyi i Niemczech. Niemniej i w Polsce wywierała wpływ przeważny. O tem świadczą przedruki krakowskie i odpisy dzieł teoretyków szkoły niderlandzkiej. Świadczą liczne kompozycje mistrzów tej szkoły, wykonywane codziennie przez rorantystów krakowskich, między innemi utwory: Cadeaca, Certona, Vittorii, Goudimella, Lindnera, Orlanda Lasso i wielu innych. Świadczą przechowane w tabulaturach polskich z XVI-go wieku liczne odpisy dzieł niderlandczyków: Ciconii, Josquina, Breitengassera, Verdelota, Jannequina, Klemensa »non Papa«, Gombertha Archadelta, i w. i. Świadczą wreszcie kompozycje muzyków polskich z tej doby, na których wpływ niderlandczyków położył piętno wyraźne.

To tylko nie ulega wątpliwości, że Polacy, z małym wyjątkiem, nie trzymali się ślepo tej szkoły, lecz, podobnie jak i Anglicy, głównie w swych dziełach zwracali uwagę na dobre i przyjemne brzmienie akordów, na melodyjne prowadzenie głosów i łączenie ich w piękną harmonię, nie wdając się w takie zawile sztuczki kontrapunkcyjne, których celem jedynym był popis mądrością techniczną, nie zaś piękno muzyczne.

Nie znaczy to bynajmniej, żeby kompozytorowie polscy z XVI wieku lekceważyli kontrapunkt, lub żeby nie lubili popisywać się nim. Przeciwnie, ani jeden z polskich »niderlandczyków« z wyjątkiem Gomółki, który do tej szkoły nie należał — nie odmówił sobie tej przyjemności, ilekroć zdarzyła się jaka chwila sprzyjająca. Czynił to wszakże celowo i w sposób wręcz odmienny od tego, jakim się posługiwali muzycy w reszcie Europy. Taki naprzykład Lwowieczyk, który jako kontrapunkcista mało miał równych sobie w ówczesnym wszechświecie muzycznym, nie umieszczał w swych mszach jakiegś melodyi stałej (*cantus firmus*) w którymś tylko z głosów środkowych, jak to czynić zwykli byli Niderlandczycy, lecz posiłkował się nią jako wątkiem do snucia myśli muzycznych w każdym z głosów poszczególnych. We mszy »wielkanocnej«, o której wyżej była mowa, a osnutej na czterech ludowych pieśniach wielkanocnych, jeszcze większej sztuki dokazał: w »Gloria«, połączył z sobą wszystkie cztery pieśni, a w pierwszym »Agnus Dei«, napisanem na sześć głosów, tenorowi pierwszemu każe śpiewać całą pieśń »Chrystus zmartwychwstał jest«, sopranowi drugiemu »Chrystus Pan zmartwychwstał«, w innych zaś głosach kontrapunktuje obie melodye tematami tychże pieśni, w imitacjach i t. p. A zawsze baczna zwraca uwagę na dobre brzmienie kompozycji, na eurytmie całości, której podporządkować gotów wszystko, nawet prawdziwa kontrapunktu.

To Lwowczyka wyróżnia znamienne z grona ówczesnych »niderlandczyków«, a zwłaszcza fakt, że pono pierwszy z nich opierał swe kompozycje na tematach swojskich pieśni ludowych kościelnych, nie zaś świeckich i nie na kantyku gregoriańskim, i tym sposobem nadawał im poniekąd charakter dzieł narodowych.

Współczesny Lwowczykowi kompozytor, ksiądz Krzysztof Borek, drugi z kolei dyrektor rorantystów Wawelskich, zmarły w 1557 r., pozostawił po sobie dwie msze, z tych jedna pięciogłosowa na temat hymnu »Te Deum Laudamus«. Dużo w nich roboty starannej, lecz mało oryginalności stylowej i dzwięczności harmoniczej.



Tabulatura organowa. Początek »Cibavit« Marcina Lwowczyka na 5 głosów.
(Ze zbiorów A. Polińskiego).

Historia żywota Borka dość jest niezwykła. W roku 1521 dostał się na dwór Zygmunta Starego, gdzie go zrobiono dworzaninem i do różnych posług używano. A snąć miał spryt i gładko umiał się wywiązywać z powierzonych mu zadań, bo ile razy szło o doręczenie jakichś ważniejszych listów królewskich dygnitarzom państwa, Borkowi tę czynność powierzano. Tak np. w 1532 r. wielokrotnie przebiegał konno kraje Rzeczypospolitej z listami to do wojewody pruskiego, to do pomorskiego, oraz do innych panów korony i Litwy. Wkrótce potem widzimy go niespodziewanie w sukience duchownej, zajmującego stanowisko kapelana królewskiego, z tytułem »muzyk«. Widocznie w chwilach wolnych od czynności dworzanina królewskiego studyował muzykę — zapewne pod Wierzbkowskim lub »kompozytorem Władysławem« — i komponował utwory,

które zwróciły nań uwagę dworu i odpowiedniejsze jego zdolnościom stanowisko mu wyrobiły. Wreszcie ofiarowano mu posadę dyrektora rorantystów, wakującą od zgonu Mikołaja z Poznania. Na tem stanowisku pozostał aż do śmierci.

O wiele zdolniejszym od niego okazał się:

Tomasz Szadek, tak przewany od miasteczka Szadka, w ktorem się urodził około 1550 r. Miał głos tak piękny, że go dyrektor kapeli królewskiej, Jurek Jasińczyc, natychmiast po wstępnej próbie w dniu 25 czerwca 1569 r. przyjął w poczet śpiewaków kapeli i, jako pragnącego poświęcić się stanowi duchownemu, umieścił przy dworze na prawach kapelanów królewskich.

Niedługo tu jednak gościł. Kiedy już wydoskonalił się w »gorgach« dc-statecznie i zapoznał bliżej z tajemnicami wyższej teorii muzycznej, wówczas przyjął święcenia kapłańskie oraz ofiarowaną mu posadę śpiewaka kaplicy rorantystów na Wawelu i obowiązki wikaryusza katedralnego. Nastąpiło to zapewne roku 1574, po tej bowiem dacie nazwisko Szadka ginie w rachunkach dworu królewskiego. W owym czasie dyrektorem kapeli rorantystów był Stanisław Zajac z Pabianic.

Nieszczęśliwy to musiał być przewodnik ów ksiądz Zajac v. Zajaczek, i niezbyt sumienny w spełnianiu powierzonych mu obowiązków — chociaż pomnik jego na Wawelu cuda o sumienności i gorliwości jego głosi — skoro królowa Anna Jagiellonka, w ośmiu listach pisanych do niego z Warszawy, wyrzuca mu, że, jak jej doniesiono, nie zawsze msze w kaplicy są odprawiane »figurą« (t. j. z muzyką na głosy); że wbrew fundacyi kolegium rorantystów utrzymuje takich śpiewaków, którzy, inne jeszcze zajmując posady, zaniedbują się w obowiązkach śpiewaczych, a przecież dlatego właśnie tak hojnie przyczyniła się do uposażenia kolegium, żeby śpiewacy jedynie tylko sprawom muzycznym byli oddani »i na tem jednym tylko beneficium przestawali«; że śpiewy urządza nie własną kapelą, lecz »pożyczanemi najemnikami« i t. p.

Że królowa Anna była dobrze poinformowana, o tem świadczy fakt, że Tomasz Szadek był właśnie jednym z tych śpiewaków, którzy, nie zadawałając się pensją, udzielaną im z funduszów kaplicy, starali się o inne jeszcze posady intratne, np. posadę wikaryusza katedralnego, jaką Szadek zajmował, wbrew warunkom aktu erekcyjnego kaplicy rorantystów.

Z kompozycyi Szadka dochowały się do czasów naszych trzy msze: jedna na temat kołedy łacińskiej »Dies est laetitiae« z 1578 roku, druga na temat nieznanego motetu, noszącego niezrozumiały tytuł »Pisneme« z 1580 r., trzecia zaś ma tytuł: »Salve Sancta Parens«.

Z owego tematu »Pisneme« skorzystał Szadek w ten sposób, że z niego snuł melodye wszystkich głosów, wszakże po staremu tylko w tenorze uwydatnił go w całości. W każdej części mszy, z wyjątkiem *Benedictus* i drugiego

Agnus, autor stale wprowadza swój zagadkowy motyw według jednego szablonu: przez alt, następnie tenor, sopran i bas.

Jeśli taka jednostajność formy niezbyt pochlebnie świadczy o twórczości fantazyi kompozytorskiej Szadka, to dosłowne niemal wprowadzanie tego tematu (ekspozycja) wraz z całym aparatem harmonicznym i kontrapunktycznym, prawie nuta w nutę, lub co najwyżej z nieznacznymi wariantami, o wielkiem ubóstwie autora świadczy wyraźnie. Ubóstwo to objawia się również w zbyt skąpem używaniu modulacji (przeważnie zbacza tylko do dominanty i subdominanty) i jednostajnem używaniu kadencji. Ile ich znajduje się w całej mszy, prawie wszystkie są według jednej modły urobione. Główną zaletę kompozycji Szadka stanowi czystość i powaga jej stylu oraz zręczna, aczkolwiek stale jednostajna, symetria w budowie okresów i zdań muzycznych.

W liczbie tych, których Starowolski zalicza do największych kompozytorów polskich XVI-go wieku, znajdują się: Paligoniusz, Bembo i Jan Brandt. Po pierwszym z nich został jedynie introit »Rorate coeli« na 5 głosów, po drugim samo jedynie nazwisko, nawet bez imienia, a po trzecim — co za dziwny kaprys losu! — dochowały się wcale dokładne szczegóły biograficzne, lecz ani jedna kompozycja. Wiemy o nim więcej, aniżeli o największych muzykach tego wieku, jak Lwowczyk, Zieleński i Gomółka!

Jan Brandt lub Brant, urodził się 1551 roku w Poznaniu. Wstąpił do zakonu Jezuitów w Rzymie 1571 r., tu ukończył teologię, tu otrzymał wykształcenie muzyczne i tu został penitencyaryuszem. Wróciwszy do kraju, mieszkał czas jakiś w Poznaniu, potem w Wilnie, gdzie otrzymał stopień doktora teologii, następnie był rektorem kolegium jezuickiego w Puławsku, na koniec we Lwowie. Podług Starowolskiego, Efraima Olloffa (»Polnische Lieder Geschichte«) i wielu innych pisarzy, Brandt był muzykiem znakomitym i bardzo miłym człowiekiem, który jako wierszopis łacińsko-polski, zarówno jak i muzyk, wszystkich serca zjednywać sobie umiał. Alegambe w »Bibliotheca scriptorum Soc. Jes.« (Antwerpia 1642), podającej dokładny spis pisarzy jezuickich, mówi o nim, że wydał »Pieśni łacińskie i polskie z nutami muzycznymi«, które były nader popularne w Polsce. Te dzieła miały być wydane w Warszawie 1586 r. Wspomina o nim także Walther w swym »słowniku muzycznym« z 1732 r., przyznając mu wielki talent i ostrzegając czytelnika, żeby nie mieszał nazwiska Brandta z Berentem Szymonem, także jezuitą i równie cenionym muzykiem, urodzonym w Brodnicy 1585 r., zmarłym tamże 16 maja 1649 r. na stanowisku rektora kolegium Jezuitów, autorze dwóch litanii: »De nomine Jesu« i »De B. Virg. Maria«, z których pierwsza z 1638 r., a druga z 1639 r.

Jak Brandt był za życia kochany — mówi Siarczyński: (»Obraz wieku panowania Zygmunta III«), — tak żalowany po śmierci, która go zaskoczyła we Lwowie 31 grudnia 1601 r. »Całe miasto oddało mu ostatnią posługę, a So-

likowski, arcybiskup lwowski, szanownik pięknych przymiotów, pamięć jego mową pochwalną uczcił«.

Ten sam los kapryśny, który ukrył, czy wręcz zniszczył wszystkie dzieła Brandta, a szczegóły jego żywota przekazał nam w obfitości, z innym muzykiem naszym, największym bezwzględnie mistrzem wieku XVI-go, postąpił wprost przeciwnie: dochował łaskawie wszystkie najcenniejsze jego utwory, ale o nim samym ani jednej nie przepuścił do nas wieści. Tym mistrzem był:

Mikołaj Zieleński. W zakończeniu życiorysu Wacława z Szamotuł, Starowolski tak się o nim wyraził: »gdyby mu (t. j. Wacławowi z Szamotuł) los dłuższego był udzielił życia, nie potrzebowaliby Polacy zazdrościć Włochom ich Palestrynów, Lappiów, Viadanich etc.« Jeżeli te słowa mogły wogóle znaleźć zastosowanie do którego z muzyków polskich tej doby, to chyba tylko do Zieleńskiego. Wprawdzie i wtedy nawet owe słowa musielibyśmy uznać za przesadne, bo z Palestryną, jako kompozytorem czysto kościelnym, żaden z muzyków świata zestawionym na seryo być nie mógł — w każdym jednak razie Zieleński był przynajmniej jedynym wówczas muzykiem polskim w wielkim stylu, którego przeciwstawiać można było wszystkim ówczesnym wielkościom świata muzycznego, choćby samemu nawet Palestryninie.

Kiedy i gdzie się urodził — niewiadomo. Na tytule swych dzieł nazwał się organistą i dyrektorem kapeli prymasa Wojciecha Baranowskiego. Że zaś ten został prymasem w 1608 r. Zieleński przeto tę godność piastował zapewne już w wieku dojrzałym; jaką zaś w latach młodości, dotąd jeszcze tę sprawę pokrywa tajemnica.

Starowolski w życiorysie Marcina Lwowczyka twierdzi, że Zieleński kształcił się w »samym Rzymie«. To jest prawdopodobne, bo w jego dziełach, wpływ szkoły włoskiej — a właściwie ostatniej niderlandzkiej, we Włoszech, zwłaszcza w Wenecyi, szerzonej w sposób nieco odmienny, aniżeli w reszcie Europy — jest nazbyt nawet widoczny. Gdyby jednak bezpieczną było rzeczą wywody krytyczne o wpływie tej czy owej szkoły muzycznej na danego kompozytora opierać na wspólności cech charakterystycznych, w takim razie, nie przesadzając możliwości kształcenia się Zieleńskiego w Rzymie, śmiałoby twierdzić można było, że główne studia odbył on w Wenecyi u Jana Gabriello, największego z ówczesnych nauczycieli i kompozytorów starszej szkoły weneckiej (założonej przez niderlandczyka Willaerta), obaj bowiem wiele mają wspólnego z sobą, a przede wszystkim: styl, formę i pewne upodobania harmoniczne, np. co do sposobu używania kadencji zwodniczych, końcowych i t. p.

Gabrielli pisał »Sacrae symphoniae« oraz różne dzieła na kilka chórów; pierwszy w Polsce pisał i Zieleński takie symfonie i dzieła na 2 i 3 chóry. Gabrielli był pierwszym z muzyków włoskich, który do dzieł wokalnych wprowadził akompaniament instrumentów smyczkowych, oraz dętych, drewnianych i blaszanych; Zieleński pierwszy w Polsce uczynił to samo. Obaj jednakowych przytem używali instrumentów: organów, skrzypiec, altówek (skrzypce teno-

PARTITVRA
PRO ORGANO.
OFFERTORIA
TOTIVS ANNI.

*Quibus in Festis omnibus Sancta Romana Ecclesia uti consuevit Septenis, &
Octonis vocibus tam viuis, quàm instrumentalibus accommodata.*

A V C T O R E

NICOLAO ZIELENSKI POLONO
ORGANARIO. ET CAPELLAE MAGISTRO.

*Illustrissimi, & Reuerendissimi Domini Domini ALBERTI BARINGOVSKI
Dei gratia Archiepiscopi Gnesnen. Legati Nati, Regni Poloniae
Primitis, & Primi Principis.*



VENETIIS

APVD IACOBVM VINCENTIVM.
M D C X I.

Karta tytułowa »Partytury« Zieleńskiego.
[Ze zbiorów biblioteki Czartoryskich w Krakowie].

rowe), violi basowych, fagotów, kornetów i puzonów. Obaj mieli skłonność do harmonizowania dobrze brzmiennego, do swobodnego prowadzenia głosów i uwydatniania w muzyce nastroju tekstu. Dalej: obaj, każdy w swej ojczyźnie, wprowadzali w użycie monodię, t. j. dzieła utworzone na kilka głosów, z których wszakże jeden tylko był przeznaczony do śpiewu, reszta zaś dla różnych instrumentów. Zieleński widocznie wielkie czuł upodobanie do tych pieśni solowych, pisał je bowiem na wszystkie rodzaje głosu: na sopran, na alt, na tenor, na baryton i bas. Pod tym więc względem poszedł dalej aniżeli jego pierwowzór wenecki, który pisał prawie wyłącznie na głos najwyższy — na dyskantant vel sopran.

Po Zieleńskim dochował się szczęśliwie jeden egzemplarz wydania zbiorowego jego kompozycji w partyturze i jeden w głosach. Partytę posiada ksiąźnica Czartoryskich w Krakowie, zaś głosy — biblioteka uniwersytecka we Wrocławiu. Partytura składa się z dwóch wielkich części, z których każda ma oddzielną kartę tytułową. Tytuł części pierwszej brzmi tak: »*Partitura pro organo. Offertoria totius anni, quibus in festis omnibus Sancta Romana ecclesia uti consuevit* i t. d. (zob. rycinę).

Tytuł części drugiej: »*Communiones totius anni, quibus in solenioribus Festis S. Romana Eccl. uti consuevit ad cantum organi per unam, duas, tres, quattuor, quinque et sex voces tum instrumentis musicalibus, et vocis resolutione, quum Itali Gorgia vocant decantandae. His accesserunt aliquot Simphoniae quattuor, quinque et sex vocum, et tres Fantasiae instrumenti musicalibus accomodatae. Auctore Nicolao Zieleński etc.* wszystko jak w partyturze pierwszej.

Całość więc dorobku duchowego Zieleńskiego, składającą się ze stu kilkunastu kompozycji, wypełniają w dochowanej partyturze utwory na głos jeden, dwa, trzy i t. d., oraz na jeden, dwa i trzy chóry bądź *a capella*, bądź z towarzyszeniem organu czy też orkiestry.

Znamienną cechą genialności Zieleńskiego jest bujna, twórcza fantazja, ujawniająca się w urozmaiceniu form, rytmiki, taktu, oraz ekspozycji i sposobu kontrapunktycznego snucia tematu. Nie trzyma się on jakiegoś stałego szablonu, lecz dla każdej prawie kompozycji urabia formę zastosowaną do nastroju melodyi, bądź rytmiki i jakości wiersza.

W jednych pieśniach na głos pojedynczy, n. p. na sopran: »*Confundantur superbi*«, wprowadza naprzód dwa jednocześnie głosy instrumentalne, a potem trzeci wraz z melodyą sopranu. W innych, np. w arii barytonowej: »*Exiit sermo*«, wprowadza także naprzód głosy instrumentalne, lecz jeden po drugim, kanonicznie, nie zaś jednocześnie. Raz te krótkie introdukcje instrumentalne snuje na temacie melodyi głównej, drugi raz na temacie samodzielny. W niektórych znowu utworach, jak w tercecie: »*Feci iudicium et iustitiam*« nie daje żadnej przygrywki, lecz wprost wprowadza wszystkie trzy głosy jednocześnie. Gdzieindziej akompaniament jest samoistny, prowadzony polifo-

nicznie, tu zaś (organ, dwoje skrzypiec, basetla i fagot) służy do wzmocnienia (dublowania) głosów tercetu śpiewaczego. W duecie: »Mitte manum tuam«, przygrywkę instrumentalną czterotaktową wypełnia kanon, który następnie śpiewa sopran z altem przez cztery takty, poczem kompozytor snuje już temat swobodnie, powtarzając kilka razy całe frazesy, z harmoniami jednakowymi, bądź zmienionymi.

Kadencye również Zieleński urozmaica; jedne utwory kończy kadencjami doskonałymi na tonice, inne zawieszonymi, inne znów plagalnemi; w środku zaś kompozycji, często i znakomicie używa różnych kadencji zwodniczych. W arii tenorowej: »In splendoribus sanctorum«, używa w ostatniej kadencji nuty stałej (Orgelpunkt), utrzymanej w głosie najwyższym, aż przez 9 taktów — efekt wówczas śmiały!

Idąc za przykładem Palestryny i wogóle »ostatnich niderlandczyków«, Zieleński w utworach wielogłosowych umieszczał stale główną melodyę w sopranie, upraszczając tym sposobem zadanie harmonii, która odtąd mogła swobodnie urabiać dźwięczne podłoże dla melodyi naczelnej w kompozycji i ułatwiać prowadzenie śpiewne głosów pozostałych.

Niemniej był bardzo silnym w kontrapunkcie. Nie trzymał się jednak ślepo recept kontrapunktycznych, przez większość niderlandczyków pilnie przestrzeganych, gdyż był jednym z niewielu, który szukał w muzyce wyrazu uczuć, nie zaś pola do popisywania się mistrzostwem. Częściej aniżeli inni opracowywał tematy niecałe, lecz tylko w skróceniach, w motywach, odcinkach, kanonicznie bądź w swobodnych imitacjach, w kontrapunkcie podwójnym i w progresjach modulujących, dbając przede wszystkim o nastrój, o dobre brzmienie, o melodyjne prowadzenie głosów.

Podczas gdy w dziełach polifonistów flamandzkich przebijają kunsztowna robota i formalizm wsparty na gruncie gregoryańskiego przykazania, w Zieleńskim uderza wykwint rysunku melodyjnego i ogromne bogactwo harmonii obok bujnej fantazyi, polotu poetycznego i oryginalności formy. Kontrapunkt podwójny, kanon czy swobodna imitacja i wogóle cała tkanina polifoniczna, chociaż znamionująca w Zieleńskim kontrapunkciście na miarę największych ówczesnych mistrzów europejskich, występuje u niego świetnie, ale tylko celowo, wywołana raczej wzorowem prowadzeniem głosów, naturalnem snuciem się myśli przewodniej, a nie jałową spekulacją kontrapunkcisty, chętnego do popisania się kanonicznem mistrzostwem. Słowem, jest środkiem służącym — wraz z silnie a śmiało występującymi u Zieleńskiego potężnymi czynnikami, tak ważną rolę odgrywającymi w królestwie nowoczesnej romantyki: chromatyką i rytmiczną wymową — do wyrażenia uczuć sercowych, a nie celem jedynie.

Nie zrywał stanowczo z uświęconą wiekami tradycją tonacyi gregoryańskich, boć przecie i nie chciał i nie mógł lekceważyć, i dobrowolnie zrzekać się użycia świetnej barwy, urozmaicającej koloryt jego obrazów muzycznych; posiłkował się jednak temi tonacjami przygodnie i oszczędnie.

Nie tak surowy w stylu, jak Palestryna, nie uczeńszy i nie zdolniejszy, lecz o wiele melodyjniejszy od niego i bardziej urozmaicony w formie, umiał w swych dziełach łączyć głębię uczucia religijnego i mistrzostwo kontrapunkcyjne z temperamentem kompozytora, wrażliwego na piękno muzyczne.

Owa to właśnie wrażliwość i poczucie piękna skłaniały Zielińskiego do wprowadzania kanonicznych tematów nie w pewnych stałych odstępach, lecz — jak to czynił w sto lat po nim wielki Bach — w odstępach dowolnych, zależnych od jakości tematu i jego rozwoju w głosie już wprowadzonym, od wymagań harmonicznych, od natchnienia, wreszcie od efektu. Piękność przed prawem, eurytmia idealna — oto zasada, której Zieliński przestrzegał prawie stale, a która go zaszczytnie wyróżniła z grona ówczesnych mistrzów europejskich.

Typowymi utworami, w których charakterystyka geniuszu Zielińskiego ujawniła się najwyraźniej i najwszechstronniej, są: pięciogłosowe responsorium »In monte Oliveti«, czterogłosowy chór »Adoramus« i pięciogłosowy motet wielkanocny »Haec dies«.

I z tego jeszcze względu za typowe uznać je należy, że się w każdej z nich uwydatniły także najplastyczniej poszczególne czynniki jego wiedzy muzycznej. W cudnem responsorium mistrzostwo kontrapunkcyjne, w »Adoramus« mistrzostwo harmoniczne, w »Haec dies« zaś oryginalność formy, bujność fantazyi poetycznej, swoboda w snuciu tematów i nadzwyczajna śmiałość modulacji, podziw budząca, zwłaszcza ze względu na epokę, w której Zieliński tworzył to wspaniałe dzieło.

Swoją drogą był on nieraz twardy w harmoniach i nierzadko nierówny, co się tłumaczy albo chwilowem osłabieniem gorliwości jego kompozytorskiej, bądź też tem, że zbiorowe wydanie swych dzieł uzupełnił utworami z lat młodości. Zwykle jednak był bardzo staranny w opracowywaniu swych kompozycji i nierzadko wznosił się na wyżyny artyzmu wykwintnego.

Współcześnie z Wacławem z Szamotuł, Szadkiem, Lwowieczykiem, Zielińskim, żył jeden muzyk dziwnie osobliwy: nieznany ani pisarzom ówczesnym, ani szerszemu kołu społeczeństwa; nie oceniony za życia, nie wspominany po śmierci, nie największy z grona muzyków doby Zygmuntońskiej, nawet mniej od nich uczony, a jednak najsympatyczniejszy, najmelodyjniejszy i bezwzględnie najoryginalniejszy ze wszystkich, nie tylko polskich, lecz i wogóle z całej plejady ówczesnych mistrzów europejskich.

Owym muzykiem osobliwym, jedynym w swoim rodzaju, który w wszechświatowej literaturze muzycznej nie miał poprzedników, a następców znalazł dopiero w kompozytorach z końcem XVIII stulecia, był:

Mikołaj Gomółka, twórca muzyki czterogłosowej do wszystkich 150-ciu psalmów Kochanowskiego.

Wyjątkowe swe stanowisko w rzędzie kompozytorów europejskich, dotychczas nie zatwierdzone przez historię muzyki powszechnej — dla tej prostej

przyczyny, że jest jej nawet nieznany — zawdzięcza tej okoliczności, że był pierwszym, który nawet czysto kościelne utwory chóralne urabiał w duchu muzyki ludowej; że więc był pierwszym, nie tylko u nas, muzykiem prawdziwie narodowym. Ilu bowiem żyło wówczas kompozytorów w Europie, wszyscy, bez względu do jakiej narodowości należeli i pod jakim stopniem szerokości geograficznej znajdowali się, byli niderlandczykami. A tem się tylko różnili między sobą, że niektórzy, jak Niemcy i Francuzi, pilnie przestrzegali przykazań teoretycznych szkoły niderlandzkiej, podczas gdy Anglicy, Włosi i Polacy do tej teorii wprowadzali pewne zmiany, bardziej odpowiadające ich charakterowi plemiennemu, temperamentowi, skłonnościom i upodobaniom narodowym, wreszcie poczuciu artystycznemu i wogóle kulturze muzycznej narodu, którego byli członkami.

A już Polacy największą pod tym względem niezależność ujawniali. Bo natura polska nie znosi ucisku i wogóle ograniczenia swobody, nawet w sztuce. Kompozytorowie przeto nasi nie mogli być żadną siłą zmuszeni do dźwigania pęt, narzuconych im przez scholastyczne modły średniowiecznych teoretyków muzycznych, zamykających natchnienie w dusznej atmosferze formułek, tradycją przekazanych.

Stąd żaden naród nie posiada takiej swobody formy i różnaitości rytmów w pieśniach duchownej lub światowej treści, jak Słowianie wogóle, a Czesi i Polacy w szczególności. W tem także bierze źródło wielce charakterystyczny przymiot, widniejący w utworach muzyków polskich: *dążność do wytwarzania śpiewności*. Zarówno w dziełach Wacława z Szamotuł, jak Lwowczyka a zwłaszcza Zielenkiego, widzimy tę dążność do równoczesnego *melodyjnego* prowadzenia głosów, *choćby nawet kosztem prawideł kontrapunktycznych*.

W żadnym jednak z muzyków ówczesnych owa odrębność plemienna i niezależność duchowa nie ujawniła się tak wyraźnie i stanowczo, jak w Gomółce. Pieszcząc w swej duszy własne ideały, nie wdawał się w żadne kompromisy ze szkołą niderlandzką; po prostu zaprzeczył jej tych praw do supremacji w muzyce polskiej, których jej reszta Europy nie zaprzeczała w muzyce swojej, bądź jeno pod tym i owym względem uszczuplała nieco.

Skutek owego protestu artystycznego był ten, że co Szamotulczyk, Lwowiec i Zielenki przeczuli tylko i do swych dzieł wprowadzali ostrożnie, nie paląc mostów za sobą, to Gomółka zdołał osiągnąć w zupełności i w swych psalmach udogmatyzować.

Bystrzejszy od innych, zrozumiał, że, skoro w zapleśniałej teorii kontrapunktistów niderlandzkich czuć scholastyczną stęchliznę, dla odświeżenia przeto ducha zwrócić się należy do źródła żywej wody, dającego wieczną świeżość i młodość — do pieśni rodzinnej. Czerpał też z owego źródła tak obficie, że w każdym jego psalmie, z małym przynajmniej wyjątkiem, ów ciepły, serdeczny i łzawy dźwięk nuty rodzinnej słyszymy.

Czy tylko taki sposób tworzenia przez Gomółkę odpowiadał istotnie specyjalnym jego pojęciom osobistym o ideałach muzyki wogóle, a polskiej w szczególności, oraz jego temperamentowi i usposobieniu artystycznemu?

Gdybyśmy wiedzieli dokładnie, wśród jakich warunków osobistych tworzył i jakim ulegał prądom i wpływowi, zarówno artystycznym jak społecznym, odpowiedź na to pytanie nie byłaby trudna. Lecz, że szczegółów jego życia znamy niewiele, a przynajmniej nie dość znamiennych, musimy przeto swe sądy o nim opierać na materiale tak lotnym, jak domysły krytyczne, i tak giętkim, jak wzruszenia i zachwyty, wywołane odrębnością i wyjątkową oryginalnością jego muzyki.

Wszakże prócz tak lotnego materiału mamy także nieco dokumentów pewniejszych. Dochowały się bowiem do czasów naszych cztery źródła, aczkolwiek nie obfite, w każdym jednak razie rzucające na oryginalną postać Gomółki jakie takie światło.

Pierwsze źródło — to rachunki dworu królewskiego w tak zwanych księgach »stołu« lub »podskarbińskich«; drugie — jego pomnik grobowy w Jazłowie (w Galicji); trzecie — przedmowa Gomółki do psalmów, ostatnie zaś — luźna o nim wzmianka w broszurze Bartochowicza z 1619 r. »O biesiadzie karczemnej i skrzypkach«.

Rachunki podają pierwszą wzmiankę o Gomółce pod r. 1546. Według tych rachunków, »puer — Nicolaus Gomolca« 17 listopada 1546 r., dostał w Wilnie od Zygmunta Augusta 3½ groszy (przeszło złotówkę dzisiejszą), oczywiście »na pierniki«. Za co go jednak obdarzono — niewiemy. Prawdopodobnie mały Gomółka był »dzieckiem cudownem«, rzępolącym na jakimś instrumencie, a przedstawionem Zygmunтови Augustowi, o którym wiadano, że lubi dzieci cudowne i chętnie je proteguje. Musiał malec zaimponować dostojnemu słuchaczowi, kazał go bowiem swemu podskarbiemu przyjąć i fundusz na utrzymanie przy dworze wyznaczyć.

W trzy lata później, w 1549 roku, figuruje jeszcze Gomółka na liście nadetatowych »chłopców« kapeli królewskiej, razem z jakimś Jędrzejkiem. Król wyznaczył im na Wielkanoc, w tymże roku, po 4 łokcie sukna lyońskiego, 6 łokci sukna czykowskiego, oraz barchanu i coś tam jeszcze na ubranie (dorosłym wydzielano po łokci 8—12). Z tego również roku doszła wiadomość, że Zygmunt August oddał Gomółkę na naukę do Jana Kłausa, fistulatora swej kapeli. Koszty utrzymania i nauki ponosił król; nawet praczkę malca opłacał ze swej szkatuły.

Kto był ów Jan Klaus (Hans Claws, Hanusz Klaus) — niewiadomo. To wszakże wiemy, że go zamieszczano na liście fistulatorów niemieckich, co dowodzi, że go do kapeli Zygmunta Starego sprowadzono z Niemiec. Stało się to zapewne około 1530 r., w tym bowiem czasie znajdujemy go pierwszy raz na liście muzyków królewskich. Niewiadomo również na jakim instrumencie grał i na jakim uczył Gomółkę. Musiał się wszakże Klaus odznaczać bądź wy-

kształceniem muzykalnem, bądź talentem wirtuozowskim, a przytem zajmować jakieś wydatniejsze stanowisko w kapeli, zwolniono go bowiem od obowiązku grywania przy stole królewskim, a i płacę mu podwyższano. W r. 1560 dano aż 50 florenów rocznej podwyżki. Był jeszcze czynny w kapeli w 1571 roku. Zwano go wówczas Klausem »starym«, dla odróżnienia od młodego Mikołaja Klause, prawdopodobnie jego syna. Odtąd głucho o mistrzu Gomółki w księgach podskarbińskich.

Musiał być Gomółka bardzo małym chłopaczkiem w dniu przyjęcia go na dwór wileński, gdyż w kwietniu 1550 roku, a więc po 3½ latach pobytu w kapeli królewskiej, jeszcze go zaliczano do grona »chłopców«. Ale wówczas był już płatny 25 flor. rocznie i *pro expensis* — w drodze łaski króla — dodawano mu do jurgieltu po 20 groszy tygodniowo; ubranie otrzymywał takie same, jak wszyscy piszczkowie. W dniu 4 marca 1553 r. wyznaczono już Gomółce w Warszawie (w drodze z Wilna do Krakowa) pensyę stałą, w wysokości zwykłej płacy tubicinatorów (mniejszej aniżeli fistulatorów). Dopiero w Wilnie, 20 stycznia 1555 roku kazał mu król wypłacać prowizyę, jak każdemu piszczkowi. Data to niewątpliwie objęcia przez Gomółkę urzędu fistulatora = fletnisty, piszczka. Ów termin: *fistulator*, vel piszczek, oznaczał nie tylko flecistę, lecz każdego wogóle grajka na jakimś instrumencie dętym drewnianym; grających na dętych blaszanych, zwano hurtownie: *tubicinatores* = trębacze, bez względu czy grali na trąbkach, czy waltorniach, lub puzonach.

W trzy lata później bawi Gomółka przy królu w Wilnie, gdzie koleguje z Bakfarkiem, z którym go zamieszczauo, niewątpliwie bezmyślnie, na jednej liście muzyków... włoskich, choć ani on, ani legendowy lutnista nie byli Włochami. W r. 1559 pobiera Gomółka 40 fl. płacy rocznej, prócz dyet, strawnego, ubrania etc., równie jak i w 1561 roku.

W tym ostatnim roku, między Gomółką a kapelą królewską zaszły jakieś zdarzenia, które wkońcu doprowadziły obie strony do zerwania z sobą stosunków harmonijnych. Co to było — domyśleć się trudno. To tylko wiadomo, że od 8 maja 1561 roku, w ciągu dwóch lat i trzech miesięcy, nie było Gomółki w kapeli królewskiej, że dopiero 16 sierpnia 1563 r. zgłosił się do skarbnika kapeli po pensyę zaległą, którą mu skrupulatnie za owe dwa lata i trzy miesiące wyliczono, w ilości flor. 118, gr. 26, a zarazem wręczono dymisyę.

Czy przez samego Gomółkę zażądana? Tak niewątpliwie. Ów długi urlop — poświęcony zapewne studjom kompozytorskim nie mógł być udzielony bez wiedzy króla, nawet przez tak wszechwładnego, jak Jasińczyc, kapelmistrza. Za tem przemawia i ta okoliczność, że o wytrącaniu czy wypłacaniu jurgieltu za cały czas »absencyi« grajka sam król decydował.

Chleb dworski wprawdzie tuczył wirtuozów, ale aspiracyom kompozytorskim dostatecznego upustu nie dawał, nawet dobrej sposobności do odznaczenia się nie dostarczał w obfitości. Stąd to właśnie pochodzi, że tylko wirtuozi



Pomnik Mikołaja Gomółki w kościele jazłowieckim.

długo trzymać się zwykli byli pańskiej klamki, kompozytorowie zaś, zazwyczaj złe płatni, bawili krótko, chętnie przenosząc się z miejsca na miejsce, w pogoni za laurami i złotem. Szamotulski bawił na dworze królewskim 8 lat, Szadek 5, Wartecki 4, Lwowieczyk i niderlandczyk Baston po roku tylko. Jeden Gomółka ujawnił cierpliwość największą, był bowiem czynny w kapeli lat 17, licząc w to i lata pacholece, spędzone na studiach u Klaususa.

Po opuszczeniu dworu królewskiego Gomółka mógł już swobodnie oddawać się kompozycji, która dała mu nieśmiertelność, i zarabiać dostatnio na chleb w kapelach magnackich. Wkońcu osiadł w Jazłowcu, zapewne jako kapelmistrz ostatniego po mieczu potomka przemożnego rodu Jazłowieckich, Hieronima Jazłowieckiego, gdzie go śmierć zaskoczyła — podobno nagle, w drodze — w dniu 5 marca 1609 roku.

Na korzyść tego przypuszczenia świadczą słowa łacińskie, wyryte na pomniku grobowym Gomółki, według których: »gdy go śmierć pożarła, wszyscy

grajkowie i muzycy zapłakali, a domy magnackie oniemiały«. Ow nagrobek wyobrażający Gomółkę w stroju kusym, obcym, klęczącego pod krzyżem, znajdował się pierwotnie przy dawnym Jazłowieckim parafialnym kościele, w murze cmentarz okalającym, wewnątrz, od strony północnej; następnie, gdy kościół podupadł, przeniesiono go do dawniej dominikańskiego, a dziś parafialnego kościoła.

Napis łaciński na tym pomniku, przedstawia kilka kwestyi spornych. Pierwszą stanowi liczba lat życia Gomółce przypisanych: »umarł w 45 r. życia«. Cyfra to oczywiście mylna. Skoro bowiem umarł 5 Marca 1609 r., a żył lat 45, musiałby się przeto urodzić 1564 r., a w szesnатыm roku stworzyć swe arcydzieło. Że zaś, jak wiemy, w roku 1546 był już uczniem kapeli królewskiej, a roku 1555 fletnistą królewskim, musiałby przeto nominację na godność członka kapeli dworskiej otrzymać chyba na jakieś ośmnaście lat przed swemi narodzinami.

Zdaje się, że przy łożeniu cyfr rzymskich na pomniku popełniono pomyłkę; zapewne liczbę X (10) postawiono przed L (50), zamiast po niej. W takim razie Gomółka w chwili zgonu liczyłby lat 65, a w rzeczywistości około 5—7 więcej, prawdopodobną bowiem jest rzeczą, że lata życia jego oznaczono na chybił-trafił, jak to się zwykle dzieje przy sporządzaniu na prędce nekrologów.

Drugą kwestyą sporną w napisie nagrobnym, jest wiersz: *Urbem nec patriam Craci requirant*, kończący zdanie: »Słusznie twe popioły niech spoczywają, Gomółko, pod tym nagrobkiem, przez twoich ci wzniesionym i niech nie domagają się miasta i ojczyzny Krakusa«.

Niektórzy pod wyrazem *twoich* (a *tuis*), rozumieją współrodaków, mieszańców Jazłowca, z czego wnioskują, że Gomółka urodził się w tem mieście; wyrazowi zaś *urbs*, odnośnie do Krakowa, nadają takie znaczenie, jakie miał w państwie rzymskiem, gdzie oznaczał stolicę kraju — Rzym. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że wyrazy »miasto i ojczyzna« nie mogą się stosować tylko do osoby Krakusa, boć przecież Kraków, jako według legendy historycznej założony przez Krakusa, nie mógł być uważany za miejsce jego rodzinne przez autora napisu nagrobnego, oraz, że wyraz *requirant* znaczy odzyskiwać coś ponownie, a jak w danym razie: »powtórnie wracać do Krakowa«, przychodzimy do przekonania, że wyraz »miasto« odnosi się do Krakusa (t. j. Krakowa), a »ojczyzna« do Gomółki, rodem z Krakowa. Sens więc wiersza był taki: niechaj twe popioły, Gomółko, spoczywają pod tym głazem, przez twoich (niewątpliwie przez członków kapeli, której przewodniczył) wzniesionym, i niech nie domagają się powrotu do swej ojczyzny — grodu Krakusa.

Stąd byłby wniosek, że Gomółka urodził się około 1539 r. w Krakowie, że w latach pachołecych kształcił się w kapeli królewskiej, że 1555 mianowano go fletnistą, że przebywał w tejże kapeli do 1563 r. i że 5 marca 1609 r. umarł w Jazłowcu.

Z dzieł Gomółki dochowały się »Melodiae na psalterz polski przez Miłokolaja Gomółke uczynione, ofiarowane Jego Mości ks. Piotrowi Myszkowskiemu, z Bożej łaski biskupowi krakowskiemu etc. panu memu miłościwemu, w Krakowie w Drukarni Łazarzowej, R. P. 1580«.

Nuty czworokątne, bez podziału na takty — lubo ten na początku każdego psalmu jest oznaczony — mieszczą się na pięciu liniach, w partyturze, na 4 głosy mieszane. Na drugiej stronie karty tytułowej jest dedykacja, napisana wierszem polskim przez Gomółkę. Na trzeciej stronicy znajduje się epigramat Trzecieckiego na pochwałę dzieła Gomółki, a na czwartej zaczynają się psalmy, których jest niby 152, bo psalmy 45 i 142 są podwójne, to jest mają po dwie melodie do tego samego tekstu. Ale zato słowa i nuta psalmów 14 i 53 są identyczne, psalmu zaś 71 niema wcale, tylko na marginesie jest wzmianka drukowana, że śpiewa się jak 31, który ma ten sam rodzaj wiersza, więc właściwie jest melodyi 150.

Gomółka nie naśladował Palestryny — jak to błędnie nasi pisarze twierdzili. Styl i forma tych dwóch mistrzów tak są różne, jak nieba, pod którymi żyli, jak społeczeństwa, których byli członkami. Palestryna bezwątpienia był jednym z największych mistrzów, dla których wszystkie środki, jakimi posługuje się sztuka muzyczna, obcymi nie były i odznaczał się umiejętnym używaniem tych środków w zastosowaniu do muzyki kościelnej. Stąd utwory jego cechuje styl poważny i wzniosły, ale przytem nieco surowy, w melodyjne pomysły skąpy, zato bogaty w staranne i często sztuczne opracowania kontrapunkcyjne, imitacje, kanony, fugi i t. p.

U Gomółki, lubo nie we wszystkich psalmach, jak np. w 11-ym lub 13-ym, wzorowanych wyjątkowo na chorałach protestanckich, przeważa melodia i styl czysto narodowy polski, zupełnie odrębny od kościelnego, używanego wówczas w całej Europie. Choć techniką muzyczną władał dobrze, zadawał się po większej części harmonią naturalną konsonansową — np. w psalmach 28, 108, 141 i w. i. Wprawdzie pojawiają się tu i ówdzie imitacje, ale te albo nie są ścisłe, albo krótkie, nierozwinięte należycie, jak np. imitacje w formie podwójnego kanonu w psalmie 141.

Palestryna wojował głównie kontrapunktem, Gomółka głównie melodią. W utworach mistrza rzymskiego widzieć się daje głęboka wiedza, spokój, pewność siebie, panowanie nad techniką. W utworach Gomółki widnieje wielki talent intuicyjny, młodzieńcza fantazja, niecierpliwość krewkiego ducha, nie mogącego obracać się w kole już pleśniejących formułek gregoryańskich, więc rwącego się na nieznane jeszcze muzyce wyżyny. Z tego powodu styl jego nie we wszystkich psalmach jest tak jednolity, jak w dziełach Palestryny. Najwięcej jednak jest pisanych w duchu muzyki ludowej, w formie nieznanej kompozytorom ówczesnym, np. psalmy: 4, 7, 10, 42, 45, 46, 53, 64, 85, a zwłaszcza 16, 47, lub 81, które melodią i rytmiką przypominają pieśni i tańce ludowe.

Niecierpliwa ta jednak fantazyja Gomółki wprowadzała go nieraz na bezdroża. Zapędzał się częstokroć w tak zawiłe kombinacje modulacyjne, że, nie mogąc z nich wybrnąć, albo gwałtownym rzutem powracał, a raczej przeskakiwał do tonacyi właściwej, albo też kończył w tej, w jaką się wplątał niebacznie. Stąd nieraz harmonia jego jest twarda, ostra, a następstwa obcych sobie tonacyi nieznośne dla wykształconych pojęć dzisiejszych o harmonii, np. w psalmie 41-ym. Ale zato pojawiają się tu i ówdzie harmonie nowe, śmiałe, nieużywane jeszcze w utworach mistrzów ówczesnych, jak akordy samoistne (użyte bez przygotowania) septymowo-dominantowe (np. w psalmie 81), kwartsektowe (np. w psalmie 45 N. 1 i 141), kwintsektowe (np. w 54), terc-kwartowe (w 81) i t. p., oraz harmonie alterowane, które, jak wiadomo, są zdobyczą czasów późniejszych.

Mówiąc powyżej o wspólności cech charakterystycznych polskiej muzyki ludowej z psalmami Gomółki, postawiliśmy pytanie: czy taki sposób tworzenia odpowiadał istotnie specjalnym jego pojęciom osobistym o ideałach muzyki religijnej, oraz jego temperamentowi i usposobieniu artystycznemu?

Na to pytanie daje poniekąd odpowiedź sam Gomółka w dedykacji psalmów biskupowi Myszkowskiemu, w której zaznacza, w rodzaju objaśnienia czy usprawiedliwienia, że jego melodye »są łąciuchno uczynione, prostakom niezatrudnione«, gdyż je tworzył »nie dla Włochów« (to jest nie uczenie i nie dla chórów, artystycznie wyrobionych), lecz »dla Polaków, dla naszych prostych domaków«.

Stąd nasuwa się wniosek, że przy tworzeniu psalmów Gomółka z góry postawił sobie za zadanie komponować w stylu prostym, przy-



Karta tytułowa »Melodii« Gomółki. (Ze zbiorów XX. Czartoryskich).

stępnym dla niewywiczonych chórów polskich i utrzymanym w duchu muzyki swojskiej, więc »dla naszych prostych domaków« najbardziej sympatycznym.

Że takie Gomółka postawił sobie zadanie i że się z niego godnie wywiązał, o tem wątpić nie można. Lecz i o tem również, że w tej poezji jego zamiarów kompozytorskich, duchem narodowym owianych, nie małą też zapewne odgrywał rolę względ nader prozaiczny: brak wyższego wykształcenia teoretycznego. Historia muzyki nie zna takiego kompozytora, któryby, ovladnawszy wszystkimi tajemnicami wiedzy kontrapunktycznej i wogóle wyższą techniką, dobrowolnie unikał sposobności pochwalenia się mądrością muzyczną. Gomółka też dlatego zapewne pisał homofonicznie, że kontrapunktycznie nie potrafił.

Czy mu z tego tytułu mamy odmówić miana kompozytora znakomitego, a wartość psalmów i jego zasług muzycznych obniżyć?

Bynajmniej. Nie sama przecież mądrość techniczna nadaje wartość danemu dziełu pióra czy pendzla, lecz głównie jego treść wewnętrzna, tendencja szlachetna, duch, idea, czy oryginalność niezwykła.

A temi właśnie zaletami odznaczają się psalmy Gomółki. Pod tym względem mocno przypomina on Glucka. W zestawieniu z Händlem i Bachem Gluck, współczesny tym wielkim muzykom, był kontrapunkcistą marnym i wogóle technikiem nieosobliwym. To mu wszakże nie przeszkodziło zreformować opery, stworzyć szeregu arcydzieł szczytnych, a sobie wywalczyć w historii muzyki stanowiska właśnie tuż obok Bacha i Händla.

Gomółka również w zestawieniu nie tylko już z Palestryną lub Orlandem Lasso, lecz nawet z Lwowczykiem i Zieleniskim okazuje się muzykiem niezbyt uczonym. A przecież dokazał czegoś więcej od nich: stworzył szereg dzieł najoryginalniejszych ze wszystkich, na jakie geniusze muzyczni XVI stulecia zdobyć się zdołali, i, co ważniejsza, stworzył wielogłosową muzykę narodową polską.

Pod tym względem zasługi jego nie są mniejsze od tych, jakie na polu literatury ojczystej położył Kochanowski. Jeden stworzył poezję polską, drugi polską muzykę. Jak psalterz Kochanowskiego »to wielki skarb naszego poetycznego języka i stylu«, jak się wyraża Tarnowski w swej »Historii Literatury Polskiej«, najpiękniejszy przekład ze wszystkich europejskich, tak melodye Gomółki do tego psalterza, to wielki w naszej literaturze wypadek, to wielki skarb naszego języka muzycznego i stylu, najoryginalniejsze dzieło muzyki europejskiej XVI-go stulecia. Tworzyli wyrawdzie psalmy i tacy mistrzowie, jak Palestryna, Orland Lasso, Isaak, Goudimel, Sethus Calvisius oraz inni, i tworzyli — zwłaszcza dwaj pierwsi — arcydzieła, były to jednak arcydzieła kosmopolityczne, podobne do siebie, nie różniące się ani stylem, ani formą, jedynie tylko większym czy mniejszym artyzmem opracowania technicznego. Każdy z nich był niderlandczykiem w muzyce, gdy Gomółka był kompozytorem nawskróś polskim.

To, cośmy mówili wyżej pobieżnie o jednakiej wartości psalterza Kochanowskiego i melodyi Gomółki, może być szerzej zastosowane do wyników ogólnej ich działalności, tak, że np. to wszystko, co Tarnowski mówi o poecie, w zupełności da się też zastosować i do muzyka.

I jeden i drugi był złożony nader harmonijnie; z tej harmonii w duszy Kochanowskiego, chociaż geniuszem nie był, »płynie wdzięk jego poezyi«, jak znów z duszy Gomółki, który również nie był geniuszem, płynie niewysłowiony wdzięk melodyi. »Piękność poezyi Kochanowskiego polega w wielkiej prostocie, w wielkiej rzewności uczucia, w tem natchnieniu, które nigdy nie buja bardzo wysoko, ale zawsze umie zastosować się do przedmiotu i przyjąć ton, jaki jemu przystoi, i nigdy poetycznym być nie przestaje«. Taka również prostota, wielka rzewność uczucia i owo nigdy wysoko nie bujające, lecz zawsze poetyckie natchnienie, cechuje muzykę Gomółki.

W tej jego muzyce uczuciowej najwyraźniej też ujawnia się charakterystyka polskiej muzyki narodowej: owa »żałość«, którym to wyrazem, nieznanym innym językom, więc niemożliwym do przełożenia na obcą mowę, tak trafnie Chopin określił główny nastrój swych natchnień poetyczno-muzycznych. Dziwny ten wyraz dziwne określa uczucie, tylko w polskich sercach goszczące. Bo to ani boleść, ani smutek, ani sentymentalność, ni skarga — a e wszystkiego tego potrosze.

To coś osobliwego. Coś tak lotnego, jak westchnienie bezwiedne, bezprzyczynowe, które ujawniać się zwykło nawet w chwilach wesołego nastroju ducha; to coś, z czem się Polak rodzi i z czem umiera, czemu rad nie rad podporządkowuje myśl i twory swych natchnień, a czego by nawet sam dokładnie określić nie potrafił. To coś takiego, co mu rozbrzmiewa tajemniczo w duszy tonem nieuchwytnym, a przecież wyraźnym i dźwięcznym.

Jeszcze jedną wyższość nad innymi przyznać musimy Gomółce: był jeśli nie pierwszym, który stosował melodyę do treści słów tekstu i nastroju, to przynajmniej jednym z tych nielicznych, któremu się uwydatnienie tych nastrojów udawało. Podczas gdy inni — nawet wielcy — tworzyli melodye, nie bacząc na znaczenie słów tekstu, a wskutek tego pieśni weselne śpiewali minorem płaczącym, a psalmy pokutne lub pieśni pogrzebowe utrzymywali w majorze, do lirycznej nuty podstrojonym, Gomółka baczna zwracał uwagę na związek poezyi z melodyą. Jeżeli psalm wygłaszał chwałę Stwórcy, melodya miała rytm żywy i nastrój wesoły, jeśli treścią była boleść duszy strapionej i prośba błagalna, melodya otrzymywała rytmikę i harmonię spokojną, a całość kompozycji nastrój odpowiedni.

Przykładów tak modernistycznego zapatrywania się na muzykę, a zarazem pierwszych prób jego na polu malarstwa muzycznego, nie brak w psalterzu Gomółki. Wspominamy tylko o kilku.

Psalm 45 N, 2 (Gomółka napisał do tego psalmu dwie melodye) ma taki tekst:

Serce mi każe śpiewać Panu swemu,
 A sercu język posłuszny pełnemu,
 Odbiera słowa i nowy rym dzieje,
 Ledwie tak prędko pisarz pismo leje.

Przy słowach »odbiera słowa«, głosy odbierają sobie temat w imitacjach, a przy wierszu ostatnim Gomółka prowadzi melodyę sopranu w synkopach, podczas gdy trzy pozostałe głosy solmizują progresywie imitacyjne w ósemkach, w rytmice nader żywej i tempie szybkim, uzmysławiając muzycznie owo »prędkie pismo pisarza«.

W psalmie 47: »Kleszczmy rękoma wszyscy zgodliwie«, wszystkie głosy akcentują akordami w rytmice »zgodliwej« melodyę wesolą w nastroju, utrzymaną w takcie $\frac{3}{4}$ i czystym stylu pieśni i tańców ludowych, oraz w formie, urobionej z trzech zdań (właściwie z czterech, bo pierwsze ma repetycję), z których pierwsze sześćcio, a dwa następne pięciotaktowe. A tak silnie i równo akcentują, jakby w myśl słów tekstu istotnie klaskali w dłonie »zgodliwie«.

Początek psalmu 81 brzmi: »Radujcie się Bogu Najwyższemu«. Pierwsze frazesy melodyi, tym słowom odpowiadające, a mocno przypominające pieśni wieśniacze, rozwijają się w takcie $\frac{3}{2}$ i rytmice żwawej. Przy wierszu: »Dobrodziejowi naszemu«, zmienia się takt na $\frac{4}{4}$, a melodia otrzymuje rytmikę poważną i nastrój religijny. Przy słowach: »Bijcie w bębny«, głosy chórálne, znów w takcie $\frac{3}{2}$, krzyżują się z sobą, skaczą po interwałach kwarty i kwinty, naśladując »bicie w bębny«. Przy słowach: »w instrumenty grajcie«, Gomółka każe altowi, tenorowi i basowi akordami sekstowymi, w zmniejszonej wartości nut, solmizować melodyę w rytmice ożywionej, prawie tanecznej, przyczem w zapale uderza raz akord terckwartowy bez przygotowania, a więc septymowy w przewrocie i sam akord septymowo-dominantowy, o którego wynalazek posądza historia późniejszego od Gomółki kompozytora włoskiego, Monteverdiego i zato sławę jego od dwóch wieków po świecie rozgłasza! Wreszcie przy ostatnim wierszu: »A psalmów nie zaniechajcie«, wraca melodia poważna, psalmodyczna i takt pierwotny.

W silnie nastrojowym psalmie 137 (»Siedząc po niskich brzegach babilońskiej wody«) pierwsze pięć taktów melodyi minorowej, prowadzonej spokojnie w całych i półnutach, są w tak niskiej pozycji harmonizowane, że melodia sopranu nie przekracza pierwszej linii systemu nutowego, następnie dopiero wznoszą się głosy do pozycji wyższych. W wierszu: »Co nam inszego czynić, jeno płakać smutnie«, Gomółka przy słowach »płakać smutnie« dopuszcza się zuchwalstwa harmonicznego, które zapewne zgroszą przejmowało współczesnych: daje akord septymowo-nonowy f-a-e-gis, a więc w dodatku z wielką septymą i noną podwyższoną, którą następnie przerzuca bez ceremonii przez interwał sekundy zwiększonej, do f, a septymę wielką (w alcie) ściąga do seksty d.

A jednak ów silny dysonans, ponieważ był odpowiednio przygotowany,

nie przykre bynajmniej, lecz nadzwyczajnie przejmujące, smutne, głębokie wrażenie wywiera.

Omawiając treść muzyczną psalmów powyżej wyszczególnionych, zazna- czyłem kilkakrotnie, że ten i ów psalm ma rytmikę i formę prawie taneczną; z tych słów wnioskować nie należy, że im zbywa z tego powodu na powadze i stylu religijnym. Tak nie jest bynajmniej. W tem właśnie objawia się ogromna siła talentu Gomółki, że tak różne style umiał godzić z sobą. Wszak najpopularniejsza nasza kolęda »W żłobie leży«, jest polonezem (podobno ulubionym przez Władysława IV); również polonezem jest kolęda »Bóg się rodzi«, jak znów inne pieśni kościelne, np. »Trójca Bóg Ojciec« (w niektórych okolicach śpiewają tę pieśń w $\frac{2}{4}$, w rytmie krakowiaka) typowym kujawiakiem, »Witaj gwiazdo morska« krakowiakiem, jeszcze inne mazurkami, obertasami itp., a przecież wzniosłości religijnej ich melodyom za- przeczyć nikt się nie ośmieli.



Polski kocioł kościelny z XVII w. (Ze zbiorów Wł. Łozińskiego.)

Na takich to drogich nam wytworach muzy ludowej opierał Gomółka swe natchnienie, nadając tym sposobem muzie rodzi- mej prawo obywatelstwa w państwie sztuki. Gdzieindziej byłoby mu to po- czytane za wielką zasługę a imię jego przekazano by pamięci późnego pokole- nia. Lecz rodacy nie poznali się na nim, nie ocenili za życia, nie przyznali zasług po śmierci.

To było właśnie przyczyną, że ów Moniuszko XVI stulecia nie wywarł silnego wpływu na kompozytorów współczesnych i późniejszych, a wielka jego idea: wytworzenie własnej narodowej szkoły muzycznej — o czem wówczas nikt nawet nie marzył — nie zdołała rozwinąć się bujnie i w czynie ucieleśnić.

Stał on jak grusza samotna wśród lasów i pól, z ojczystej ziemi ssąca soki ojczyste, nie żywiąc wzajem nikogo. Chyba może tę swojską ptaszyne, co w jej konarach szukała wytchnienia; chyba tego pastuszka, co wtórem nieuc- zonym na wątlej sopilce towarzyszył rzewnie mistycznej symfonii przyrody, poszumom złotych kłosów, melodyom woni polnego kwiecia i tajemniczym szmerom strumyka.

Bo idea Gomółki nie legła całkowicie z nim w grobie. Nie podjęli jej muzycy fachowi, podjął ubogi duchem lud wiejski i marnieć nie dozwolił.

I dozwoliby nawet nie mógł, muzyka bowiem Gomółki, toć to krew z krwi i ciało z ciała jego! Więc ją przytulił do siebie, do serca przygarnął i jej wzorem snuł dalej przedzę melodyi własnych.

Może to będzie dziełem prostego tylko przypadku, choć trudno w to wierzyć, faktem jest przecie, że prawie wszystkie pieśni religijne ludowe (bo tylko prócz niewielu, znanych już w wiekach poprzednich), a zwłaszcza kolędy i pastorałki, powstały w ciągu XVI-go i w ciągu następnego stulecia i że wiele z nich to formą, to nawet rysunkiem melodyjnym przypomina Gomółkę. A zwłaszcza kolędy. Niektórzy mu nawet przypisują autorstwo jednej z nich: »Pastuszkowie mili«, wszakże nie przytaczają źródła, skąd tę wiadomość zaczępnęli. To pewna, że ta cudna kolęda, równie jak wiele innych, mocno przypomina Gomółkę, jego sposób prowadzenia melodyi, styl i t. p.

Jakiś Bartochowicz w dziełku, wydanem w Wilnie 1619 r. p. t. »O biesiadzie karczemnej i skrzypkach«, przychodzi do wniosku, że muzyka, jako główna przynęta do biesiad karczemnych i rozpusty »pomaga tylko do win, a pożytku nie czyni«.

Hajże więc na nią! Hajże na Sebastjana z Felsztyna i biedaka Gomółkę, jako dwóch kusicieli, którzy czarami swej sztuki odciągają ludek wiejski z drogi enoty i moralności! Urąga specjalnie pieśniom ludowym, z których część, jak na karcie 24 zaznacza, pochodzi z czasów pogańskich, lecz dodaje: »Bogu należy podziękować, że o tych dyabelskich konterfektach zaczynają zapominać«. Radzi także, aby jedno pismo o pochwalę muzyki, które czytał, spalić; (zapewne miał na myśli dziełko Jerzego z Lignicy, które w 1540 wyszło w Krakowie p. t. »De musicae laudibus oratio«) etc.

Dlaczego ów złośliwy, czy jeno głupi, moralista za przedmiot złorzeczeń wybrał sobie tylko Sebastjana z Felsztyna i Gomółkę?

Zapewne dlatego jedynie, że obaj byli mu więcej znani od innych: Felsztyńczyk jako teoretyk i głośny nauczyciel, a więc niejako wytwórca muzyków, a Gomółka jako muzyk popularny, zwłaszcza wśród ludu. Bo jeśli aż do śmierci wysługiwał się po różnych dworach magnackich w charakterze kompozytora i kapelmistrza, a przytem przygrywał paniętom do tańca, to nawet wątpić nie można, że tworzył bardzo wiele muzyki tanecznej, z której i lud wiejski w swych gospodach mógł korzystać.

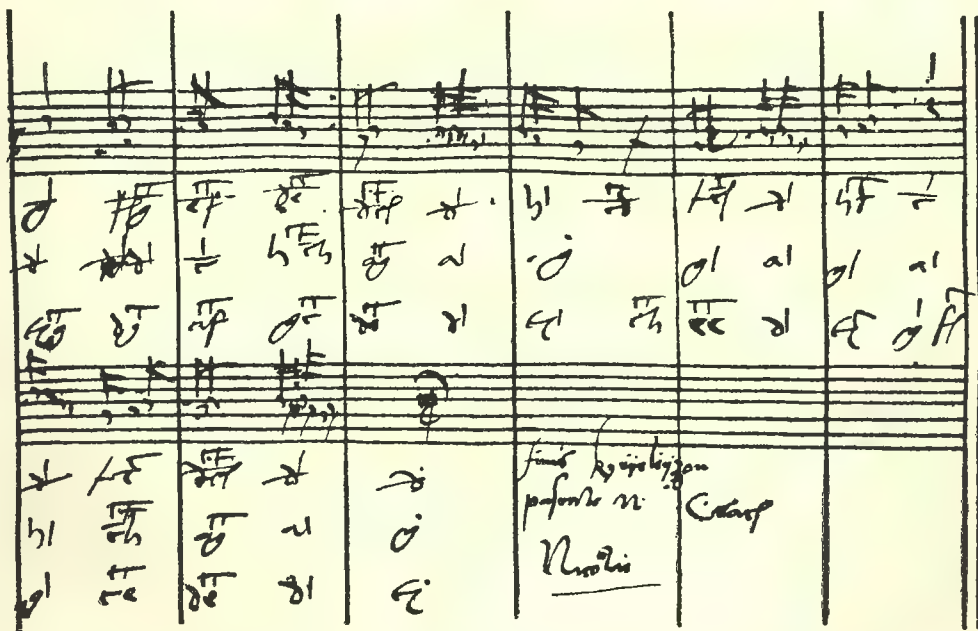
Dotąd wszakże ani jednej jego kompozycji, prócz psalmów, nie odnaleziono, a przynajmniej zaopatrzonej wyraźnie w jego nazwisko. Kolberg utrzymywał, że rękopis Gomółki, zawierający muzykę do pieśni Klonowicza na śmierć Kochanowskiego, który posiadać miała zasobna w dawne zabytki muzyki polskiej księżnica klasztoru dominikańskiego w Krakowie, spłonął wraz z kościołem i ową cenną księżnicą w 1850 r.; wiarygodności więc tych słów sprawdzić już niepodobna.

Prócz Gomółki i kompozytorów wyżej wzmiankowanych, pracowało jeszcze na polu muzyki kościelnej kilku; z tych na zaznaczenie zasługują: Marcin

Wartecki, oraz dwóch z nazwiska nieznanych, którzy swe kompozycje podpisywali inicjałami *N. C.* i *N. Z.*; z liczby zaś pracujących na niwie muzyki świeckiej, najzdolniejszym okazał się Wojciech Długoraj.

O Marcynie Warteckim (może z Warty?) to tylko wiemy, że od 1564 do 1565 r. znajdował się w charakterze śpiewaka, w kapeli Zygmunta Augusta z której, czy to, że mu chleb królewski nie smakował, czy, że go jakaś krzywda tam spotkała, »zbiegł« (profugit), jak sucho zaznacza notatka podskarbiego. Stało się to prawdopodobnie w 1568 r., w czasie powrotu kapeli z Knyszyna do Krakowa. Dochował się po nim w tabulaturze organowej z XVI w. jedynie tylko introit czterogłosowy na uroczystość apostołów Filipa i Jakóba, świadczący wcale pochlebnie o jego zdolnościach i sprawności technicznej.

Co się tyczy owych bliżej nieznanych *N. C.* i *N. Z.* są oni w stanie doprowadzić do rozpaczki badacza dawnej muzyki naszej z powodu tajemniczości, jaka otacza ich osoby, a tem ponętniejszej, że, sądząc z ich dzieł, byli to muzycy wprost znakomici. Utwory obydwóch przechowały się w dwóch wielkich tabulaturach rękopiśmiennych z XVI stulecia, z których jedna znajduje się w zbiorach autora pracy niniejszej, a druga w zbiorach, pozostałych po prof. Łopacińskim w Lublinie. W pierwszej z tych tabulatur, przechowującej na 362 stronicach mnóstwo dzieł różnych mistrzów europejskich, jest też przeszło 20 utworów polskich, różnej treści i formy, jak: preludya organowe, msze,



Tabulatura organowa z XVI w. Koniec »Kyrie« ze mszy Mikołaja z Krakowa.
(Ze zbiorów A. Połińskiego).

hymny, antyfony, pieśni religijne i t. p., podpisane inicjałami N. C. i N. Z. Pod niektórymi utworami, np. pod »kirieleison« wielkanocnem podpisał łaskawie N. C. także objaśnienie tego kryptonymu, mianowicie wyrazy: »Nicolaus« i »cracoviensis«, stąd wniosek prosty, że owym kompozytorem był jakiś Mikołaj z Krakowa. Pod pieśnią znów »Nasz Zbawiciel« znajduje się prócz liter początkowych N. Z. jeszcze wyraz »cracoviensis«, co znaczy: krakowianin.

Moderato. Ky - ri - - - e e - - - lei - - - -

Sopr. Alt. Ky - ri - - - e e - lei - - - - son e - - - -

Ten. Bas. - - - - - son Ky - - ri - - e e - lei - - son e - lei - - - - son

- - - le - i - - son e-lei - son Ky -

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

Ky - - ri - e

son etc.

N. Z.: Początek »Kyrie«.

Ky - - ri - - - e

W drugiej znów tabulaturze znajduje się 21 kompozycji na 4 i 5 głosów, mianowicie: preludya organowe, hymny, antyfony, introity, pieśni »Officium de corpore Christi«, pieśń niemiecka »Ach ich hilf«, pieśni kościelne polskie »Wesel się polska korono« i »O przenajśławniejsza Panno«, pieśń świecka »Aleć nademną Wenus«, oraz różne tańce polskie, pod którymi twórca tych dzieł ani razu się nie podpisał N. Z. lecz pod wszystkimi N. C., to jest Mikołaj z Krakowa.

Rodzi się teraz pytanie: czy oba inicjały należą do jednego kompozytora krakowskiego, któremu na imię było Mikołaj, a jego nazwisko zaczynało się

od litery Z. (może to był Mikołaj Zieleński?), czy też do dwóch różnych Mikołajów z Krakowa (tym drugim mógł być Mikołaj Gomółka)?

Tej wątpliwości na razie rozstrzygnąć nie możemy.

Wojciech Długoraj, śpiewak, lutnista i kompozytor (urodz. około 1550 r.), słynął nawet za granicą kraju ojczystego. Wszedłszy do służby Samuela Zborowskiego, który go przedtem wychowywał i swym kosztem kształcił, a zawsze miłował gorąco, wszędzie wodził z sobą i darami hojnie obsypywał, za te wszystkie łaski czarną odpłacił się zdradą swemu dobroczyńcy i wielbicielowi. On to był bowiem owym »Wojtaszkiem bandurzystą«, który, wykradłszy Samuelowi listy jego brata, Krzysztofa Zborowskiego, mocno kompromitujące obydwoh, wydał je Zamoyskiemu. Na mocy tych właśnie listów Samuel Zborowski dał gardło na zamku krakowskim.

W rachunkach dworu królewskiego jest wzmianka, że Długoraja przyjęto do kapeli Batorego 15 września 1583 roku. Ta data ustala inną, historyczną, mianowicie datę wydania Zamoyskiemu listów Zborowskiego (na ośm miesięcy przed schwytaniem i ścięciem słynnego rycerza). Hetman Zamoyski hojnie opłacił judasza Wojtaszka; wyrobił mu w kapeli królewskiej posadę lutnisty, z płacą nader wysoką, wynoszącą 192 flor. rocznie i 3 flor. dyet tygodniowo, prócz strawnego, ubrania i t. d. W rok później odnajdujemy Długoraja przy Batorym w Grodnie, a ostatni raz 14 września 1585 r. w Niepołomicach.

Przy dacie przyjęcia go na dwór królewski jest w rachunkach podskarbińskich uwaga: »uwolniony ze dworu«. Kiedy to jednak nastąpiło — niewiadomo. Zapewne po 14 września 1585 r., odtąd bowiem w rachunkach giną o nim ślady. Nie czując się bezpiecznym nawet na zamku królewskim po swej judaszowej sprawce, umknął zapewne za granicę i tam życia dokonał.

Besard w »Thesaurus harmonicus« (Kolonia 1603) zamieścił 10 villanelli tego wybitnego artysty.

* * *

Ściśle rzecz biorąc, wraz ze śmiercią Zygmunta Augusta, skończyłby się powinny i dzieje »Zygmuntowskich czasów« w muzyce. W rzeczywistości jednak ta epoka przedłuża się znacznie i obejmuje czasy panowania Henryka Walezyusza, Stefana Batorego, a nawet pierwsze lata rządów Zygmunta III.

Przyczyna tej pozornej sprzeczności nader prosta: z wyjątkiem Sebastjana z Felsztyna i Wacława z Szamotuł, wszyscy muzycy zygmuntowscy, w tej liczbie najwybitniejsi, jak Lwowczyk, Zieleński i Gomółka, właśnie największą działalność artystyczną rozwinęli za Batorego i Zygmunta III; wielu wirtuozów i członków kapeli Zygmunta Augusta przeszło następnie do kapeli Batorego, a z tej niektórzy przenieśli się z Zygmuntem III do Warszawy

i stali się zawiązkiem późniejszej słynnej jego kapeli. W owym czasie muzyka w Polsce zyskała poparcie z innej jeszcze strony. Jak wiadomo, najzaciętszy wróg innowierców, Hozyusz, biskup warmiński, sprowadził 1565 r. do Polski Jezuitów, oddał im klasztor pofranciszkański w Brunsberdze — w którym pierwsze założyli kolegium — i zawezwał do walki z »heretykami«.

W lat kilkanaście gospodarzyli już Jezuici w całej Polsce i Litwie. Główną ich bronią, którą zwalczali wrogie szeregi »heretyckie«, były: wydawnictwa polemiczne, pamflety zjadliwe, dysputy zażarte z przewodcami falangi innowierczej, a już pono najskuteczniejszą szkołę bezpłatne, niezależne od żadnej innej władzy, w których wychowywano młodzież, nawet ewangelicką, na gorliwych katolików, a przez nią to lojalnie, to podstępnie wywierano wpływ potężny na rodzinę.

W krótkim stosunkowo czasie Jezuici dopięli celu: zdławili reformację, a przynajmniej jej wpływ ograniczyli i przy pomocy swych licznych szkół ośladnęli umysłowością całego narodu. Ile pożytku a ile szkody przyniosła Polsce wszechstronna działalność uczniów Lojoli, odpowiedź na to pytanie, dla nich wysoce nieprzychylną, dały już dzieje polityczne narodu i literatury. Ale



Polski kocioł kościelny z XVII w. (Ze zbiorów
Wł. Łozińskiego.)

historya muzyki polskiej przyznać im musi tę wielką dla sztuki ojczystej zasługę, że muzykę protegowali żarliwie i zamięlowanie do niej rozkrzewiali wśród swych wychowanców. Starając się o podniesienie okazałości nabożeństw, fundowali wspańnię, kosztowne organy (w Połocku np. mieli organ o 60-ciu głosach i trzech klawiaturach z pedałem, roboty Włocha Caspariniego), urządzali liczne orkiestry, sprawne kapele śpiewacze, a nadewszystko szkoły przy konwiktach, w których kształcili organistów, wirtuozów i śpiewaków; wreszcie pierwsi w Polsce dawali, z udziałem uczniów, widowiska sceniczne z muzyką, do tych widowisk specjalnie utworzoną.

Największą pod tym względem działalność rozwinęło bogate kolegium Pułtuskie, założone 1566 r., a przynajmniej najwięcej dochowało się pomników działalności muzycznej tego kolegium.

W tych skarbach — do dziś unikatami — które udało mi się zdobyć, znajdują się dyalogi, tragedye i t. p. z muzyką, a więc pomniki najpierw-

szych u nas widowisk teatralnych muzycznych. Część ich jest pochodzenia obcego, część przeróbką wzorów obcych, a część wręcz oryginalna.

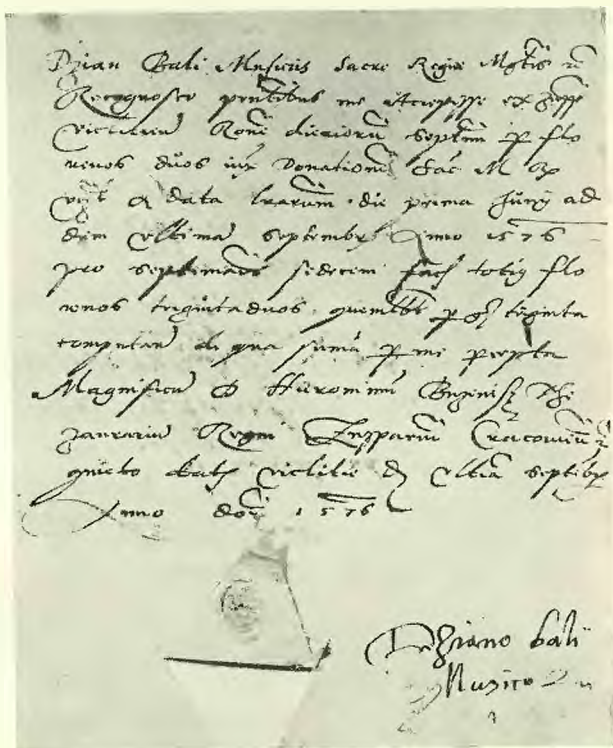
O kilku tylko wspomnę.

Z utworów łacińskich dochowała się ekloga p. t. »Damon i Alfesibeusz« z recytatywami pasterzy Damona, Palemona i Lacona oraz chórem czterogłosowym. Treścią tej sielanki: turniej śpiewaczy między Damonem i Palemonem o pierwszeństwo w śpiewie: nagrodą — oczywiście baranek. Rzecz dzieje się na polach pułtuskich. Autor nieznany. Oba recytatywa są utrzymane w stylu ariosa wcale melodyjnego, a chór bardzo poprawne ma harmonie.

Dyalog drugi, również łaciński, »O rozdawaniu nagród«, pióra Marcina Łaskiego, jezuita pułtuskiego, wykonany pierwszy raz 14 kwietnia 1578 roku w Pułtusk, ma trzy chóry czterogłosowe: »O sprawiedliwości«, która nagrody rozdaje, a zwycięstwo zdoła wawrzynem wybranych, »O sławie« zwycięzców, a trzeci »O pogardzie sławy«, w którym Nadzieja łagodzi smutek zwyciężonych. Ten ostatni najpiękniejszy i najlepiej harmonizowany; ale i dwa pierwsze świadczą pochlebnie o zdolnościach kompozytorskich autora nieznanego.

Najbardziej wszakże cennym zabytkiem jest dyalog Marcina Łaskiego p. t. »O drzewie żywota«, z tego powodu, że jest polski i że posiada dwa chóry nadzwyczajnie oryginalne, zarówno pod względem melodyjnym jak i harmonicznym.

Dany był w Pułtusk pierwszy raz podczas uroczystości Bożego Ciała 1578 r. Treścią sztuki, do której wchodziły osoby biblijne i mistyczne: Adam i Ewa, czarci, aniołowie, Elias, Jezus Chrystus, Cherubin i w. i., jest opowieść o upadku pierwszych naszych rodziców w raju i o ustanowieniu Najświętszego Sakramentu. Jeden chór w takcie trójkowym, ze słowami: »Jadam



Autograf Giovanna Bali z 1576 r. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

z Ewą stracił raj, znalazł zato w lesie gaj« etc. śpiewają dyabli; drugi chór, na głosy dyszkantowe (co odpowiada chórowi żeńskiemu), do słów: »Już zima smutna minęła i deszcze ustały« etc., śpiewają anieli.

Jak cudnym, jak melodyjnym i przedziwnie harmonizowanym jest ten chór, o tem świadczy fakt, że rysunkiem melodyjnym i samą harmonią mocno przypomina frazesy z I-go aktu »Lohengrina« Wagnera!...

Oto ów chór anielski:

Andante.

Soprani

p

Już zi - ma smu - tna mi - nę - ła, i de - szcze u - sta - ły;
A z wio - sną wdzięczną pło - dne la - to między lu - dzie przy - szło;

Alti

p

kwia - tki na zie - - mi nie - pło - dnej już się u - - ka - za - ły.
I na - sie - nie o - - bie - ca - ne po nie - wie - ście wy - szło.

Kto jest autorem tej pięknej muzyki — niewiadomo. To pewna, że był nim jakiś kompozytor znakomity. Że zaś w tych czasach znajdował się w kolegium pułtuskim Jan Brandt, o którym wyżej była mowa, stąd podejrzenie — pono nawet nie bezzasadne — że on to właśnie był twórcą tej muzyki.

Dla wielkiej, czteroaktowej tragedji »Achab«, wystawionej w Pułtuskui także 1578, niema właściwie miejsca na kartach dziejów muzyki ojczystej. Bowiemy i tekst jej i muzyka, obficie ją ilustrująca, obcego są wyrobu. Jeżeli więc wspominamy o niej, to dlatego, że muzycznie jest arcydziełem w swoim rodzaju, co niedziwne, bo wyszło z pod pióra jednego z wybitnych mistrzów europejskich, Vittorii, rodem Hiszpana, przewodnika kapeli »colegium germanicum« w Rzymie — i że tak wielkie i złożone dzieła wprowadzali jezuita na repertuar teatrzyku pułtuskiego. Można tę tragedję uważać nawet za operę prawdziwą, niektóre bowiem akty, zwłaszcza ostatni, wypełnia muzyka liryczna, komiczna i dramatyczna na 4 i 9 głosów prawie całkowicie.

Jeśli na takich utworach wzorowali jezuici swe własne sztuki sceniczne i na takich zaprawiali swych uczniów w muzyce, to nic dziwnego, że na sprawy muzyki polskiej wywarli wpływ stanowczy i w skutkach dodatni.

*

Stefan Batory nie lekcewał wprawdzie muzyki, ale się nią nie zajmował z takim zamiłowaniem, jak Zygmunt August. Zresztą, zajęty ustawicznie wyprawami wojennymi, nie miał czasu myśleć o przyjemnościach artystycznych. Jednakże na swą kapelę pieniędzy nie skąpił. Jak kapela Zygmunta Augusta, równie i Batorego dzieliła się na zespoły: kantorów, pacholąt-dyszkantistów, piszczków i trębaczów. Kantorów było zwykle dziesięciu (w niektórych tylko latach nieco więcej lub mniej), pacholąt sześć, fistulatorów sześciu oraz organista i skrzypek; nadto kilku solistów — Krzysztof Klabon, dyrektor kapeli i lutnista, Diomedes Cato, Leopolita — i orkiestra dęta, wojskowa, złożona zwykle z dwunastu grajków i dwóch bębniistów.

O ile sądzić można z rachunków podskarbińskich, Batory więcej cenił tę ostatnią kapelę. I słusznie, składali ją bowiem artyści wybitni i doskonale przez jej kapelmistrza Andrzeja Duszę wyćwiczeni. Ów Dusza, przyjęty do kapeli około 1545, pełnił z początku obowiązki tympanisty; później przeniesiono go do »trębaczów«. Na tem ostatniem znajdując się stanowisku, Dusza wykazał tyle energii, pracowitości i zdolności pedagogicznej i wogóle talentu, że mu oddano dyrekcyę kapeli wojskowej. Wziął dymisyę 13 września 1578 roku.

Skład jej osobisty był następujący: Andrzej Dusza, Antoni Clabon, Jan Pruski, Andrzejko Lech, Jan Majlat, Andrzej Kołakowski, Grzegorz Kołakowski, Albert Węgier, Karol Faber, Szreter, Jakób Raczek, Jan Reis, oraz bębniści: Maciej z Kowna i Stanisław Słonkowski.

W składzie tej orkiestry zachodziły niekiedy pewne zmiany wskutek choroby lub śmierci członków i innych przyczyn, zawsze jednak starano się o zastępców utalentowanych.

Prócz wielu muzyków, pozostałych po kapeli Zygmunta Augusta, byli czynni różnymi czasy w muzyce Batorego: Barniari, Stefan Barman (był znany już i Stefan Bauman), Bakalarski, Bacho, Gał (?) Pająk, Jan Bassolin, Mikołaj Bontempo, Wawrzyniec Margoński i kilku innych.

Nie dziw, że kapela Batorego, zwłaszcza wojskowa — która mu zawsze towarzyszyła w pochodach wojennych i wycieczkach po kraju — była wyborną, podlegała bowiem rygorowi nadzwyczajnemu. Poucza nas o tem akt



z 1583 r. (nie podpisany i nie adresowany), zapewne podanie »starszego« nad kapelą do podskarbiego koronnego, w której uskarża się, że mu władzę bezpośrednią nad kapelą odjęto.

Tytuł tego ciekawego aktu brzmi: »Ratio musicorum sacrae Majestatis Regiae 1583. Muzyka i kapela J. K. Mości«. Na wstępie zaznaczono, że kapelę, prócz orkiestry wojskowej, składa 24 osób. Mianowicie: 10 kantorów, 6 pacholąt, 6 piszczków, organista i skrzypek. Następnie wypisano na boku aktu nazwiska członków kapeli, poczem następuje tekst samego podania:

»Tych wszystkich jeden starszy z a w z d y r z ą d z i ł i p r o m o w a ł. Takżę sumę (z) skarbu wzięwszy, każdemu z osobna płacił, dla lepszej pilności i obediencji towarzyszków. A nie pilne i nieposłuszne zasie albo absentią, albo i gdzie tego była potrzeba i miejscem karał. Zaczyn z a w z d y p i l n a p o s ł u g a i ć w i c z e n i e r o s ł o. A t e a b s e n t i ą n a m ł o d z i e ń c e g o d n e, których z a w z d y e x t r a o r d i n a r i e b e z s z k o d y s k a r b o w e j i n a k ł a d u p r z y k a p e l l i b a w i o n o, i n a w y r o s t k i i m u t a n t y, co z pacholąt wychodziły i ręcznej muzyki się uczyli, obracano. Z których zasie n a z e s z ł y c h a l b o z m a r ł y c h t o w a r z y s z k ó w m i e j s c e z a w z d y g o d n y s ł u d z y K. J. M. wychodzili.

»Tęraz iż jakaś n o w a o r d i n a t i a i p r z e d t y m n i g d y n i e b y w a ł a n a s t a w a, i t o w s z y s t k o z r ą k i j u r y s d y k c y e j m o j e j o d c h o d z i, i t o w a r z y s z k ó w, m i a s t o p o c i e c h y, b a r d z i e j t r w o ż y, c h c i a ł e m t o w. m. s w e m u m i ł o ś c i w e m u p a n u o z n a j m i ć i d o w i e d z i e ć s i ę, j e ś l i ż t o j e s t z a w o ł ą i w i a d o m o ś c i ą J. K. M o ś c i, t a k ż e w. m. n a s z e g o m i ł o ś c i w e g o p a n a«.

Lecz najbardziej charakterystyczną częścią tego aktu, stanowi uwaga o karach, jakie wówczas stosowano do członków kapeli. Brzmi ona tak dosłownie:

»Paena między towarzystwem:

Który do kościoła i do stołu K. J. M. omieszka (spóźni się) flor.	1
Który na dzień naznaczony do corrigowania (próby) nie przyjdzie	gr. 15
Od zmylenia doma u corrigowania	» 1
W kościele, albo u stołu K. J. M.	» 5
Bakalarz od omieszkania do pacholąt	» 10
Pacholęciu od zmylenia i omieszkania	chłosta«.

Z tego się okazuje, że artyści ówczesni byli obowiązani przychodzić na próby już technicznie przygotowani. Na próbach szło tylko o ujednolajnienie tempa, ekspresye, ustosunkowanie nateżenia siły dźwięków instrumentów poszczególnych, czy głosów ludzkich i t. p.

Jakże wielką być musiała sprawność takiej kapeli, którą karano i chłostano za »kiksy«, nawet na próbach!... Było to wszakże czynem wysoce niesprawiedliwym i niemoralnym ze strony »starszego« nad kapelą, któremu stosowanie tych kar przysługiwało.

Batory temu nadużyciu i pedagogice drakońskiej położył wreszcie kres. Świadczą o tem biadania owego starszego: »Iż baczenia pilnym, a karania niepilnym i nieposłusznym potrzeba, tego się żaden słusznie zabraniać nie ma, ani może«. Lecz jeśli to odtąd nie starszemu nad kapelą, »ale skarbowi J. K. M. należeć ma, przeciw dawnym zwyczajom«, na to się starszy chętnie zgodzić obiecuje, byleby go zato skarb zwolnił od pewnych wydatków pieniężnych na pacholęta, płaconych dotąd z pieniędzy oszczędzonych na członkach kapeli, znajdujących się na urloпах.

* * *

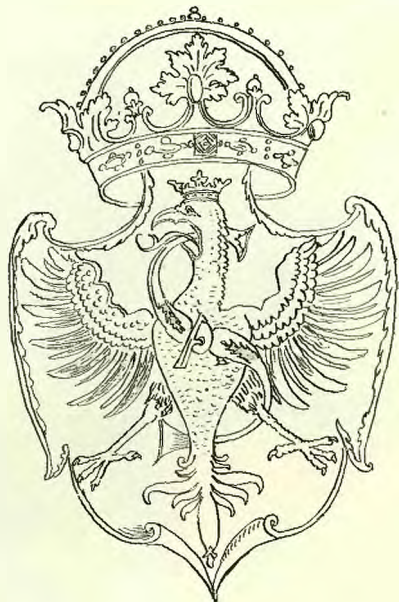
Batory lubił głównie taką muzykę, która pieśnią melodyjną sławiła jego przewagi wojenne. Stąd zapewne jego rozmiłowanie się w muzyce Krzysztofa Clabona. Ów »eruditus Regiomontanus« Clabonius, 1 stycznia 1565 roku »z pacholąt między piszczeni policzon« (Antoni Clabon, ojciec czy brat Krzysztofa, był wówczas i pozostał nadal trębaczem), z czasem wyrobił się na znakomitego lutnistę, dobrego kompozytora i kapelmistrza. Musiał Clabon już w dzieciństwie ujawniać zdolności niepospolite, gdyż jednocześnie przeniesieni z nim z pacholąt do piszczeni: Bartłomiej Kiejcher, Szymon Trubicki i Stefan (zapewne Bauman), dostali po 24 grosze płacy tygodniowej, gdy Clabonowi wydzielono 30 gr. Wyśługiwał się aż czterem królom polskim: Zygmuntowi Augustowi, Henrykowi Walezyuszowi, Batoremu i Zygmuntowi III. Batory zwłaszcza cenił go wysoko, często obdarzał hojnie, wreszcie 1584 r., po utworzeniu przez Clabona muzyki do pieśni Kochanowskiego »Epinicion«, sławiącej świetne zwycięstwo króla w wojnie inflanckiej z Moskwą, ofiarował mu dobra Góry pod Wilnem. Prócz tego miał Clabon kamienicę w Krakowie na ulicy Szpitalnej.

Jak każdy rodzaj muzyki w Polsce ówczesnej, równie i wojskowa wyróżniała się oryginalnością, a zwłaszcza pod względem jakości instrumentów. Prócz prawidłowo skompletowanej orkiestry królewskiej, każdy dowódca oddziału miał takich grajków, na jakich go stać było. Batory bowiem więcej dbał o armaty, aniżeli o zorganizowane jednolicie kadry orkiestr pułkowych; trąby sygnałowe, surmy, bębny i werble, regulujące rytmikę marszu wytworzonej przez króla piechoty, wystarczały mu najzupełniej.

Ale nie paniętom polskim, którzy bez muzyki obchodzić się już nie umieli, nawet w obozie. Dyabelską fantazyę mając w czynach wojennych, rycerze polscy niemniej dyabelską uwydatniali i w wyborze instrumentów, na jakich im przygrywano podczas najkrwawszych bitew.

Takiemu np. Prokopowi Pieniżkowi, który pierwszy wdarł się wraz ze swym oddziałem na mury oblężonego Pskowa (1582), wygrywał zawadyacką melodię dudarz na kobzie, Matyas z rznął na serbskich skrzypicach (rodzaj wiolonczeli),

sklepie kilka par bębnow, jedna para pozłocista». Wreszcie »u Stefana Baumana, muzyka J. K. M., skrzynia długa, w niej pomort wielki nad-basow, pozłocisty (powinno być: pod-basowy, v. contra-basowy, odpowiadający dzisiejszemu contra fagotowi, długi stóp 10 i 8 cali!); takież basowy drugi, pozłocisty; tenorowy pozłocisty, tenorowy o czterech registrach; regalik z fletem mały«.



*Armiger adversos Jouis iste ut proterit hos Tes,
Subiet Tes placido fac regit imperio*
A. T.

Orzeł Zygmunowski z dzieła
Bakfarka.

Dobiegamy do końca dziejów złotego wieku w muzyce ojczystej, nie wyczerpawszy przedmiotu. Bo chociaż na materyale zarówno historycznym, jak rzeczowym, dotyczącym świetnej epoki Zygmuntońskich czasów w muzyce, nie zbywa nam wcale, to jednak trudno go wyzyskać całkowicie w dziele, opracowaniem treściw.

Na zakończenie porównajmy w kilku słowach historię muzyki naszej do XVII-go wieku z muzyką innych narodów europejskich.

Włosi i Francuzi mieli muzykę chóralną już w XIV stuleciu, Niemcy i Niderlandczycy w XV, a monodyczną, trubadurów i minnesengerów, jeszcze wcześniej.

A my co mieliśmy w tych wiekach?

Nic zgoła, a przynajmniej prawie nic. W takich na przykład Włoszech Gwidona z Arezzo z X stulecia łączył z Palestryną z XVI w. długi łańcuch, którego ogniwami byli liczni teoretycy, reformatorowie muzyczni, kompozytorowie sekweny, motetów i różnych innych dzieł religijnych.

U nas łańcuchów nie było, lecz, co najwyżej, wątki nici, i to tak krótkie, że zaledwie starczyły na związanie końca XV stulecia z pierwszą połową XVI-go. Mimo to zdobyła się Polska za Zygmuntoń na takich mistrzów, na jakich tylko niektóre, cywilizacyjnie wyższe narody zdobyć się zdołały.

Byłoby źle pojętym patryotyzmem twierdzić, że dzieła owych mistrzów naszych z XVI wieku przewyższają wartością utwory sławnych ówczesnych mistrzów cudzoziemskich. Faktem jednakże jest, że chociaż niewielu, bo mniej niż inne narody, zwłaszcza Włosi, mieliśmy muzyków, to oni, choć nie wszyscy dorównywują kompozytorom obcym pod względem techniki, zwy-

ciężają ich zato oryginalnością stylu i formy, a szczególnie melodyjnością i harmonią.

Mieli wówczas np. Niemcy, całą plejadę kompozytorów utalentowanych, ale nie mieli ani jednego Gomółki, ani jednego Zielenckiego, których imiona tak jasno opromieniają blaskiem chwały świetne »Zygmuntowskie czasy« muzyki naszej.



Z instrumentów muzycznych XVII w.



Tadeusz Popiel: Muzyka. Fresk w teatrze lwowskim.

OKRES IV.

Od początku XVII wieku do pojawienia się na scenie pierwszej opery polskiej.

Dyletantyzm w muzyce. Muzyka w Krakowie. Kapele magnackie i biskupie. Dramaty i dialogi z muzyką. Kapela Zygmunta III. Kapela i opera Władysława IV. Piotr Elert, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Jan Radomski, Jacek Różycki, Maciej Wronowic, P. Damian, S. S. Szarzyński, ks. Gorczycki, Zieleniewicz, Gorczyn, Starowolski, Jezierski, Perszyński, Milwid, Szczurowski, Daniecki, Ibkowski, Starowiejski, Drewnowski, Izdebski, Sadecki, Józef Kozłowski. Opera za Sasów. Teatr warszawski za Stanisława Augusta. Teatry magnackie.

Jak piśmiennictwo po świetnych czasach Zygmontowskich poczęło już w początkach XVII wieku chylić się do upadku, tak też i w muzyce tej doby zaznaczyło się wielkie osłabienie twórczości narodowej. Na kompozytorach wprowadzić Polskę wówczas nie zbywało; licznie było ich nawet więcej, aniżeli w okresie Złotego Wieku; w zestawieniu wszakże z orłami czasów Zygmontowskich było to, z małym wyjątkiem jedynie, ptactwo mizerne, nie będące w stanie rozwinąć skrzydeł do wyższego, ponad poziomy lotu.

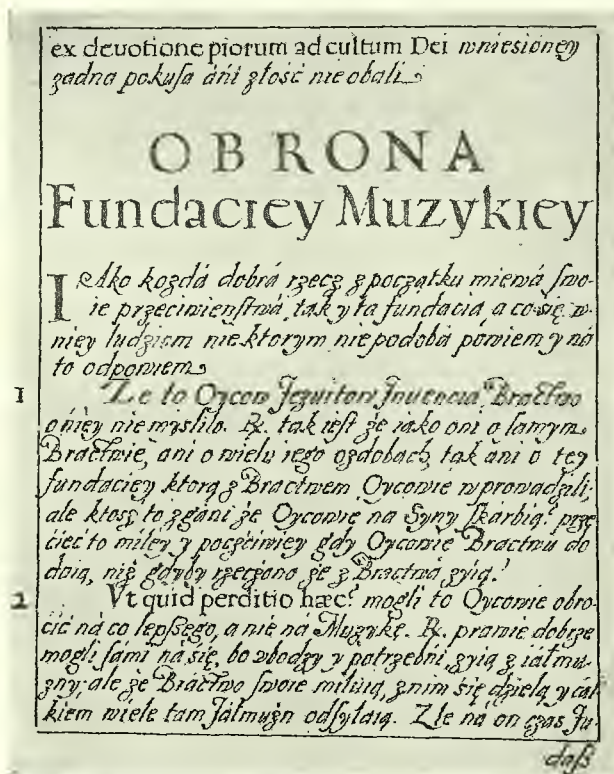
Epoka to stopniowego panoszenia się dyletantyzmu, epoka długa niezmienne, bo obejmująca aż dwa wieki z górą.

To, co powiedział nieparlamentarnie Zimorowic o rymarzach tej doby, że bazgracz, nie umiejący kozie zawiązać chwosta (ogona), zawiązuje rymom u wierszyków końce, stosuje się i do muzyków. Komponował każdy, kto znał nuty, nie troszcząc się wcale ani o brzmienność harmonii, ani o mądrość kontrapunktyczną. Ile było konwiktów zakonnych, ile katedr, kolegiat, opactw, a nawet probostw większych, prawie każde miało swego kompozytora.

W żadnym też wieku nie narobiono tyle mszy, hymnów, antyfon, ofertoryów, »koncertów religijnych« etc. na chóry mieszane i męskie, *a capella*, z towarzyszeniem orkiestry lub tylko organu, utrzymanych w stylu najgorszego baroku.

Wraz z przeniesieniem przez Zygmunta III stolicy z Krakowa do Warszawy przenosi się i główny ruch muzyczny do nowej stolicy, dokąd za kapelą królewską podążyli wszyscy bardziej wybitni kompozytorowie, wirtuozi

i śpiewacy, w pogoni za laurami i złotem. Mimo to Kraków nie odczuwał głodu muzycznego. Pozostali mu rorantysci na Wawelu, pozostała kapela miejska, oraz cała zgraja muzykantów, uprawiających sztukę z rzemiosła, zrzeszonych w falangę (cech), posiadającą własne ustawy, potwierdzone przez każdego z królów (przez Zygmunta III w 1595, przez Władysława IV w 1642, przez Michała 1669), oraz swych »starszych« (*seniores*); pozostały wreszcie kapele prywatne, aczkolwiek nieliczne, i kościelne. Liczba tych ostatnich zwiększała się nawet z dniem każdym; w końcu doszło do tego, że każdy prawie większy kościół posiadał kapelę, bądź własną, bądź wynajmowaną na większe



Rękopis »Obrony fundacji muzycznej« z 1640 r.

(Ze zbiorów A. Polińskiego.)

uroczystości. Poucza nas o tem akt wielkiej fundacji muzyki stałej przy jezuickim kościele Św. Barbary w 1638 roku, w którym potrzebę muzyki usprawiedliwiały słowa aktu fundacji: »Potrzebę jej (muzyki) każdy przyznać musi, albowiem bez muzyki *żaden kościół, ani bractwo obejść się nie może*. Mają inni zakonnicy swój chór, a choć najubożsi, zdobywają się na nią i chcą mieć najwyborniejszą. *I kościoły inne mają na to szkoły* i kantory, i bractwa też mają muzykę od zakonników, przy których są założone«.

Owa fundacja powstała, za staraniem jezuitów, ze składek prywatnych.

Pierwszą składkę, w ilości zł. 4000, złożył Danilowicz, wielki podskarbi koronny, z okazji swego ślubu z Zofią z Tęczyna Tęczyńska. Wogóle zebrano w gotowiznie około 40.000 zł., a w nieruchomościach: kamienicę »Malowan-cowską« i ogród na Krupnikach. Zaopatrzywszy kapelę w tak znaczne kapitały, fundatorowie z obawy, żeby te nie stopniały w rękach jezuitów, zastrzegli w akcie, aby pieniądze i szafunek ich *w swej mocy* mieli członkowie bractwa miłosierdzia przy kościele jezuitów, i »*sami* u ludzi, kędy sumy są złożone, czynszów dochodzili, i o nie się, gdyby tego była potrzeba, z skrzynki muzycznej prawowali, *nie wdając Ojców w te doczesne sprawy*. Muzykom razem zgromadzonym, sami z ręki w rękę płacić będą przez prowizora, *a nie przez Ojca*, ani przez posły i zastępcę«.

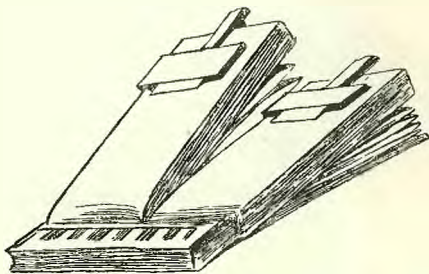
Ojcom jezuitom, tak delikatnie od »skrzynki muzycznej« odsunięty, pozostawiono tylko staranie, »aby sami sobie muzyków obmyśliwali i dostawali aby organy naprawne, chór i księgi i świece dla nich gotowe mieli«. »Bo czemużby inszem mieli zawiadować? (mówią dalsze paragrafy ustawy), nie pieniędzami — bo nie ojcom zapisane; nie muzyką też — bo cudza jest (bractwa miłosierdzia) i ma swego Magistra capellae, który temu sprostą; ani muzykami — bo bractwu tylko podlegają. A Ojcowie muzyków dobrych, na zawołanie gotowych miewszy, tem się kontentują«.

Inne paragrafy aktu fundacyi dotyczą obowiązków dyrektora, wicedyrektora, oraz samych członków kapeli. Ci ostatni »powinni znać i słuchać regenta (dyrektora v. magistra) i mieć go w uczciwości, także i namiestnika jego, albo viceregenta. A regent niech się stara, aby muzyka była poważna a nie skokliwa, nabożna raczej niż wydurna«.

Kapela rozpoczęła swą działalność w 1640 r., rozwiązano ją dopiero po kasacyi jezuitów.

Lubo po przeniesieniu się do Warszawy króla i jego dworu nadzór nad kapelą rorantystów osłabł znacznie, jednakże członkowie tej kapeli spełniali gorliwie swe obowiązki, a wykonywując dzieła najlepszych ówczesnych kompozytorów europejskich, głównie włoskich, tem samem krzewili piękno muzyczne. W swem gronie mieli i kilku kompozytorów, wszakże ani jeden z nich wyższego talentu nie posiadał. Względnie największem uznaniem w ciągu wieku XVII cieszyli się dyrektorowie rorantystów: Hanibal Orgas, Jan Krenner (czy Kromer), Maciej Miśkiewicz i Maciej Łukaszewicz, po których dochowało się do dziś dnia kilka utworów wielogłosowych kościelnych.

Orgas prócz dzieł religijnych uprawiał także muzykę świecką. Głośną była w swoim czasie jego kantata (oda) łacińska, »w której sławia się imiona



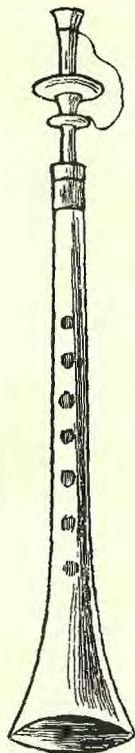
Regał z XVII w.

poległych w bitwie z Turkami«. Mowa tu widocznie o bitwie, stoczonej pod Ciocimem w 1621 r. Na tej kantacie podpisał się Orgas: »S. T. Dr., Magister chori in eccl. cathedr. Crac.«; stąd wniosek, że, zanim objął dyrekcyę kaplicy rorantystów, kierował przedtem chórem katedralnym.

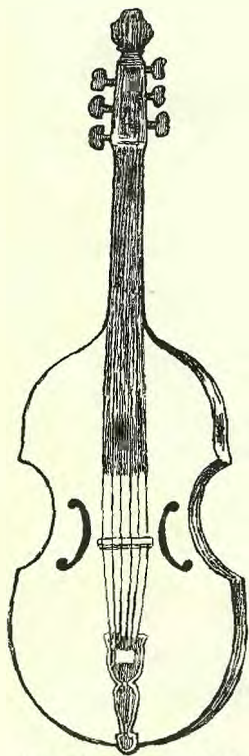
Lecz nie tylko Kraków posiadał kapele kościelne, miejskie i stowarzyszenia muzyczne. To wszystko posiadały również inne większe miasta Rzeczypospolitej, jak znów prawie każdy magnat utrzymywał na swym dworze liczne kapele i wirtuozów drogo opłacanych, zarówno cudzoziemców, jak i swojaków. Niektórzy panowie mieli tak świetnych wirtuozów i śpiewaków, że zazdrosny o sławę swej kapeli — którą zaliczano do najlepszych w Europie — król Zygmunt III hajeczne nieraz sumy płacił za odstąpienie mu owych znakomitości ówczesnego świata muzycznego. Tak np. Zygmuntowi Myszkowskiemu, marszałkowi wielkiemu koronnemu, za odstąpienie kilku wybitnych instrumentalistów włoskich (prawie całą kapelę sprowadził Myszkowski z Włoch) ofiarował król starostwo; A de s a, sławnego śpiewaka, i Diomedesa Catona, głośnego lutnistę i kompozytora, odbił król spadkobiercom Stanisława Kostki, innemu znów zabrał Antoniego Fulvia, śpiewaka włoskiego.

Jak licznym był skład osobisty członków kapeli magnackich i jakich instrumentów używano w orkiestrach ówczesnych, o tem objaśnia nas sprawa sądowa, jaką wytoczyli w 1612 trzej bracia Jan, Albert i Zygmunt Zielińscy, swemu stryjowi Walentemu Zielińskiemu, kasztelanowi plockiemu, za samolubne zabranie ruchomości, które pozostały po śmierci drugiego ich stryja, Alberta, właściciela Strzałkowa, a które według istniejącego prawa winny były być rozdzielone między wszystkich spadkobierców zmarłego.

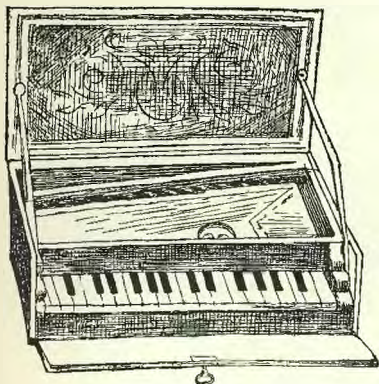
W spisie przedmiotów, zabranych przez Walentego Zielińskiego, znajdujemy następujące instrumenty muzyczne, używane przez orkiestrę Alberta Zielińskiego: regał (rodzaj organu małego, z głosami języczkowymi lub piszczałkowymi), trąbek 4, puzonów 3, pomortów 5 (rodzaj piszczeleli różnej wielkości, z której urobiono fagot dzisiejszy; pomort dyszkantowy był najmniejszy, altowy i tenorowy większy, a basowy wprost olbrzymi, długość bowiem rury wynosiła stóp 10 i cali 8!), szalamajów (rodzaj oboju) 6, skrzypiec »rozmaitych głosów« (skrzypce, altówki) 12, serbów (prawie to samo, co viola di Gamba, rodzaj wiolonczeli) 2,



Surma.



Viola di Gamba z XVII wieku.



Virginał z XVII w.

tykamy się często z opisami uczt wspaniałych i różnych uroczystości na dworach magnackich i biskupich, oraz ze wzmiankami o świetnych kapelach, biorących udział w tych uroczystościach.

Zwłaszcza biskupi kujawscy słynęli ze swego zamiłowania do muzyki. Każdy z nich utrzymywał na swym dworze kapelę, choćby niewielką, i hojnie ją opłacał. A stać ich było na to; posiadali bowiem pałace i zamki w Włocławku, Raciążku, Wolborzu, Smardzewicach i Ciechocinie, oraz dobra wielkie i domy w Warszawie, Gdańsku i Piotrkowie, więc i dochody olbrzymie.

Dyrektorem doskonale zorganizowanej kapeli biskupa Wojciecha Gniewosza był Włoch »nobilis Joannes Lilius«, wicedyrektorem Jan Maszewski »musicus corneus«, po Liliuszu batutę dyrektorską objął Jan Lutomierski.

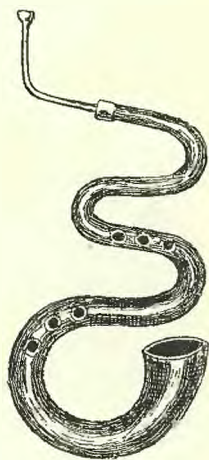
Ale te wszystkie kapele nie miały trwałych podstaw materyalnych, zabezpieczających ich byt. Ilość ich i jakość była zależna od hojności danego biskupa, czy jego zamiłowania do muzyki. Dopiero Maciej Łubieński, biskup włocławski i pomorski, aktem erekcyjnym z 3 stycznia 1641 roku ustanowił burse muzyczną, przeznaczając dochody z osady biskupiej Bischofstal pod Gdańskiem, zwanej później Stolcenbergiem, na utrzymanie owej bursy i stałej kapeli w Włocławku, złożonej »z dyrektora chóru, storcisty, kornecisty, puzonisty, skrzypków i innych muzyków do śpiewu figuralnego«. Ta wszakże fundacya weszła w życie dopiero w kilkanaście lat później, ponieważ biskup Gniewosz, następca Łubieńskiego, zajął Bischofstal i trzymał go do śmierci, tłumacząc się tem, że kapela znajduje się na jego żołądź. Dopiero po jego zgonie (1654) kapituła włocławska objęła Bischofstall w swe posiadanie.

Wkrótce jednak wybuchła krwawa wojna szwedzka, a następnie zaraza; Szwedzi złupili katedrę włocławską, a kapela rozproszyła się po świecie. Dopiero po uciszeniu się

gitar 2, lutni 2, klawikordów 2, oraz jakichś »instrumentów« 2, których opisujący je sędownik widocznie nazwać nie umiał, a oszacował na zł. 70.

Jak widzimy, orkiestra to była liczebnie potężna i doskonale pod względem jakości instrumentów ustosunkowana. Jeżeli więc średnio zamozny szlachcic, jakim był dziedzic Strzałkowa, tak dobrze obsadzoną posiadał kapelę, to o ileż liczniejsze mieć musieli magnaci i dygnitarze, zarówno świeccy, jak duchowni.

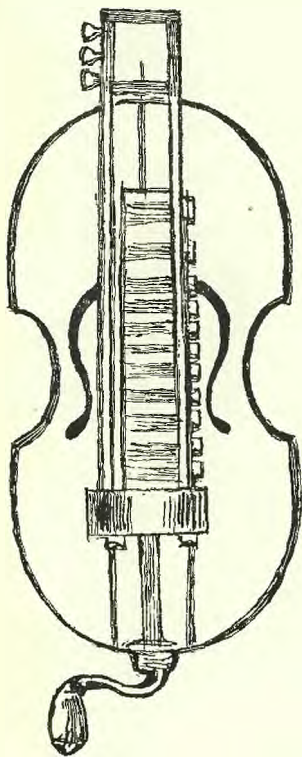
Jakoż w wielu pamiętnikach z tego wieku i listach cudzoziemców, zwiedzających kraje Rzeeczypospolitej, w aktach kapitulnych i t. p. spo-



Serpent.

burzy wojennej kapitała zabrała się energicznie do zorganizowania nowej kapeli, która, dzięki zdolnościom zarządzających nią kolejno dyrektorów: Chormańskiego, Macieja Wronowica, Marcina Sulińskiego, Antoniego Pethiera i Eliasza Kiela, rychło wytworzyła zespół wyborny.

O dramacie lirycznym, czyli operze, wytworzonej przez Włochów w pierwszych latach tego stulecia, niewiele jeszcze wówczas w Polsce wiedzano. Wy-



Lira.

stawiano wszakże na teatrach przygodnych tragedye, komedye i dyałogi, gęsto przeplatane śpiewem i muzyką. Tak np. w komedyi Antoniego Wienińskiego: »Cudowne wesele, czyli Hymeneusz czarodziejski«, chórzyscy i jeden z bohaterów sztuki, Alfeusz, śpiewali swe partye. Niemniej w dyałogach, »reprezentowanych« na teatrach szkolnych (głównie w szkołach jezuickich), brali udział śpiewacy i muzycanci. W dramacie np. »Arka« z 1623, dochowanym w rękopisie, »musici instrumentales« mieli, według wskazówki autora, grać zaraz po prologu. W finale aktu 1-go przy jednej strofke chóru jest notatka: *cantus*, objaśniająca, że tę strofkę śpiewano; akt kończy się muzyką instrumentalną. W akcie 2-gim autor każe grać przed chórem końcowym samym szalamajom; szło mu więc widocznie o charakterystykę dźwięku i o wywołanie nastroju odpowiedniego.

W »Dyałogu częstochowskim, czyli historyi o zmartwychwstaniu Pańskim« niektóre role były także śpiewane z towarzyszeniem instrumentów. W objaśnieniu do tej sztuki autor przestrzega, że »śpiewacy i muzycanci powinni z sobą mieć instrumenta«.

Wszystkich tego rodzaju dzieł pod kategorię opery podciągać nie można, muzyka bowiem nie odgrywała w nich roli głównej, lecz co najwyżej była czynnikiem urozmaicającym widowisko.

Jeden tylko utwór sceniczny z tych czasów posiada wszystkie cechy opery urobionej według zasad, obowiązujących ówczesny dramat liryczny. Przytoczył go Juszyński (»Dykeyonarz poetów polskich« II, 406) w wyjątkach, nie podawszy nawet tytułu, lecz jeno krótkie objaśnienie, że to było »drama, w którym były śpiewania i muzyka, płacze, a nawet i zgrzytanie zębów Judasza w piekle«, Na szczęście przytoczył treść kilku scen, oraz początki tekstu niektórych dyałogów, duetów i pieśni, które, wraz objaśnieniami autora, dotyczącymi muzyki, choć mgliste dać mogą nam pojęcie o pierwocinach opery naszej. Bo niewątpliwie była to opera; za tem przypuszczeniem przemawia zarówno jakość i rytmika wiersza, jak objaśnienia i przypiski autora do niektórych scen. Naprzykład do sceny »pojmania w Ogroju« (scena 8-ma):

»Symfonia. Muzyka przygrywa«.

JUDASZ *śpiewa*:

Ave rabbi! ja i drabi
Witam Ciebie o tej dobie.

JEZUS:

O mój Juda! na coś luda
Tego przywiódł, na coś zawiódł?

MILES (*żołnierz 1-szy*):

Imajcie, wiążcie szyję, ręce jego!

Następnie śpiewają naprzemian: ŻOŁNIERZ 2-GI, CHÓR i ANNASZ.

Scena 9-ta.

Zaprzanie się Piotra. Muzyka gra pieńkę kurowe.

KUR *śpiewa*:

Piotrze mój!
Głos to twój.
Mnie nie znasz?
Przysięgasz?

Scena 12-ta.

WOŻNY. *Pieśń (arga)*:

Panowie, wszystko pospółstwo!
Posłuchajcie mnie mało,
Co się będzie w tym mieście
Z jednym więźniem działo. etc.

Scena 15-ta.

KAIFASZ, ANNASZ i PIŁAT *śpiewać będą z muzyki graniem. Pierwszy śpiewa ANNASZ potem KAIFASZ, następnie obaj razem (w duecie), wreszcie PIŁAT.*

A więc była to prawdziwa opera, oryginalna, obfitująca w szczegóły tak charakterystyczne, jak np. naśladowanie przez orkiestrę piania koguta. A i sama pieśń koguta musiała być oparta na temacie, uzmysławiającym pianie, rytmika bowiem wierszy tej pieśni, złożonych z samych anapestów (ó u ¹), świadczy o tem wyraźnie.

Lecz główne ognisko muzyki polskiej w tej dobie koncentrowało się w Warszawie, w której zresztą jeszcze przed jej nominacją na stolicę Rzeczypospolitej gorliwie zajmowano się sprawami muzyki. Istniały tu kapele dworskie i kościelne (w r. 1543 dyrektorem kapeli kościoła Św. Jana był Nasilowski); istniały stowarzyszenia i bursy muzyczne (bursa bractwa muzycznego mieściła się przy ulicy Świętojańskiej w domu przy kościele Pijarów, dziś Nr. 6). W kapeli Janusza, ostatniego księcia Mazowsza, znajdował się lutnista nadworny Mikołaj Barzy, któremu księżniczka Anna dała w r. 1526 włókę ziemi w Ciechanowskim na rachunek przypadającej mu od dworu należności — bo, nie mając gotówki, ziemią zaspokajała tymczasowo swych licznych

wierzycieli. Musiało się więc Barzowi wieść dobrze na dworze mazowieckim, skoro tyle uciął majątku, że swoim panom pożyczał pieniądze.

Dopiero jednak z chwilą wytworzenia przez Zygmunta III słynnej orkiestry nadwornej stanęła Warszawa na czele ruchu muzycznego, rozszerzającego się odtąd szybko po wszystkich zakątkach Rzeczypospolitej. A słusznie swojscy i obcy pamiętnikarze poczytywali tę kapelę za jedną z najlepszych w całej Europie, w skład jej bowiem wchodził znakomici kompozytorowie i wirtuozi ówczesni, obcy i swojscy.

Pierwszym dyrektorem tej kapeli był Krzysztof Clabon. Po nim objął batutę najślynniejszy z ówczesnych madrygalistów włoskich, Łukasz Marenzio (urodz. ok. 1550 w Coccaglio, † w Rzymie 1599); z powodu wszakże ostrego klimatu, szkodliwie oddziałującego na jego wątły organizm, opuścił to stanowisko około 1595 i wrócił do ojczyzny.

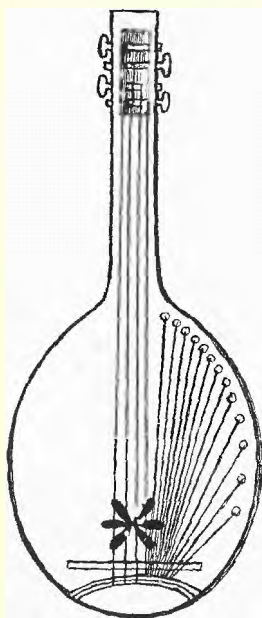
Jego miejsce zajął chwilowo Włoch Aleksander Cilli, ksiądz z Pistoji, ulubiony tenorzysta króla. Bawił on w kapeli od 1594 – 1627, poczem wrócił do ojczyzny, gdzie wkrótce umarł.

Po nim objął dyrekcję kapeli Asprillo Pacelli (ur. 1570 w Vasciano, † 4 maja 1623 w Warszawie). Był to kompozytor zdolny i kapelmistrz znakomity. W ciągu 20-letnich jego rządów kapelę warszawską zaliczano do najlepszych w Europie. Król cenił go wysoko i wdzięczność okazywał; dowodem tej wdzięczności jest piękny pomnik marmurowy z popiersiem Pacellego, który mu król wystawił w kościele św. Jana w Warszawie.

Około 1609 wspólnie z Pacellim dyrygował znakomity kompozytor włoski, Jan Franciszek Anerio (prawdopodobnie brat słynnego muzyka rzymskiego Felice Anerio), po rocznym jednak zaledwie pobycie w Warszawie przeniósł się do Werony; stąd wniosek, że w walce o pierwszeństwo Aneria z Pacellim ostatni został zwyciężcą.

Po śmierci Pacellego batutę dyrektorską objął Marco Scacchi, słynny później za Władysława IV kapelmistrz nadworny i dyrektor opery włoskiej.

Na czele lutnistów stał znany już Krzysztof Clabon i rozgłośnego imienia śpiewak, kompozytor oraz lutnista Diomedes Cato (ur. w Wenecji około 1570 r.). W młodym wieku sprowadzony do Polski przez Stanisława Kostkę, podskarbiego ziem pruskich, przywiązał się do nowej swej ojczyzny i w niej bawił aż do śmierci. Z licznych jego kompozycji doszły do czasów naszych hymny i pieśni do słów Grochowskiego: »Pieśń o św. Stanisławie« na 4 głosy (Kraków, 1607), »Dnia każdego«, »Witaj gwiazdo morska«, »Którego niebo i morze«, »Chwalebna i zacna Pani«, »Wspomnij Zbawicielu sobie«.



Bandurka.

Trzecim lutnistą oraz kompozytorem był Wincenty Liliusz (spolszczone nazwisko Giglio), Włoch, rodem z Rzymu (um. ok. 1653 r.). Równie jak i Diomedes Cato, osiedlił się na stałe w Polsce wraz z żoną Orgalią, i spolszczył się zupełnie. Utworzył kilka pieśni do słów polskich oraz mszę na tematy pieśni wielkanocnych. W r. 1604 wydał w Krakowie zbiór utworów kościelnych najlepszych kompozytorów włoskich i polskich z kapeli Zygmunta III p. t. »Melodiae sacrae 5, 6, 7, 8 et 12 vocum etc« (razem 20 kompozycji szesnastu muzyków królewskich, między innemi Marenzia, Pacellego, Hakenbergera, Antoniego Staniczewskiego i W. Liliusza).

Jego syn, Franciszek Liliusz, kanonik sandomierski, później tarnowski, ostatnio kapelmistrz kapeli katedry krakowskiej (zmarły 1657 r.) uprawiał także niwę kompozytorską. Z dzieł jego dochowały się w zbiorach wawelskich: pieśń o św. Jacku z 1645, oraz kilka mszy. Jan Liliusz, prawdopodobnie drugi syn Wincentego, był kapelmistrzem przy katedrze wrocławskiej.

Czwarty lutnista, Andrzej Hakenberger lub Hakenberg, w liście płacy muzyków królewskich, przedstawionej przez Andrzeja Gonowskiego pisarzowi skarbowemu, Pawłowi Jakimowiczowi w 1602 r., jest umieszczony — mimo nazwisko niemieckie — w wykazie »panów muzyków Polaków«. Około 1620 r. wystąpił z kapeli zygmuntońskiej i przeniósł się do Gdańska na posadę kapelmistrza przy kościele P. Maryi. Był on w swoim czasie bardzo cenionym kompozytorem, o czym świadczą trzy wydania jego »Sacri modulorum concentus de festis solemnibus totius anni et tempore« w Szczecinie 1615, Frankfurcie nad Odrą 1616 i Witenberdze 1619. Prócz tego wydał w Lipsku (1612—1619) wiele innych dzieł religijnych oraz motetów na 6 i 12 głosów, zaś we Frankfurcie dzieło »Harmonia sacra«, dedykowane Zygmuntowi III.

240

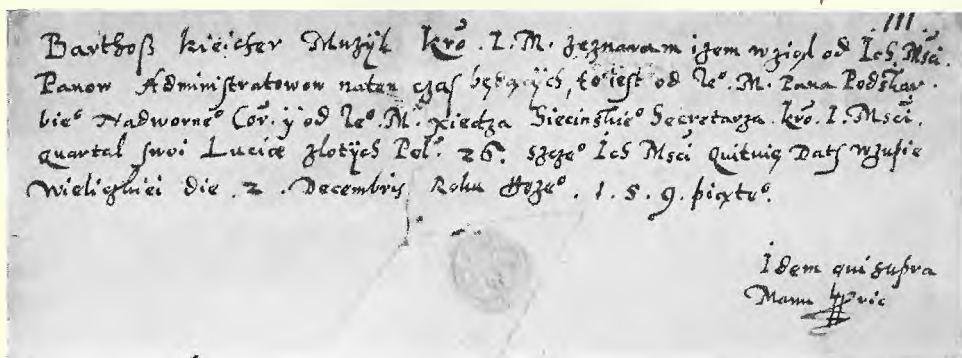
Rodu Liliusz 1595 dnia 10 czerwca la Valenty
 Żegota Muzyk k. i m. znanam tym piśmim moin
 zem wziął o 18 fe. m. pana Petra Franke. Jupina
 Krasnoscie dnia balwany soli, no osmnaście złotych.
 y dziesiąci groszy ratione Quartalu Pentecostes.
 na cze ten script moi relex mójna piśany tamże.
 w Zupie Melisziei Postaniam.

f. g. g. snp.

Autograf Walentego Żegoty. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Grono lutnistów królewskich uzupełniali Kos i Kacper Sielecki. Ten ostatni był już czynny w kapeli Batorego, lecz niezbyt hojnie go wówczas opłacano, miał bowiem połowę tej pensyi, jaką pobierał Włoch Diomedes Cato. Dopiero na osobiste żądanie Zygmunta III od 30 marca 1588 r. zrównano jego płacę z Catonową, to jest, pobierał odtąd 300 florenów rocznie i dyet po flor. 32 gr. 6 tygodniowo, które mu niebawem podwyższono w Tylży na 37 flor. Król musiał go bardzo lubić, bo mu często wydzieliał gratyfikacye (np. 27 lipca 1591 dał mu 100 flor.) a i za urlopy, choćby najdłuższe, nie wytracał pensyi.

Jako śpiewacy soliści największą cieszyli się sławą Włosi: Fabrizio Tiranni Antoni Fulvio rodem z Fryulu, Jan Maria Brancarini, Ades (z kapeli Stanisława Kostki) i Baltazar Ferri, a zwłaszcza ten ostatni, sopra-



Bartłomiej Kiejchera Muzyk Kró. Z. M. Jęznanam iżem wziął od Leś. Mści. Panow Administratowen natę cjas będzijes, to jest od Leś. M. Pana Podskar. bie Nadworne Cor. y od Leś. M. Kiedza Szeinstwie Secretarza Kró. Z. Mści. kwartał swoi Lucie zlotyjes Pol. 26. szego Leś Mści. quituig Daty wzyfio Wielkopluci die 2. Decembry Roku Hżego. 1. 5. 9. pięty.

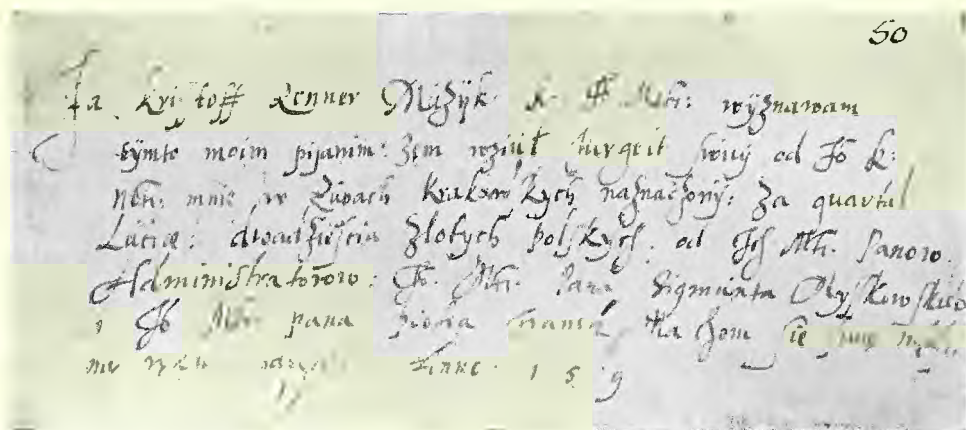
Idem qui supra
Mam hovic

Autograf Bartłomieja Kiejchera. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

nista (kastrat), urodzony 9 grudnia 1610 w Perugii, umarł 8 września 1680 tamże. W r. 1625 książę Władysław — późniejszy król Władysław IV — przywiózł Ferriego do Warszawy i umieścił w kapeli Zygmunta III, w której przebywał aż do rozwiązania jej przez Jana Kazimierza w 1655, poczem udał się na dwór wiedeński, a w r. 1675 wrócił do ojczyzny. Jako śpiewak odznaczał się techniką nadzwyczajnie wyrobioną, bajeczną długością oddechu i wykwintnym smakiem artystycznym. Na jego cześć wybito medal, a poeci stawili go rymami pochwalnymi.

Kapele, którą Zygmunt III zabrał z sobą w podróż do Szwecyi, składali w 1592 r. artyści następujący: a) piszczkowie, lutniści, organiści: Krzysztof Clabon, Franciszek organista, Bartłomiej Kiejcher, Stefan Bauman, Jan Kurowski, Paweł Fantasia Włoch organista, Grocholski i Jakób Sowa, v. Sówka, krakowianin.

Ten ostatni zginął w Szwecyi śmiercią gwałtowną. Andrzej Zbylitowski w dziełku »Droga do Szwecyi« etc. (z 1597) tak zgon Sówki opisuje:



Autograf Krzysztofa Rennera. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Sówka, muzyk królewski, szedł sobie, śpiewając
 Wdzięcznym głosem, przez miasto, na cytarze grając.
 Okrutna Prozerpina słysząc jego granie
 Z daleka i przy strunach tak wdzięczne śpiewanie,
 Zarazem go w swe kraje podziemne porwała,
 Ani go stamtąd na świat potem wrócić chciała;
 Bo jego wdzięczna cytra i z głosem przyjemnym
 Milsza, niż Orfeowa, jest bogom podziemnym.

W tym pseudo-poetycznym opisie zgonu Sówki jest o tyle tylko prawdy, że zginął on istotnie śmiercią gwałtowną, przebity nożem przez kucharza na ulicy, 16 listopada 1593 r. Powody tego zabójstwa nie są znane.

b) Trębacze: Andrzej Kołakowski, Miławański, Istwan, Iwan Majlat i Balcer Szreter, oraz dwóch bębnistów.

c) Chór śpiewaczy: Walenty Żegota, Szymon Nadolski, Krzysztof Głogowski, Sebastyan Leszczyński, Paweł Piątkowski, Jan Ramult, Paweł Wieliczka, Mikołaj Abrek, ks. Grzegorz Kałowski, oraz sześć pacholąt dyszkantistów.

Prócz powyżej wymienionych towarzyszy podróży Zygmunta III do Szwecyi, znajdowali się w kapeli, w ciągu jego panowania, organiści: Franciszek Maffoni Włoch — pisano go też Mafon i Marfon — Tomasz Kamiński i Daniel. Śpiewacy: Mikołaj Hża, Masław Bakalarski v. Bakalarz, Jan Skieki, Jerzy Radziwiński, oraz najsyńniejsi ze wszystkich: Tobiasz z Sandomierza, zwany zwykle Tobiolus lub Tobiaszek, i Jerzy z Wierzbkowic, baskista. Starowolski mówi o Tobiaszu (w życiorysie Wacława z Szamotuł), że według powszechnego wówczas zdania, »w zachwycaniu swoim śpiewaniem umysłów ludzkich nawet same syreny przewyższał«. O Jerzym z Wierzbkowic mówi znów Siarczyński — lecz niewiadomo, skąd to wie — że »głos jego był

cer Szreter, Henryk Fin, Balcer Freitag, Piotr Laurenty, Iwan Michałowicz, Albert Kołakowski, Jan Nerkowski v. Nirkowski, Jakób Ptaszkowski, oraz bębniści. Matyas Kowieńczyk i Stanisław Rogiejski. Kilku z nich wcielono później do kapeli warszawskiej.

Według obrachunku podskarbiego, w 1592 r., kapela Zygmunta III koronna: »muzycy włoscy i polscy, biorący pełną pensję z żup wielickich«, złożona z 38 osób, kosztowała rocznie florenów 12.124. Orkiestra litewska rocznie flor. 2.320; dwóch bębnistów flor. 288. Razem tedy kapela Zygmunta III kosztowała rocznie flor. 14.732.

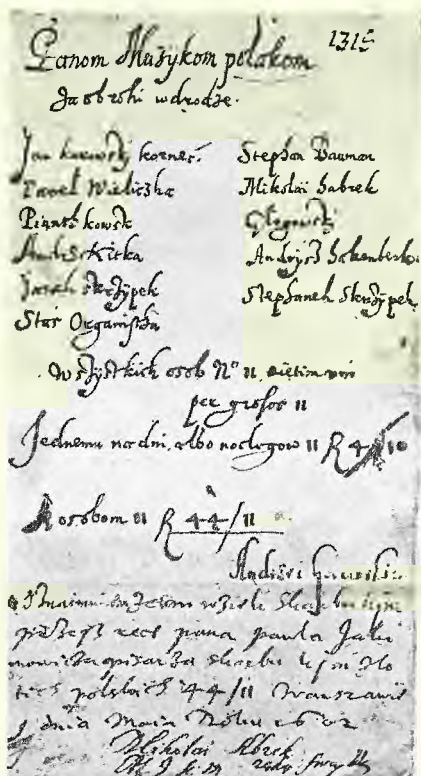
Oczywiście mowa tu tylko o pensyi; gdy bowiem do ogólnej sumy powyższej dodamy koszty strawnego, ubrania, gratyfikacyi, różnych nadań królewskich i t. p., koszty utrzymania rocznego kapeli potroją się niewątpliwie.

Z muzyków, uprawiających niwę kompozycyi poza kapelą królewską, zasługuje na wzmiankę nader pochlebną uczony kompozytor Andrzej Chyliński, Franciszkanin. Jest to ów »słynny teraz (w XVII) Andreas Chyliński«, o którym mówi Starowski w życiorysie Wacława z Szamotuł i którego nie wahał się zestawiać z Pacellim, Monteverdim, »a nawet z samym Frescobaldim«. Dochowało się po nim jedno tylko dzieło: »Canones XVI, eidem ad diversa rectis contrariisque motibus toti in tali, et toti in qualibet parte. Auctore R. P. F. Andreae Chilinscio Polono Or. Min. Con. S. Francis. magistro musices, et in Alma Patavii D. Antonii Templo, musico- rum praefecto«. Antwerpia, u Baltazara Moretti 1634 r., folio, kart 10.

* * *

Jakkolwiek w kapeli Zygmunta III było wielu Włochów, liczebnie wszakże przeważali w niej Polacy, głównie instrumentalści. Za panowania bowiem tego króla oper nie wystawiano jeszcze; główną więc rolę odgrywała orkiestra.

Syn i spadkobierca tronu Zygmunta III. Władysław IV, był niemniej zapalonym wielbicielem muzyki, protegował jednakże więcej wokalną, głównie operową, aniżeli instrumentalną. Jeszcze jako następca tronu odbył on podróż do Włoch, gdzie dość długo



Rachunek pisarza skarbowego Gonowskiego i pokwitowanie śpiewaka Mikołaja Abreka z 1602 roku. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)



Polskie organki pokojowe z XVII w. (Ze zbiorów Wł. Łozińskiego.)

bawił na dworze florenckim, owem ognisku ówczesnego smaku, mody i muzyki. Tu w pałacu Villa Imperiale dano w 1625 r. na jego cześć operę »La regina Sant' Orsola« Salvadora, z muzyką Marka da Gagliano, oraz wielką operę z chórami i baletem p. t. »Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny«. Słowa do tej ostatniej napisał Ferdynand Saracinelli, a muzykę utworzyła Franciszka Caccini, zwana La Cecchina, zarazem słynna śpiewaczka i kompozytorka, córka i uczennica Giulio Cacciniego, jednego z pierwszych reformatorów opery.

Nowość nieznanej młodemu królewiczowi formy muzycznej, czar melodyi, odtwarzanych przez najlepszych ówczesnych śpiewaków włoskich z towarzyszeniem orkiestry, wreszcie efekty sceniczne, bogactwo dekoracji, sprawność maszyneryi i t. p. tak oddziaływały na młody umysł królewicza, że rozkochał się w tego rodzaju muzyce i postanowił operę sprowadzić do Polski. Jakoż zaraz po wstąpieniu na tron zajął się gorliwie zreformowaniem swej kapeli i urządzeniem na zamku w Warszawie wspaniałego teatru.

Do opery włoskiej potrzebni byli oczywiście śpiewacy włoscy. Nie szczędząc więc pieniędzy, sprowadza z Italii śpiewaków znakomitych, uzupełniając ich kadry cenniejszymi śpiewakami z kapeli Zygmunta III.

Personel operowy (śpiewacy i członkowie orkiestry) składał się z 20-tu śpiewaków — głównie Włochów — 50 instrumentalistów i liczego chóru. Sta-



Polskie organki pokojowe z XVII w. (Ze zbiorów Wł. Łozińskiego.)

nowił on, według zdania pani Guébriant, towarzyszki podróży królowej Maryi Gonzagi, jeden z najlepszych zespołów muzycznych w Europie.

Na czele tej falangi artystycznej stał pierwszy kapelmistrz, Marco Scacchi: drugim kapelmistrzem był Polak Bartłomiej Pękiel, wybitny kompozytor ówczesny.

Marek Scacchi, kontrapunkcista szkoły rzymskiej, urodził się w końcu XVI w. w Rzymie. Po ukończeniu studiów u Feliksa Anerio przyjął w r. 1618 ofiarowane mu przez Zygmunta III stanowisko w kapeli królewskiej, której po śmierci Pacellego (w r. 1623) przewodniczył stale w ciągu panowania Zygmunta III i Władysława IV. Po zgonie tego ostatniego wrócił w 1648 r. do ojczyzny, gdzie dokonał żywota w Galese pod Rzymem.

Scacchi był kompozytorem znakomitym i płodnym. Utworzył mnóstwo madrygałów (wydane w Wenecji 1634—7), motetów i oper dla teatru Władysława IV, o których będzie mowa poniżej. Ostatniem jego dziełem, napisanem na odjeźdźnym z Warszawy, była msza na 12 głosów (na 3 chóry) p. t. »Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniae Casimiri« (Jana Kazimierza); znajduje się ona dziś w berlińskiej bibliotece królewskiej wraz z dwoma jego motetami czterogłosowymi: »O Domine Jesu Christe« i »Si Deus pro nobis«

Głośnym był w swoim czasie jego spór z Pawłem Siefertem (Siefert lub Seyfert), muzykiem kapeli Zygmunta III, następnie (od r. 1623) organistą przy kościele P. Maryi w Gdańsku, o pierwszeństwo muzyki włoskiej i polskiej nad niemiecką.

Powód dał Scacchi. Z Forsterem starszym, wybitnym kompozytorem i kapelmistrzem u P. Maryi w Gdańsku, wiódł Siefert zacięte spory artystyczne. Kiedy w r. 1643 Siefert wydał psalmy na chór p. t. »Triticum Syfertinum« etc., Scacchi, ujawszy się za Forsterem, w broszurze »Cribrum musicum etc.«, ostro wystąpił przeciw Siefertowi. Do tej krytyki dołączył Scacchi zbiór mszy, madrygałów, motetów i sztucznych kanonów, p. t. »Xenia Appollinea«, utworu 50 muzyków krakowskich i warszawskich, przeważnie włoskich, należących do kapeli polskich. Siefert w odpowiedzi wydał w r. 1645 krótką broszurę: »Anticribratio musica ad avenam Scacchianam etc.«, w której usiłuje dowieść, że Włosi tylko opery i śpiewki pisać umieją, ale lekcye prawdziwej sztuki kompozytorskiej mogliby brać u niego, w Gdańsku, t. j. u Niemców. Na to Scacchi odpowiedział nową broszurą: »Judicium cribri musici etc.«, w której powołał się na zdania takich mistrzów niemieckich, jak Henryk Schütz, Jan Stobäus i i inni.

W tym sporze, żywo przypominającym późniejszą walkę glukistów z piccinistami, wziął udział głośny kompozytor włoski, Romano Micheli, który w obronie Scacchiego przesłał Siefertowi zbiór swych utworów, wraz z krytyką jego wystąpienia przeciw muzyce włoskiej. Walka, trwająca cztery lata, zakończyła się odwołaniem przez Sieferta w liście do Micheliego z 1647 r. wszystkich jego zarzutów.

Śpiewacy opery warszawskiej godni byli rzeczywiście tej sławy, jaką cudzoziemcy, odwiedzający Polskę, roznosili o nich po całej Europie.

Prymadonną była Małgorzata Cattaneo z Medyolanu, nosząca w Warszawie tytuł »nadworna śpiewaczka królowej«. Prócz niej pierwsze role śpiewali: sopranista Baltazar Ferri, o którym wyżej była mowa, niemniej rozgłośnego imienia sopranista Ludwik Fantoni, ulubieniec królewski, i Virgili Puccitelli, zdolny librecista. Pierwszym alcią był Giovanni Maria Brancarini, barytonistą — Jan Chrzeciciel Copula, basistą — Augustyn Euticius, tenorem ks. Jan Chrzeciciel Jacobelli (zarazem kompozytor i spowiednik królowej, a później od r. 1650 kanonik warszawski). Należał tu również Polak Kaeper Forster, alcią o fenomenalnej skali.

Forster, zwany »młodszym«, dla odróżnienia od stryja, także Kacpra, księgarza i muzyka gdańskiego, urodził się w Gdańsku r. 1617, umarł 1 marca 1673 r. w Oliwie, gdzie mu pomnik wystawiono w klasztorze Cystersów. Kształcił się w muzyce u Scacchiego w Warszawie, poczem otrzymał miejsce alcią w operze królewskiej. Jego skala głosu była tak bajecznie rozległa, że mógł śpiewać z łatwością role także dyskantowe, tenorowe a nawet basowe. Jarzembski, muzyk ówczesny, który, jako taki, znać się musiał na śpiewie, mówiąc o kapeli królewskiej w swym »Gościńcu«, tak się o Forsterze wyraża:

Masz tu z Forstera altystę,
W bas i tenor, dyszkantystę,
Gdy chce, w górę wyprawuje,
Potem na dół wyśpiewuje
Kilka oktaw: to nowina!
Virtuoso, godzien wina.

Wiersz wprowadzie częstochowski, doskonale jednak daje pojęcie o fenomenalnej skali tego śpiewaka.

Nie tylko w kadrach śpiewaczych, lecz i w orkiestrze królewskiej było wielu artystów wybitnych. W skład tej orkiestry w ciągu panowania Władysława IV wchodzili: Galot, słynny lutnista francuski, Bazyli Laurentowicz (z kapeli Adama Kazanowskiego), Zygmunt Strodowicki, Grzegorz Graniczny, Jerzy Szymonowicz (może to Simonides kornecista), Walenty Adamecki († 1653 r. wraz z całą rodziną od zarazy), Jan Gomer, zarazem ławnik warszawski († 1654; był przeszło 40 lat muzykiem królów Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza), Erard Lesław, Maciej Suflic, Walenty Kołakowski, Tomasz Włodawski, Jan Bischoff († 1670), Adam Gołda, Paweł Płaskowski, Samuel Stokrocki, organista, Grzegorz Zawadzki, tympañista, wreszcie Wincenty Scapita, Adam Jarzembski, oraz kompozytorowie polscy: Piotr Elert, Marcin Mielczewski i Bartłomiej Pękiel.

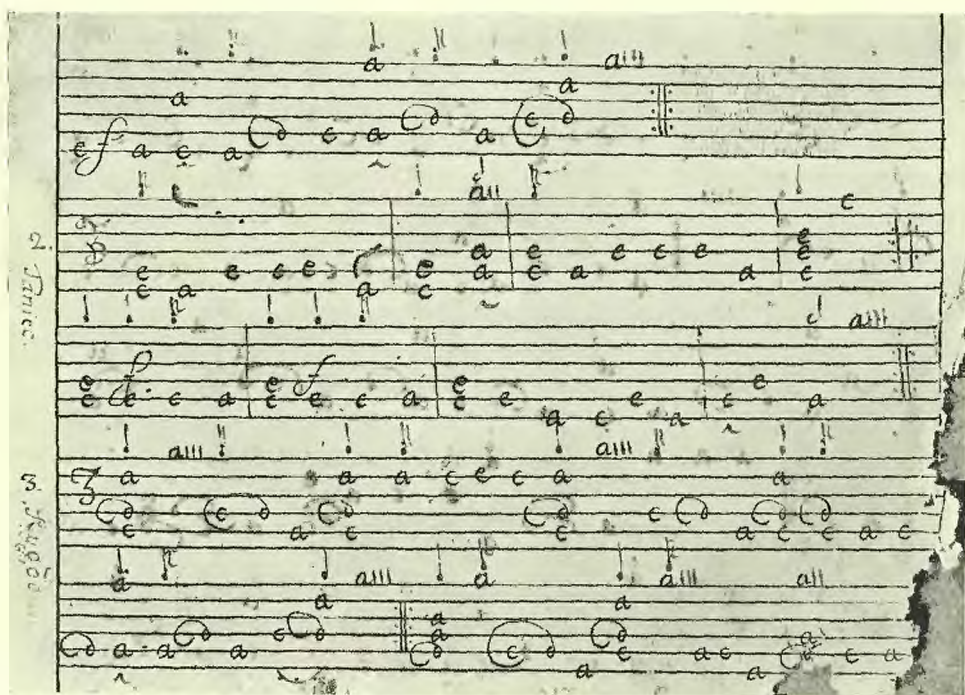
Wincenty Scapita, hiszpan z Walencji, franciszkanin, naprzód był kapelmistrzem na dworze arcyksięcia Leopolda w Tyrolu, później znajdował się w służbie kardynała Dietrichsteina, a po jego zgonie u Władysława IV i Jana Kazimierza. 1655 roku opuścił Warszawę i udał się do Lwowa, stąd przeniósł się następnie do Wiednia, gdzie w klasztorze Franciszkanów zmarł 1 sierpnia 1656 r. w wieku lat 63. Jaką rolę spełniał na dworze królewskim w Warszawie, dokładnie niewiadomo, prócz tego, że nosił tytuł »kapelana i spowiednika«. Jak się zdaje, Scapita v. Scapitta spełniał obowiązki pomocnika obu kapelmistrzów: Marka Scacehiego i Bartłomieja Pękiela. Zostało po nim dzieło: »Musica di camera«, wydane w Wenecyi 1630 r.

Adam Jarzembski był zarazem pisarzem, muzykiem i budowniczym królewskim. Rodem z Warki — stąd nazywano go w Warszawie »Warką« — był synem Stanisława i Katarzyny, mieszczan, sukienników wareckich. Gdzie się kształcił — niewiadomo; są jeno ślady, że przebywał na dworach wielkopolskich. W r. 1636 występuje już przed urzędem miejskim, jako muzyk i budowniczy królewski (musicus Sacrae Regiae Maiestatis ac aedilis). Jakoż z rachunków dworu Władysława IV i różnych wzmianek wnosić można, że pracował około budowy pałacu w Ujazdowie i należał do kapeli królewskiej. W r. 1648 Jarzembski przyjął prawo miejskie i wpisał się w album sławetnych obywateli starej Warszawy. Jaką rolę odgrywał w kapeli królewskiej, niewiadomo. Umarł w 1652 w Warszawie. Jest on autorem dzieła p. t. »Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy z okolicznościami jej, dla kompanii

dworskiej, przez Adama Jarzembskiego, muzyka J. K. M. i budowniczego Ujazdowskiego. Wydany r. P. 1643«. »Gościniec« jest napisany marnym wprawdzie wierszem, ale ma wielką wagę dla badaczy starożytności naszych, opisuje bowiem wcale dokładnie pałace, świątynie i różne osobliwości Warszawy, oraz kapelę i teatr królewski. Syn Adama, Szymon Jarzembski (ur. 1630 umarł 1677), był również muzykiem królów polskich, a zarazem skarbnikiem »salin soleckich«.

Piotr Elert, skrzypek, śpiewak i kompozytor, równie jak i Jarzembski, prócz muzyki poświęcał się innemu zawodowi: ten ostatni budownictwu, Elert zaś pisarstwu i drukarstwu. Zaznaczył to wyraźnie w swoim dziele »Hooglosson etc.« (r. 1646), na którym podpisał się: »typographus et musicus«. Kilka szczegółów zajmujących z życia Elerta przechowało się w Wassenberga »Johan. Casim. carcer Gallicus«, Jarzembskiego »Gościńcu« i »Pamiętnikach o dawnej Polsce« Niemcewicza.

Jeden z tych szczegółów przytaczamy. W r. 1638 Elert towarzyszył Janowi Kazimierzowi w podróży do Hiszpanii, w czasie której zostali zatrzymani w Marsylii, z rozkazu Richelieugo. Wkrótce jednak Elerta wypuszczono na wolność, a Jana Kazimierza osadzono w więzieniu Salon, potem Sisteron, na koniec w zamku Vincennes, pod strażą surową.



Tabulatura lutniowa z XVII w. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Władysław IV, nie mogąc załatwić piśmiennie z rządem francuskim sprawy oswobodzenia swego brata, wysłał poselstwo do Paryża z wojewodą Gąsiewskim na czele w r. 1640, Elertowi zaś zalecił uwiadomić Jana Kazimierza o wysłaniu tego poselstwa.

Trudne miał Elert zadanie do spełnienia, ponieważ nikomu nie wolno było widywać się z księciem. Wszakże dowcipnego użył podstępu: przedstawił się Richelieuemu w charakterze śpiewaka dworu Władysława IV i poprosił, żeby mu pozwolono urozmaicać śpiewem nudy uwięzionego królewicza. Podejrzliwy Richelieu kazał Elertowi zaśpiewać przed sobą, dla sprawdzenia czy rzeczywiście jest śpiewakiem. Elert zaśpiewał i podobno tak zachwycił kardynała swym talentem, że uzyskał pozwolenie śpiewania przed królewiczem, lecz za każdym razem wobec straży. W czasie jednego z takich koncertów Elert, śpiewając po polsku, uwiadomił Jana Kazimierza o poselstwie Gąsiewskiego i o spodziewanem uwolnieniu królewicza z więzienia.

W kapeli Władysława IV, Elert — nie zaś Hellert, jak go w aktach krakowskich zapisano — był czynnym w charakterze skrzypka (nosił też tytuł »sekretnego królewskiego«). W r. 1633 na scenie teatru zamkowego wykonano jego operę: »La Fama Reale, ovvero il principe trionfante Ladislao IV, monarca delle Polonie, re di Svezia, Varsovia, per Pietro Elert, stampato regio. Dramma per musica«.

Ani ta opera, ani żadne wogóle z dzieł muzycznych Elerta nie doszło do naszych czasów.

Żonaty był z Elżbietą Piotrkowczykówną, córką drukarza krakowskiego. Za namową zapewne teścia i żony, założył uprzywilejowaną drukarnię w Warszawie. Umarł r. 1653.

O wiele łaskawszym okazał się los względem dwóch innych kompozytorów z kapeli Władysława IV; Marcina Mielczewskiego i Bartłomieja Pękiela, dochował bowiem szczęśliwie przynajmniej cenniejsze ich dzieła. I oni obaj do niedawna jeszcze nie byli znani. Przed kilkunastu laty dopiero ks. Polkowski odszukał w archiwum rorantystów na Wawelu ośm utworów Pękiela, autor zaś pracy niniejszej odnalazł w jednym z kościołów prowincjonalnych w Królestwie sześć mszy Mielczewskiego, które przechowuje w swych zbiorach. Dochowały się one w trzech odpisach, dokonanych przez ks. Franciszka Osieckiego w r. 1683, ks. Sebastjana Stanisława Gawłowskiego w r. 1687 — obu wikaryuszów kolegiaty łowickiej — oraz trzeciego, z nazwiska nieznanego przepisywacza z r. 1696. Na głosie altowym (przez Gawłowskiego przepisany »pro usu communi ecclesiae«) widnieje kompletny tytuł zbioru: »Missae quinque, quattuor vocum; nempe: constant duobus tenoribus, alto et basso choral. Authore nobili Martino Mielczewski«. Tytuły mszy idą w porządku następującym: 1) »Missa *Rorate*, de B. V. Maria« (na 4 głosy); 2) »Missa *Salve Sancta Parens*, de Immaculata Conceptione B. Mariae Virginis« (5 głosów: 2 alty, 2 tenory, 1 bas); 3) »Missa *In medio Ecclesiae*, de S. Joanne evangelista«

(4 gł.); 4) »Missa *Cibavit eos*, de SS. Eucharistiae Sacramento« (4 gł.); 5) *Requiem* (4 gł.); 6) drugie *requiem*, lecz nie kompletne. Wszystkie były śpiewane z towarzyszeniem organu (jak poucza notatka łacińska: »ad pulsum organi positivi, per octo presbiteros cantu figurali concinuntur«). W niektórych mszach znajdują się podwójne: *kyrie*, *ofertorya*, *graduały*, *hymny* i t. p., stosownie do uroczystości. Tak np. mszy »Salve Sancta Parens« są dwie redakcje, z których druga była śpiewana na święta wielkanocne. Wszystkie, prócz drugiego *requiem*, są oparte na tematach liturgicznych (w jednym z głosów znajduje się uwaga: śpiewa się ta msza *cantu ambrosiano*), umieszczanych w głosie basowym, w nutach równych — całych. Na tle tego basu rozwija Mielczewski polifonię w głosach pozostałych, z wprawą muzyka, wcale dobrze obznajomionego z tajemnicami sztuki kontrapunktycznej. A lubo, umieszczając *cantus firmus* w głosie najniższym, nielada utrudnił sobie zadanie, jednakże wywiązał się z niego szczęśliwie. W każdym razie o wiele lepiej brzmią harmonie tych jego utworów, które urabiał z tematów własnych. Taka np. harmonizacya drugiego *requiem* albo hymnu »Pange lingua«, dodanego do mszy o Najśw. Sakramencie, ułożonego na 4 głosy męskie, w niczem zgoła nie różni się od dzisiejszych układów harmoniczych; czasem tylko z akordu autor wypuszcza, dawnym zwyczajem, tercye.

Pan - ge

Tenore I.
 Tenore II.
 Basso I.
 Basso II.

p Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - - si
 Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - - si

Cor - po - ris mi - ste - ri - um. etc.

pp

Prócz tych mszy dochował się jeszcze po tym utalentowanym kompozytorze motet »Domine in nomine tuo«, pomieszczony w cennym wydawnictwie muzycznym Jana Havemana z r. 1659 p. t. »Jesu hilf«. Pomieszczenie tego motetu przez Havemana w zbiorze »Dreissig lateinische konzerte *berühmter Italiener*« jest dowodem, że Mielczewskiego ceniono za granicą na równi

ze »sławnymi« Włochami. Szczegóły jego życia nie są znane. Wiadomo tylko, że był żonaty z Jadwigą Kołaczkową i że po śmierci Władysława IV objął stanowisko dyrektora kapeli królewicza Karola Ferdynanda, biskupa płockiego.

Bartłomieja Pękiela uczcił Jarzembski w swym »Gościńcu« dwuwierszem:

Pękiel zacny organista,
Dobry z nimże komponista;

jednak marne to wierszydło nie daje najmniejszego wyobrażenia o stanowisku, jakie ten wirtuoz na organach, kapelmistrz, a przede wszystkim kompozytor zajmował w gronie muzyków kapeli Władysława IV. Inni pisarze tej doby również nie zachowali nam szczegółów jego żywota, choć był to jeden z najuczeńszych i najbardziej utalentowanych kompozytorów ówczesnych. To wiemy o nim jedynie, że był drugim dyrektorem kapeli Władysława IV, i że król, w nagrodę jego owocnej działalności artystycznej, darował mu kawał pola pod Warszawą (na którym dziś znajduje się ogród i pałac belwederski).

Po Pękielu dochowały się w księgach rorantystów na Wawelu kompozycje następujące: 1) *Missa brevis* na 4 głosy męskie; 2) *Missa secunda* na 4 głosy męskie; 3) msza bez tytułu na 4 głosy męskie; 4) czterogłosowe *Patrem rotulatum* t. j. Credo, ułożone na temat kolęd polskich; 5) *Missa senza cerimonia 1-ma*; 6) *Missa senza cerimonia 2-da*, obie na dwa chóry mieszane z towarzyszeniem organów; 7) *Missa pulcherrima*, »ad instar Praenestini« na 4 głosy mieszane; 8) *Ecce sacerdos magnus* na 4 głosy męskie. Na niektórych mszach są położone daty: 1661, 1664 i 1669; są to wszakże daty odpisu, dokonanego własnoręcznie przez ks. Macieja Miśkiewicza, dyrektora kapeli rorantystów na Wawelu, nie zaś daty napisania tych utworów przez Pękiela. Również tytuł mszy siódmej: *pulcherrima*, t. j. »najpiękniejsza«, był bez wątpienia nadany jej przez Miśkiewicza, nie zaś autora. Czy słusznie? Rzecz to gustu. Miśkiewicz cenił ją najwyżej i dlatego nazwał »najpiękniejszą«. Lecz, jak się zdaje, przesadził w pochvale. Prawda, że Pękiel ujawnił w tej mszy duże mistrzostwo techniczne, że w niektórych jej częściach, np. w *Gloria* (śliczne progresy przy »Amen«), w *Patrem* (ustęp: »Et incarnatus est«), w *Sanctus* (zakończenie), lub w pierwszym *Agnus*, znajdują się ustępy podniosłe w nastroju religijnym i znakomicie opracowane. Całość wszakże, utrzymana — jak to tytuł objaśnia — w stylu Palestryny, chociaż nie dość ściśle, nuży nieco jednostajnością melodyj i pomysłów harmoniczych. To stąd pochodzi, że Pękiel oparł swe dzieło na temacie jakiejś pieśni nieznanej i z niego snuł przedzę swych myśli muzycznych w każdej części mszy; oczywiście wyrodzić to musiało pewną jednostajność melodyjną, rytmiczną i harmoniczną. Najmniej odczuwać się daje ta monotonia w pierwszym »agnus«, ponieważ owego tajemniczego tematu użył tu Pękiel w rozszerzeniu (per augmentationem) i przeprowadził go znakomicie. O wiele więk-

353.

Daj za Dni naszych, prosim Panie miły
 By się nam czas, spokojne wroczył
Gdyż nie jest instry, kłoby się zastawiał
 Za nas z wrogich. Nieprzysiężł zbawiał
 Ty grzesznych karcisz, a zas ublagani
 Gdy się nawrocą, onych leczysz rany

Abysmi winę, dzięki oddawali.
 O Ciebie ca tym sercem, miłowali
 Tyłko ty, Bo ze, król nasz, i zły
 Spodziewaig się, z twoich rąk zwycięstwo
 Boi ze nas, nam, darować pokoiem.
 Za twoig, obro ną, iak zamurem, Boiem.

Pieśń z kancjonatu z XVII w. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

maszyneryi. Jarzembski w swym »Gościńcu« tak się o cudach tego teatru naiwnie wyraża:

»Teatrum to jest z perspektywami, budowane w zacne kolumny; tam kunszty podnoszą się i schodzą na dół, inne śrubami w rozmaite obracają się strony. Raz ukazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość. Na wierzchu lazuruwe niebo ze słońcem, albo miesiącem, gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz (w danej operze) okropne piekło, i morze burzliwe, po którym żeglują łodzie, a pływające syreny słicznie śpiewają. Tu persony spuszczaają się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Są tam okna (łoże), gdzie osoby siedzą; sala ogromna, cała w kagańcach i świetle, a gości pełno w niej«.

Orkiestra, jak się zdaje, była umieszczona albo na galerji, albo na wzniesieniach z boku sceny. Tak przynajmniej wnosić można z dalszego opisu Jarzembskiego:

Odprawując komedją (operę)
 Śpiewaniem, a melodyą
 Sztuczną — jakby rozmawiali
 Sobie, i zaś przymawiali.
 W klawicymbał pięknie grają,
 Nogi im po włosku drgają.

szą wartość posiadają obie msze »senza cerimonie« z towarzyszeniem organu i »missa brevis«: więcej w nich natchnienia szczerzego, świeżości melodyi i pięknych pomysłów w opracowaniu technicznym.

Tacy to mistrze, śpiewacy oraz instrumentalisci składali »kapelę« królewską. Nie dziw więc, że Władysław IV wytworzył na swym zamku operę włoską, którą ogólnie uważano za jedną z najlepszych w ówczesnej Europie. I sam teatr, mieszczący się na pierwszym piętrze, ogólnie wzniecał zachwyty niezmiernem bogactwem dekoracyi, przyrządów scenicznych i s p r a w n o ścią się o cudach tego teatru

Kagańców rzesz niezliczona;
 A na gankach naznaczona
 Pewna minuta starszego
 Nad muzykami, pierwszego,
 Którym, jako gdy rozkaże
 Albo im znakiem pokaże,
 W skrzypki rzną intermedya,
 Aż się skończy komedia.

Co do składu samej orkiestry, odpowiadałby on nawet wymaganiom dzisiejszym pod względem ustosunkowania instrumentów, ich różnaitości i liczby. Nieoceniony Jarzemski nie zapomniał w swym opisie teatru zaznaczyć także jakości instrumentów, w skład orkiestry wchodzących: »Skrzypkowie są cud — powiedzieć«; dalej wylicza »puzany«, flety, szafalamaje, teorby, quarty (kontrabasy), kornety, sztorty, viole, lutnie, pomorty i t. d. Wprawdzie mówi, że:

Arfy rzadko używają,
 Z lirą nie często bywają

w każdym razie to dowód, że i te instrumenty znajdowały się w orkiestrze królewskiej.

Z grona śpiewaków wylicza Jarzemski najcenniejszych:

Trudno przybrać Baltasaro (Ferri)
 W Rzymie taki sopran raro.
 I Copula z Dzian Maryą (Brancarinim)
 Gorgami subtelnie ryją,
 W kapeli Augustyanin (August Euticius)
 Basista, w kunszcie rzymianin.
 Inszych mistrzów wiele wprawnych
 W gorgi, w trele, w kunszt wprawnych.
 Nie masz braku między nimi,
 Spróbuj, kto chce, śpiewać z nimi...

Kiedy w Warszawie otwarto podwoje opery królewskiej i jaką mianowicie sztuką, dokładnie nie wiemy. Zdaje się, że z inicjatywy Władysława, jeszcze jako następcy tronu, rozpoczęto przedstawienia w r. 1628 operą »Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny«, oraz operą religijną »La regina Sant' Orsola«, temi samemi, które dano we Florencyi na cześć jego. Lubo Jagodyński, poeta i towarzysz podróży Władysława IV do Włoch, przełożył operę »Wybawienie etc.« na język polski i wydał w Krakowie w r. 1628, niewątpliwie jednak śpiewano ją w Warszawie po włosku, jak wogóle wszystkie bez wyjątku opery, wystawiane na teatrze zamkowym.

W tymże r. 1628, wykonano jednoaktową baśń rybacką p. t. »Galatea«, z muzyką kompozytora nieznanego. Co grano w ciągu czterech lat następnych, o tem wieści do czasów naszych nie doszły.

W rok po wstąpieniu na tron Władysława IV i ostatecznem zorganizowaniu trupy operowej weszła w r. 1633 na repertuar oryginalna opera kom-

pozytora polskiego, Piotra Elerta, p. t. »Sława królewska, albo tryumf Władysława IV-go«; była to prawdopodobnie pierwsza opera oryginalna, wystawiona na słynnej scenie królewskiej.

W r. 1635, w dniu 10 grudnia, po sejmie, wystawiono z wielkim przepychem operę »Dafnis przemieniona w drzewo laurowe«, osnutą na tle baśni Owidyusza, przez Jeremiasza Pascati; twórcą muzyki był prawdopodobnie Gagliano. W roku następnym, 4 maja, wystawiono również z wielkim przepychem (w czasie wielkiego postu) dramat religijny »Judyta« Franciszka Bibboni, dworzanina króla.

W r. 1637 na uroczystość zaślubin króla z Cecylią Renatą, arcyksiężniczką austriacką, dano z nadzwyczaj bogatą wystawą wielką operę w pięciu aktach p. t.: »Święta Cecylia«, do której libretto napisał Wirgiliusz Puccitelli, a muzykę Marco Scacchi. Obecni na przedstawieniu cudzoziemcy i posłowie różnych mocarstw byli zdumieni ogromnym przepychem wystawy, jakoby nieznanym na innych teatrach królewskich w Europie. Rękopis współczesny, przytoczony przez Wójcickiego w »Teatrze staroż. w Polsce«, »nie może się dosyć wychwalić muzyki, tańców i śpiewów, które słowiczeni nazywa, przy wystawie pomienionego dramatu (muzycznego): a gdy z jednej strony płakano, patrząc na martwe zwłoki św. Cecylii, dwa razy w szyję ciętej, gdy z nieba ukazują się dusze, rozweselił serca Apollo przy złotej cytarze, z gromadą poğańskich bogiń, śpiewając cnoty i dzielność oblubieńca Władysława i urodę królowej Cecylii. Szybkie zmiany dekoracyi, które wystawiały pałace, groty, morze, piekło i niebo, mile wszystkich oczy zajmowały«.

A było tych dekoracyi mnóstwo. Pierwsza z nich przedstawiała pole, na którym z jednej strony płynęła Wisła, a z drugiej Dunaj. Następne wyobrażały to Rzym, to okolice rzeki Po, górę Etnę, morze, okręt Argonautów, to znów jaskinie, hydry, chimery, Parnas i t. d. Osobami działającymi byli: Kupido, Jowisz, Faëton, Pluto, Cerera, Trytony, Jazon, Neptun, Tantal, boginie rzek polskich, Św. Cecylia, Apollo i wiele innych postaci symbolicznych, mitologicznych, fantastycznych i historycznych. Po tej dziwacznej w treści operze, w której rolę tytułową świetnie odtwarzała Małgorzata Cattaneo, dano balet »Gładyatorzy«.

W kilka tygodni potem wzbogacono repertuar dramatem, także Puccitellogo, z intermezzami muzycznymi, wystawionym pierwszy raz w Wilnie 1636 r. p. t.: »Porwanie Heleny«, oraz nowym baletem: »Więzienie Amora«. W r. 1638 wystawiono »Narcyza przemienionego« (wiersz F. Gerardiego, drugiego sekretarza króla) i balet »Afryka«.

Że Puccitelli nie próżnował, o tem przekonywa wystawienie z wielkiem powodzeniem w czasie uroczystości z powodu urodzin następcy tronu (Zygmunta Kazimierza) 1641 r. dwóch jego dramatów wierszowanych z muzyką p. t. »Armidą opuszczoną« oraz »Eneasza i Dydona«.

Po śmierci królowej w r. 1644 teatr przez dwa lata był zamknięty. Do-

piero w r. 1646, gdy król wstąpił w powtórny związek małżeński z Maryą Gonzagą, podwoje teatru zamkowego otwarto na nowo.

Jak się dowiadujemy z pamiętników marszałkowej Renaty de Guébriant (z domu du Bec), towarzyszki podróży Maryi Gonzagi do Polski, Gdańsk, który pierwszy z miast Rzeczypospolitej powitał w swych murach nową królową, urządził na jej cześć świetne widowisko w specyjalnie na ten cel wybudowanym teatrze na 3000 osób. Widowisko wypełniły: opera: »Zaślubiny Amora i Psychy« (libretto Puccitellego, muzyka Marka Scacchi), do której sama wystawa, maszynerya i t. p. kosztowały miasto sto tysięcy talarów, oraz balet »Orzeł biały«. Biały orzeł był tu otoczony czterema czarnymi, wyobrażającymi kraje hołdownicze Polski. Treść patryotyczna tego baletu, ułożonego przez dwóch... prałatów włoskich: Ciampoliego i Fantoniego, wielkie wywierała wrażenie, jak znów maszynerye przedziwne, urządzone przez Augustyna Logi i Bartłomieja Bolzoniego, inżynierów królewskich, zdumiewały sprawnością; sprawność ta dozwalała naprzykład unosić się swobodnie orłom ponad sceną i wykonywać ewolucje w rytm muzyki.

Ostatnie to były chwile świetności ówczesnego teatru warszawskiego. Będąc przystępnym jedynie sferom dworskim, nie wywarł on głębszego wpływu na rozwój literatury ojczystej; przyczynił się jednak nie mało do rozbudzenia ruchu muzycznego, a po części i do wykształcenia technicznego śpiewaków oraz muzyków polskich.

Jednym z objawów owego ruchu, był wcale bujny rozkwit lutnictwa krajowego, co właśnie świadczy wymownie o znacznem zapotrzebowaniu narzędzi muzycznych i zarazem o rozszerzeniu się zamięłowania do muzyki w szerokich kołach społeczeństwa.

Najbujniej rozwijało się lutnictwo w obu stolicach Rzeczypospolitej: Krakowie i Warszawie, zarówno wszechstronne, to jest fabrykujące wszystkie rodzaje instrumentów, jak specyalne, wyrabiające jakiś jeden tylko gatunek narzędzi muzycznych.

Nie brak śladów, że w niektórych miastach polskich, już w XV wieku istniały zakłady lutnicze. Około 1434 r. jakiś zakonnik franciszkański, buduje w Toruniu organy wielkie prymitywne, bo tylko o 22 piszczałkach, nadymane miechem podobnym do kowalskiego. Czy ów franciszkan, oraz fabrykant organu we Włocławku, fundowanego przed rokiem 1483 przez któregoś z biskupów kujawskich, byli Polakami, niewiadomo. W 1512 r. istniała w Gnieźnie fabryka organów Stanisława Zelika; istniała także w Brześciu kujawskim; szczegółów wszakże o działalności tych zakładów nie znamy.

W pierwszej połowie XVI stulecia żył w Krakowie lutnik: »Joseph, organorum structor, et magister organorum et instrumentorum, civis cracoviensis«. Jak nas objaśniają księgi podskarbińskie, był on w 1545 r. sprowadzony do Włocławka przez Zygmunta Augusta, do przerobienia »symfonałów królewskich i instrumentów«. Na drogę dano mu flor. 10, lecz Zygmunt August kazał mu

dać flor. 50; w parę lat później udzielił mu tytułu: »organmistrz J. K. Mości«. Żył ów Józef jeszcze 1570 r. bowiem 12 lutego t. r. podskarbi królewski wypłaca mu w Warszawie złot. 100 »za robotę regału wielkiego, nowego, który tu w Warszawie królowi J. M. oddał«.

Jedna z największych fabryk istniała w Krakowie w drugiej połowie XVI wieku, pod firmą Bartłomieja Kiejchera, prawdopodobnie syna Krzysztofa Kiejchera, lutnika krakowskiego. Bartłomiej Kiejcher — pisano go też »Kicker«, Kicher — urodził się 1548 roku. Oddany był około 1558 r. do kapeli Zygmunta Augusta; w dniu 6 stycznia 1565 r. przeniesiono go z pacholąt śpiewaków do piszczków. Na tem stanowisku umarł 9 stycznia 1599 r. W opisie inwentarza, po jego zgonie sporządzonym, znajdujemy: klawikord, skrzypce, szalamaje, flety, pomorty, sztorty, muty, kornety, trąby wojenne norymberskie, sztylmwerki (stimmwerk, szereg piszczałek różnej wielkości), regały norymberskie i jakiś »instrumencik mały, ojca nieboszczykowskiego roboty«. Może tu mowa o nowo wynalezionym przez Krzysztofa Kiejchera instrumencie, o którym wspomina Starowolski w życiorysie Marcina Leopoldy.

Z tego się okazuje, że zakład lutniczy Kiejchera na wielką skalę był prowadzony. Lecz nie on sam zajmował się fabryką. Nie oddalając się bowiem prawie nigdy od dworu, towarzysząc wraz z kapelą Zygmuntowi Augustowi, Batoremu i Zygmuntowi III w podróżach po całej Koronie i Litwie (z tym ostatnim był także w Szwecyi), nie mógł Kiejcher zajmować się sprawami swej fabryki. Zapewne wyręczał się jakimś zdolnym specjalistą.

Znaczną też fabrykę organów prowadził Jan Homel. Z jego umowy z zarządem kościoła Panny Maryi w Krakowie o reperacyę gruntowną (a raczej o przeróbkę, gdyż wiele rzeczy nowych miało być dodanych, oraz cały organ nastrojony o pół tonu wyżej, gdyż nie stroił się ze sztortami), dowiadujemy się, że między innymi głosami (registrami) używał: Mixtury, Pryn-cypału, Spielfletu, Salicynału, oraz regestrów dodatkowych, antymuzykalnych, jak: Słowik, dzwonki i Tremolo v. Bąk, które jednak w owych czasach powszechnie były u nas używane. Przy budowie wielkiego organu w Lewoczy (Węgry) spadł Homel z rusztowania 1628 r. i zabił się na miejscu.

O innych fabrykantach krakowskich, np. o Bocku, Marcinie Bocheńczyku regalniku, Janie Kunz ratyzbończyku, Bernardzie Przeworskim, Melchiorze Sulek v. Kuchta, o Mateuszu Dobruckim fabrykancie skrzypców, o Tomaszu Chiari, nadwornym fabrykancie instrumentów dętych, głównie sztortów, oraz o Janie Głowińskim, organmistrzu — mało posiadamy wiadomości.

Ale po tym ostatnim dochowało się świadectwo nader cenne, jak najlepiej świadczące o niepospolitych jego zdolnościach lutniczych. Są to wspaniałe organy u Bernardynów w Leżajsku, największe w kraju, zbudowane 1682 r. Składa się ten przepyszny instrument — arcydzieło w swoim rodzaju — z ośmiu części, jakby z ośmiu oddzielnych organów, tworzących grupę nadzwyczajnie estetyczną i oryginalnie upozowaną na chórze, przesłanicznie w szczegółach rze-



Środkowa część organów w Leżajsku.

zbionym. Całość tego świetnego zabytku naszego lutnictwa z XVII stulecia, posiada 64 pełnych głosów, 4 manualy, pedał (w tym wieku rzecz osobliwa) i 12 miechów.

Równie też nie wiele wiemy o warszawskich organmistrzach: Jerzym Nitrowskim i Janie Złockim. Nieco więcej wiadomości podają księgi radzieckie warszawskie o lutniku Wojciechu Chrostkowskim. Urodził się on 15 maja 1627 r. w Seceminie, umarł 1670 r., nosił tytuł: »organmistrz J. K. M.«. W opisie inwentarza pozostałego po nim, znajdują się: piszczałki do cymbalików, do regałów, wiele piszczałek drewnianych, ołowianych i cynowych; pozityw wielki złożony u fary, klawikordów trzy, cymbalików cynowych pudełko i t. p.

Lecz największą sławą w całym kraju cieszyli się dwaj lutnicy: Dankwart i Marcin Groblich. Obaj, a zwłaszcza pierwszy z nich, wyrabiali wyborne instrumenty smyczkowe, głównie skrzypce, już wówczas cenione wysoko. U kogo Groblich uczył się lutnictwa, niewiadomo. To pewna, że wzorował się na instrumentach szkoły bresciańskiej (Brescia, w Lombardyi) Magginiego, że skrzypce powlekał pięknym werniksem, brzegi osadzał, jak i Maggini, podwójnymi fornierami, a szyjkę zakończył najczęściej główką smoczą. Na dekach jego skrzypiec nie ma ani szachownicy, ani rysunków inkrustowanych — jak to bywało w szkole bresciańskiej. Do wyrobu używał nie obcych drzew, lecz polskich świerków i jaworów.

Nie wiele dochowało się instrumentów Groblicza do naszych czasów, bo je handlarze wywozili za granicę i sprzedawali jako wyroby Magginiego. W jednych skrzypcach roboty Groblicza, jest kartka z datą 1566 r., w drugich 1595, a w skrzypcach, których podobiznę tu podajemy, rok 1735. Niestety, autentyczność wielu wogóle kartek, znajdujących się w skrzypcach groblichowskich, mocno jest podejrzana, a więc i świadectwo ich o istnieniu firmy Groblicza w ciągu połowy wieku XVI, całego XVII i części XVIII, nie dość jest wiarogodne. Może dalsze poszukiwania archiwalne, dostarczą wiadomości pewniejszych o tym lutniku.

Co się tyczy Dankwarta (Danquart), było dwóch lutników tego nazwiska. Na skrzypcach hr. Leduchowskiego jest napis firmowy: »Jan Dankwart« (lutnik warszawski); na skrzypcach zaś, których podobiznę podajemy, widnieje napis: »Baltazar Dankwart 1603 w Wilnie. Jego Król. Mości sługa«.



Skrzypce z fabryki Groblicza. (Ze zbiorów Konserwatorium warszawskiego.)



Skrzypce z fabryki Grobli
cza. (Ze zbiorów Konser-
watorium warszawskiego.)

i Grobliczowskie. Szyjki miały z główkami smoczemi,
a powlekane były lakierem spirytusowym.

W 1648 r. umarł Władysław IV, a jego miej-
sce na tronie Polski zajął Jan Kazimierz. Nowy król
objął rządy w chwili dla państwa nader groźnej. Pło-
mienie krwawej wojny, które wkrótce objąć miały
wszystkie zakątki Rzeczypospolitej, szerzyły się już
gwałtownie na wschodnich granicach kraju.

Lecz nie wielu pono wówczas przeczuwało sku-
tki haniebnej klęski Pilawickiej. Zapewne też i Jan
Kazimierz, wprawdzie rycerski i ojczyznę miłujący

W księgach podskarbińskich czytamy taki ra-
chunek z dnia 7 grudnia 1650 r.: »Panu Danquar-
towi za dwie viole i troje skrzypiec dyszkantowych
(dla orkiestry królewskiej) dano florenów 900« (a więc
po 180 flor. za sztukę!), w rachunkach zaś z 1651 r.
zamieszczono 100 flor. pensyi rocznej, stałej, wypła-
canej Dankwartowi. Nie powiedziano, za co mu płacono,
lecz domyśleć się łatwo, że za konserwację instru-
mentów smyczkowych, należących do kapeli królew-
skiej, tak jak w tymże czasie płacono Andrzejowi
Lochmannowi, »co pozytywy naprawuje« (pozytywy,
regaly, klawicymbały i t. p.) 300 flor. rocznej pensyi.

W opisie inwentarza pozostałego po zmarłym w r.
1671 Antonim Farinacim, skrzypku króla Michała, czy-
tamy: »Dwoje skrzypiec Dan-
quartowe«. Jeżeli wysoko ce-
niony i dobrze płatny kon-
certmistrz królewski grywał
tylko na skrzypcach Dank-
warta, to dowód wiarogo-
dny, że skrzypce tego lutnika
taką rolę odgrywały u nas,
jaką później skrzypce Stra-
divariususa w całej Europie.
Powierzchnością jednak
nie imponowały, mniej bo-
wiem dokładne miały wy-
kończenie, aniżeli włoskie



Skrzypce z fabryki Dank-
warta. (Ze zbiorów Konser-
watorium warszawskiego.)

szczerze, ale płochy, ekscentryczny i niezmiernie rozrzutny, niebezpieczeństwo lekceważył; zamiast bowiem nieszczęślić grosza na armaty, marnotrawił go na swą kapełę. Lubo po Władysławie IV wziął świetnie zorganizowaną i dobrze wyćwiczoną, Jan Kazimierz znacznie ją jeszcze wzmocnił siłami nowemi; żeby zaś przykuć ją do siebie, płacił artystom pensye, niepraktykowane w całej Europie. Podczas gdy za Zygmunta Augusta, Bato-rego i Zygmunta III, najlepsi członkowie kapeli brali najwyżej po 300 flor. płacy rocznej — prócz dyet, w kapeli Jana Kazimierza wicedyrektor Pękiel pobierał flor. 3000, pierwszy sopranista, Baltazar Ferri — 1400, pierwszy alzysta Kacper Forster, — 1600, a drugi, Brancarini — 1200; pierwszy tenor Basilio Laurentowicz — 1800, pierwszy basista, ks. Theodato — 1200, pierwszy skrzypek, Albertrandi — 1440, violista, Piotr Elert — 1000.



Skrzypce z fabryki Dankwarta. (Ze zbiorów Konserwatorium warszawskiego.)

Ale i reszta artystów brała duże pensye, jak np. soprańsiści: Antonio — 1200, Pancrati (Pietro Crati) — 1440, tenor ks. Valensa (Valensoni) — 1200, basista Paradisi — 1000 i t. d. To też kiedy za Zygmunta III cała orkiestra, cywilna i wojskowa nadworna, kosztowała przeciętnie rocznie flor. 14732, za Jana Kazimierza sama tylko cywilna dworska kosztowała flor. 38602⁷ (w wojskowej było aż 19 »trębaczy«). Czasami nawet kosztowała więcej (w 1651 roku — flor. 39651), zależnie od ilości i wysokości gratyfikacyi, oraz płac dodatkowych! za naukę chłopców, przygotowywanych do kapeli królewskiej. A owe dodatki wytwarzały niekiedy sumy śmiesznie wysokie. Tak np. Albertrandiemu skrzypkowi »na potrzeby dla chłopiat« wypłacano w 1651 r.... 720 fl. (w innych latach nawet więcej), a za naukę owych »chłopiat« — 1008 flor.; trębaczowi Baderowi za naukę chłopca — flor. 360. W roku 1651, król na kolędę swej kapeli wyznaczył fl. — 300 (Zygmunt August dawał zwykle parę florenów), soprańsiście Antoniemu i basiście Theodatowi gratyfikacyi po 600 fl. W Gdańsku będąc, nie tylko już artystom wybitnym dawał król znaczne sumy, ale nawet »skoczkom, co po linie skakali«, dał fl. 300!... Ale za to przewoźnikom, co go przez wzburzone fale Wisły przewozili łodzią, ofiarował tylko 3 floreny.

Jak naiwnie Jan Kazimierz pozwalał się obdzierać, o tem poucza fakt nader charakterystyczny: W roku 1651 umarł członek kapeli królewskiej, teorbaniści i lutniści Wardyński. Na koszt pogrzebu swych muzyków dawni kró-

lowie asygnowali zwykle po jednym lub po kilka florenów i to wystarczało; Janowi Kazimierzowi za pogrzeb Wardyńskiego policzył dyrektor kapeli florenów — 350!

A przytem kasę królewską obciążały długi i pensye zaległe, wcale znaczne. Wszystkim trębaczom musiała kasa wypłacić należność za dwa lata, Fabianowi, śpiewakowi flor. 3300, Jackowi Różyckiemu flor. 3650, Buslerowi, lutniście 590, Baltazarowi Ferri zaległą pensyę 600 flor. posłano uprzejmie na dwór cesarski w 1660 r., gdzie się Ferri znajdował — i wielu innym, do kapeli nie należącym, np. aptekarzom za dwa lata, cyrulikom za trzy lata i t. d.

Wobec tak nieogłędnej gospodarki finansowej świetna kapela królewska długo oczywiście istnieć nie mogła. Gdy nie starczyło pieniędzy w kasie królewskiej na utrzymanie kapeli i kosztownych śpiewaków włoskich, teatr z konieczności zamknięto, a słynna kapela rozprószyła się po świecie. Zostało krowi kilku zaledwie artystów (Michał Kobański, Jan Szmitt organista, Szymon Jarzembki), jako pamiątka po świetnej kapeli warszawskiej.

Ten sam los spotkał niejedną kapelę magnacką, np. wyborną kapelę wojewody Stanisława Lubomirskiego. Była ona złożoną przeważnie z Polaków (Lichocki, Kiczowski, Napolski, Śniechowski, Marczewski, Heroldowski, Polański, Iwański i inni). Również rozwiązana została opera włoska Lubomirskiego, w której znajdowało się kilku głośnych śpiewaków, jak Marchetti, alceista, Matteo, tenorzysta, Lacchini, Baltazar, Filipini; Janusza Tyszkiewicza, której przewodniczył głośny lutnista, Wincenty Galileusz, rodem bawarczyk, lecz pochodzenia włoskiego, syn Michała Anioła, lutnisty dworu bawarskiego, i w. i.

Lecz choć muzyka ucichła na dworze królewskim, a i »dwory magnackie oniemiały«, nie zamilkła ona w świątyniach Pańskich. Wprawdzie po rozwiązaniu znakomitej kapeli katedralnej przez pewien czas rozlegały się w murach starej świątyni warszawskiej skromne śpiewy psalterzystów, wyćwiczonych pałeczką Piotra Polińskiego, prokuratora przy kolegium psalterzystów, wkrótce jednak kapelę kościelną skompletowano na nowo. Każda zresztą katedra, kolegiata i bogatsze opactwo miały swoje kapele, swoje kadry śpiewacze, a nawet kompozytorów własnych. Jezuici w Lublinie nie tylko mieli kapelę własną, ale nadto uzyskali u Jana Kazimierza przywilej (w Toruniu 27 grudnia 1657 r.) na utrzymanie bursy muzycznej przy swem kolegium, z prawami, jakie miały cechy muzyczne w Krakowie i Warszawie. Ten przywilej potwierdził Jan Sobieski aktem z Wilanowa 3 lipca 1683 r.

Przynajmniej więc na muzyce religijnej nie zbywało. A lubo »potop« szwedzki często wstrzymywał działalność artystyczną lub wręcz rozpraszał kapele kościelne, rychło jednak kapituły wytwarzały nowe zespoły muzyczne.

Gorliwość to zresztą zrozumiała. Wówczas właśnie ustanawiano przy wielu katedrach i kolegiatach fundacye na kapele śpiewacze, których obowiązkiem było, zgodnie z warunkami fundacyi, codziennie lub w pewne tylko święta, uświetniać nabożeństwo »muzyką figuralną«.

Najhojniej pod tym względem była uposażona kolegiata w Łowiczu, przy której powstały w XVII wieku aż 4 fundacye. Trzy z nich były ustanowione przez arcybiskupów gnieźnieńskich: Jana Wężyka (od roku 1640), Jana Lipskiego (1647) i Mikołaja Prażmowskiego (1673), czwarta przez Stanisława Krajewskiego, prałata łowickiego. Dzięki tym fundacyom, muzyka (śpiew podwójnego kwartetu *a capella*, lub też z towarzyszeniem orkiestry, bądź tylko organu) rozbrzmiewała codziennie w murach świątyni łowickiej. Przyczyniało się to skutecznie nie tylko do uświetnienia nabożeństwa, lecz i do rozszerzenia kultury muzycznej.

Na pochwałę kapituły łowickiej trzeba powiedzieć, że przedewszystkiem popierała utwory kompozytorów swojskich. Świadczy o tem repertuar kapeli oraz rękopisy kompozycji, wykonywanych w kolegiacie łowickiej, a dochowanych do czasów naszych w liczbie pokażnej. Podczas gdy w innych katedrach i kolegiatach śpiewano przeważnie utwory muzyków włoskich, kapela łowicka odtwarzać musiała, z nakazu kapituły, głównie dzieła twórców polskich, od których wówczas roziło się w całej Rzeczypospolitej, chociaż do dziś dnia prawie wszyscy nie byli znani nawet z nazwiska. Sam Łowicz miał ich dwóch na miejscu (w początkach w. XVIII było ich więcej): Jana Radomskiego, kanonika i oficjała kolegiaty, oraz Jakóba Jerzego Nowakowskiego, wikaryusza.

Po pierwszym z nich dochowały się dwie msze: »Nos autem« (o św. Krzyżu) i *Requiem*, obie na cztery głosy męskie, z towarzyszeniem organu. Wykonywane były przez podwójny kwartet męski, utrzymywany z fundacji prymasa Prażmowskiego. Jak przekonywują te utwory, Radomski był muzykiem wcale biegłym w technice kompozytorskiej, ale zbywało mu na oryginalności i fantazji twórczej. Po Nowakowskim dochował się tylko chór czterogłosowy »Planctus de Passione Domini«, reszta kompozycji zaginęła. Z jednego chóru krótkiego, aczkolwiek harmonizowanego poprawnie (choć nierzadko Nowakowski wypuszczał, dawnym zwyczajem, tercję z akordu), wniosków stanowczych o talencie autora wyprowadzać niepodobna.

Stosuje się to również do innych, również dotychczas nieznanych kompozytorów tej doby: do Anioła Sorzewskiego, autora dochowanego »Concerto della vanita del mondo« (»Cur me ludis«) na alt solo, skrzypce solo i organ, kompozycji utrzymanej w stylu »all' Italiana« — jak to na nutach jest zaznaczone, o melodyi dość monotonnej i niezręcznie przez skrzypce figurowanej; dalej, do Urbana Jana Janczewskiego z Krotoszyna, który także pisał »koncerty o Bogu«, a odznaczał się wielką, nawet naiwną prostotą stylu; wreszcie do Jacka Różyckiego.

O Różyckim wiemy, że był członkiem kapeli Jana Kazimierza, a następnie kapelmistrzem i »sekretarzem« Jana Sobieskiego i że miał dworek na ulicy Długiej w Warszawie (z tyłu pałacu Mniszków, dziś resursa kupiecka), który na sejmie krakowskim r. 1676, pod łaską Mikołaja Sieniawskiego, chorążego ko-

ronnego odbytym, został uwolniony od kwaterunku i wszelkich podatków, jako nagroda za wieloletnią gorliwą służbę Różyckiego na dworze królewskim. Dochowała się po nim spora liczba mszy, np. »Missa concerta« na 4 głosy 2 skrzypiec i organ, kilka litanii, »koncertów« na głosy pojedyncze, hymnów i t. p. Niestety! — tylko »Confiteor« na 4 głosy, 2 skrzypiec i organ, »Ave sanctissima« (Concerto de B. M. V.) na solo sopran, solo skrzypce i organy, napisane dla kapeli jezuitów w Brześciu, oraz ładny hymn 4-głosowy *a ca-*



Wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII w. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

pella »Regina terrae«, dochowały się w całości. Pozostałe dzieła doszły do nas w szczątkach, nie dających wyobrażenia o treści muzycznej tych utworów.

Do grona skromnie utalentowanych kompozytorów tej doby należy i Andrzej Paszkiewicz (czy Pankiewicz), karmelita ze Skalki w Krakowie, którego niektórzy nasi muzykologowie nazywają »sławnym kompozytorem polskim«. Za co go właściwie obdarzają tym zaszczytnym przydomkiem, do-

myśleć się trudno. Bo te utwory Paszkiewicza, które dochowały się do czasów naszych, świadczą wcale niepochlebnie o jego zdolnościach i wykształceniu fachowem. Weźmy np. chór 4-głosowy męski »Cantilena de Passione Domini« z r. 1670. Cantus firmus »Tibi laus, tibi gloria« znajduje się w 1-ym basie. Harmonie nie brzmią tu dźwięcznie, a zbyt częste prowadzenie obu basów w *unisonie* świadczy o ubóstwie technicznem autora aż nazbyt wyraźnie.

Wszystkich powyżej wymienionych kompozytorów, z wyjątkiem Pękla i Mielczewskiego, można zaliczyć do grona tych, o których mówią, że są niezasłużeni, ale szczęśliwi. Jedni, jak Elert lub Różycki, którzy trzymali się dworu królewskiego, drudzy, jak Paszkiewicz, co żyli w ogniskach ówczesnego ruchu muzycznego, o wiele większą mieli sposobność do zwrócenia na siebie uwagi pamiętnikarzy, poetów i kronikarzy, aniżeli istotnie zasłużeni, lecz żyjący gdzieś w zaciszu klasztornej, zdala od świata. O pierwszych tyle przynajmniej wiemy, że żyli i, wedle swych skromnych zdolności, pracowali na chwałę sztuki ojczystej, gdy tymczasem nazwiska drugich zatary się zupełnie w pamięci już następnego pokolenia.

Kto np. do dziś dnia co wiedział o kompozytorach z końca XVII stulecia: Macieju Wronowicu, P. Damianie lub S. S. Szarzyńskim? Gdyby nie przypadkowe odnalezienie ich dzieł przez autora pracy niniejszej w szczątkach biblioteki muzycznej, pozostałej po świetnej niegdyś kapeli łowickiej, nie wiedzielibyśmy zgoła nawet o tem, że istnieli.

A jednak byli to kompozytorowie, przerastający o całą głowę większość muzyków współczesnych, o których wzmianki, arcy dla nich pochlebne, doszły do czasów naszych. Szczegóły żywota dwóch ostatnich nie są znane; o Wronowicu natomiast akta konsystorza włocławskiego przechowały kilka wzmianek charakterystycznych.

Według tych wzmianek *nobilis* Maciej H. Wronowic objął dyrekeyę chóru katedry włocławskiej 29 maja 1680 r. Kapituła wyznaczyła mu pensyę roczną zhr. 200, wypłacaną kwartalnie po zł. 50, mieszkanie w jednym z domów kapitulnych i ogród na warzywa; nadto: jeden chleb tygodniowo i dziesięć liber papieru nutowego, na którym miał unieśmiertelnić płody swych natchnień, a które, w myśl kontraktu, miały stanowić własność chóru katedralnego.

Na posiedzeniu kapituły 19 czerwca t. r. jeszcze raz omówiono z Wronowicem sprawę objęcia przezeń dyrekeyi kapeli oraz obznajmiono go z warunkami aktu erekcyjnego, aby wiedział, czego fundacya kapeli po nim wymaga. Niedługo jednak bawił na tem stanowisku, już bowiem 2 marca 1684 r. obejmuje po nim batutę kapeli Marcin Suliński. Po Wronowicu dochowały się tylko dwa utwory: »De profundis« na dwa sopran i bas z towarzyszeniem organu (bas cyfrowany) oraz »Laudate Dominum« na dwa sopran i bas z towarzyszeniem dwojga skrzypiec, altówki i organu cyfrowanego. Niewiele to,

to prawda, ale gdyby nawet nigdy już nie odnaleziono więcej jego utworów, i tak miałby prawo do tytułu muzyka poważnego, oba bowiem jak najpochlebniej świadczą o jego niepospolitych zdolnościach kompozytorskich, głębszej wiedzy technicznej, oryginalności i bogactwie pomysłów muzycznych.

P. Damian był pijarem, jak to jest zaznaczone na każdej jego kompozycji. W jakim mianowicie znajdował się kolegium, niewiadomo. Musiał to być kompozytor bardzo płodny, w szczątkach bowiem jednej tylko biblioteki kapeli łowickiej dochoowało się ośm jego utworów religijnych; z tych pięć w głosach kompletnych, a trzy w niekompletnych. Tworzył Damian na chór cztero i pięciogłosowy mieszany, na dwa i jeden głos solowy, z towarzyszeniem skrzypiec, dwóch trąbek i organu. Jego melodye, zwykle o nastroju rzewnym, mają wdzięk i urok świeżości, a wyborne niekiedy kombinacje głosów ludzkich z głosami towarzyszącymi im instrumentów świadczą wyraźnie o poczuciu efektów instrumentacyjnych. W kontrapunkcie i harmonii Damian nie był mocny. Najczęściej prowadził głosy homofonicznie, a kwint lub oktav równoległych zbytnio nie unikał. Mimo to jego utworów, np. »Confiteor tibi« lub »Beatus vir« (rodzaj kantaty), oba w e-mol, słucha się z wielką przyjemnością, taka w nich rzewność melodyjna, prostota dziwnie przejmująca i szczerść w wyrażaniu uczuć.

S. S. Szarzyński, trzeci z rzędu owych wybitnych a dotychczas nieznanych kompozytorów, siłą twórczego talentu i głęboką wiedzą fachową wzniósł się wyżej nie tylko nad Wronowica i Damiana, lecz i ponad wszystkich kompozytorów wieku XVII i XVIII, z wyjątkiem Józefa Kozłowskiego.

Gdzie się kształcił — niewiadomo. To pewna, że studia odbył gruntowne, władał bowiem techniką z wprawą muzyka, świadomego wszystkich tajemnic sztuki: umiał znakomicie używać polifonii, urabiać czterogłosowe kanony, świetnie prowadzić dwa tematy jednocześnie i t. p. Charakterystykę jego talentu stanowią: bujna fantazyja, wznosząca się nierzadko na wyżyny, wybitna, wysoce oryginalna melodyjność tematów, skłonność do urabiania form nowych i wogóle do nowatorstwa w muzyce.

Kto wie, czy owe skłonności do nowatorstwa nie stały się właśnie powodem lekceważenia Szarzyńskiego przez współczesnych. Poprostu nie rozumiano go, więc nie uznano.

I trudno się nawet dziwić muzykom ówczesnym, używającym form starych, tonacji najprostszyc, gdy Szarzyński, pierwszy ze wszystkich, urabiał wręcz nowe formy pieśni solowych, arii i kantat, a pisał w tonacjach, spopularyzowanych przez mistrzów niemieckich dopiero w XVIII wieku, jak np. cismol, f-mol, fis-dur etc. i używał harmonii, modulacji oraz dysonansów zgoła wówczas w Polsce nieznanyc.

Los przyjazny dochoował nam aż 16 utworów Szarzyńskiego: mszę »Septem dolorum B. M. V.« na 4 głosy męskie, kilka hymnów czterogłosowych,

wysoce oryginalny pięciogłosowy »Motet de Nativitate Domini«, utrzymany w stylu pastoralnym; wspinała »Litania cursoria« na 4 głosy (rodzaj wielkiej kantaty *à la* litania ostrobramska Moniuszki), kilka arii »koncertowych« na różne głosy i przepyszną sonatę na dwoje skrzypiec i organ²⁾. Z wyjątkiem mszy, do wszystkich swych utworów używał Szarzyński towarzyszenia instrumentów, głównie skrzypiec, altówek i organu; używał jednak i violi di gamba, trąbek, oraz trzech puzonów (w motecie »De Nativitate«). Często rozwlekły i lubujący się w powtarzaniu frazesów efektowniejszych, Szarzyński wynga-gradzał te usterki melodyjnością nadzwyczajną, nastrojem wysoce poetycznym, wyborną robotą techniczną, pomyslową instrumentacją i stylem szlache-tnym, bardziej jednak dramatycznym, operowym, aniżeli czysto religijnym. Bo lubo nosił suknię zakonną (benedyktyńską), widoczne ujawniał skłonności do two-żenia w duchu ówczesnych dramatów lirycznych, i wogóle w duchu muzyki świeckiej. O tem świadczy każda niemal kompozycja Szarzyńskiego, np. wspa-niała aria koncertowa »Pariendo non gravaris« cis-mol, na solo tenor z to-warzyszeniem kwintetu smyczkowego. Prócz tekstu, wszystko w niej brzmi po operowemu, dramatycznie; zarówno sama precudna melodia, rzewna, głęboko uczuciowa, jak harmonie sztucznie kombinowane, instrumentacja i cała wo-góle robota techniczna.

Widocznie Szarzyński minął się z powołaniem: gdyby się poświęcił był muzyce operowej, to kto wie, czy nie wyprzedziłby Kamińskiego w utworze-niu pierwszej opery polskiej. A niewątpliwie byłaby ona lepszą od »Nędzy uszczęśliwionej«; bo choć o sto lat starszy od Kamińskiego, Szarzyński prze-wyższał go ogromnie siłą natchnienia, melodyjnością, oraz wykształceniem fa-chowem tak wysokiem, że naprzykład pod jego sonatą D-dur na dwoje skrzy-piec i organ mógłby podpisać się sam wielki Jan Sebastian Bach, takie w niej mistrzostwo polifoniczne, i tak jest bachowska, lubo przedbachowska!... Oto ustęp z niej:

Allegro.

V. 1-mo

V. 2-do

Org.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The second staff is also in treble clef and contains a series of eighth notes, with a forte (f) dynamic marking. The third staff is in treble clef and contains a series of eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The second staff is also in treble clef and contains a series of eighth notes, with a forte (f) dynamic marking. The third staff is in treble clef and contains a series of eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The second staff is also in treble clef and contains a series of eighth notes, with a forte (f) dynamic marking. The third staff is in treble clef and contains a series of eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.



Wpółcześnie z Szarzyńskim żył Grzegorz Gabryel Gorczycki, ostatni ze znakomitych kompozytorów polskich muzyki religijnej. Urodził się w pierwszej połowie XVII wieku. Poświęciwszy się stanowi duchownemu, otrzymał kanonię skalbmierską, następnie zaś został penitencjarzem i dyrektorem kapeli katedralnej na Wawelu. Kierując chórami podczas obrzędu koronacji Augusta III i jego małżonki Maryi Józefy w dniu 16 stycznia 1734 r. przeżył się silnie i w trzy miesiące później życia dokonał. Nagrobek jego znajdował się w katedrze na Wawelu, obok grobowca Kazimierza Wielkiego. Przed dwoma dopiero laty, przy odnawianiu katedry, wandalizm kierowników restauracji świątyni ten skromny nagrobek znakomitego muzyka, zwanego przez współczesnych »perłą duchowieństwa«, wyrzucił z murów katedry.

Gorczycki był kompozytorem nadzwyczajnie płodnym. Lubo część znaczniejsza jego utworów zaginęła, dużo jednak zachowało się jeszcze w archiwum wawelskiem i w zbiorach prywatnych. Wszystkie te kompozycje: msze, motety, introity, hymny, gradualia, responsoria etc., są utrzymane w stylu czysto kościelnym i nastroju religijnym. Pod względem formy przypominają nieco

utwory wzorowych kompozytorów włoskich z XVII stulecia, pod względem wszakże treści posiadają oryginalność wybitną, wolną od wpływów postronnych.

Jako muzyk, Gorczycki miał wiedzę wszechstronną, najsilniejszym był jednak w kontrapunkcie. Imitacje, fugata, kanony — nawet podwójne — pisał płynnie z widoczną łatwością. Do najcenniejszych jego utworów zaliczyć można: »Ave Maria«, »Sepulto domino«, »Stabat Mater«, mszę wielkanocną, wspaniałą mszę adwentową z precydnym graduale »Alleluja«, »Rorate coeli cum alleluja per annum«, motet »Te Joseph celebrant« i »Omnie die«. Prócz archiwum wawelskiego, zasobnego w liczne utwory Gorczyckiego, autor niniejszej pracy posiada w swych zbiorach 21 kompozycji tego mistrza, mianowicie: cztery msze (między nimi ostatnia z 1734 r.), 10 hymnów, 4 antyfony, dwa introity i jeden motet. Wszystkie są ułożone na chór czterogłosowy, męski lub mieszany, bez akompaniamentu, lub z towarzyszeniem instrumentów. Na jednej mszy Gorczycki położył rok 1662, na innej 1673. Te daty upoważniają do przypuszczenia, że Gorczycki musiał żyć dziewięćdziesiąt lat z górą, skoro już w 1662 r. komponował; że więc nie samo zażebienie podczas koronacji Augusta III było przyczyną jego zgonu.



Głos tenorowy z motetu Gorczyckiego »Te Joseph celebrant«. (Ze zbiorów A. Półńskiego.)

Wszystkie utwory Gorczyckiego były przezeń nie podpisywane całem imieniem i nazwiskiem, lecz podznaczone trzema tylko początkowymi literami jego obu imion i nazwiska: G. G. G., najczęściej umieszczanemi jedna pod drugą.

Wielu z naszych pisarzów, opierając się na jakimś dziele Mączyńskiego utrzymuje, że Gorczycki napisał muzykę do komedyi z tańcami i śpiewami Franciszki księżnej z Wiśniowieckich Radziwiłłowej, wojewodziny wileńskiej, p. t. »Przejrzane nie mija«, oraz do kilku jej pieśni, a to w nadziei, że otrzyma miejsce w teatrze księżnej. Przytaczają także jakoby słowa Gorczy-

ckiego: »Prosiłem o miejsce na jej teatrze, bo i głos się miało i muzykę się znało i spodziewałem się pomnożyć liczbę śpiewaków«.

Bezzasadność tego twierdzenia bije w oczy wobec faktu, że księżna Franciszka Urszula Radziwiłłowa, urodzona w 1705 r. (kiedy Gorczycki liczył już jakieś sześćdziesiąt z górą wiosen swego żywota), pisać zaczęła sztuki dla swego teatru w Nieświeżu około 1735 r., a więc już po śmierci Gorczyckiego! Wspomniana wyżej pięcioaktowa komedia »Przejrzane nie mija« (t. j. co komu przeznaczone, to go nie minie), nie jest oryginalnem dziełem Radziwiłłowej, lecz tłumaczeniem z francuskiego. Wystawiono ją w Nieświeżu, w czasie gościny Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza W. X. L., 14 czerwca 1749 r., w 15 lat po zgonie Gorczyckiego. Każdy akt tej komedyi kończył się baletem, tańczonym przez »postacie, które wyrażają osoby«. W akt drugi, począwszy od sceny piątej, autor komedyi wstawił intermezzo p. t. »Opera pasterska«. Jest to więc sztuka w sztuce, coś podobnego, jak przedstawienie operowo-baletowe w »Damie pikowej« Czajkowskiego. Całość tego intermezza wypełniają arye, dyalogi, dwuśpiewy i chóry.

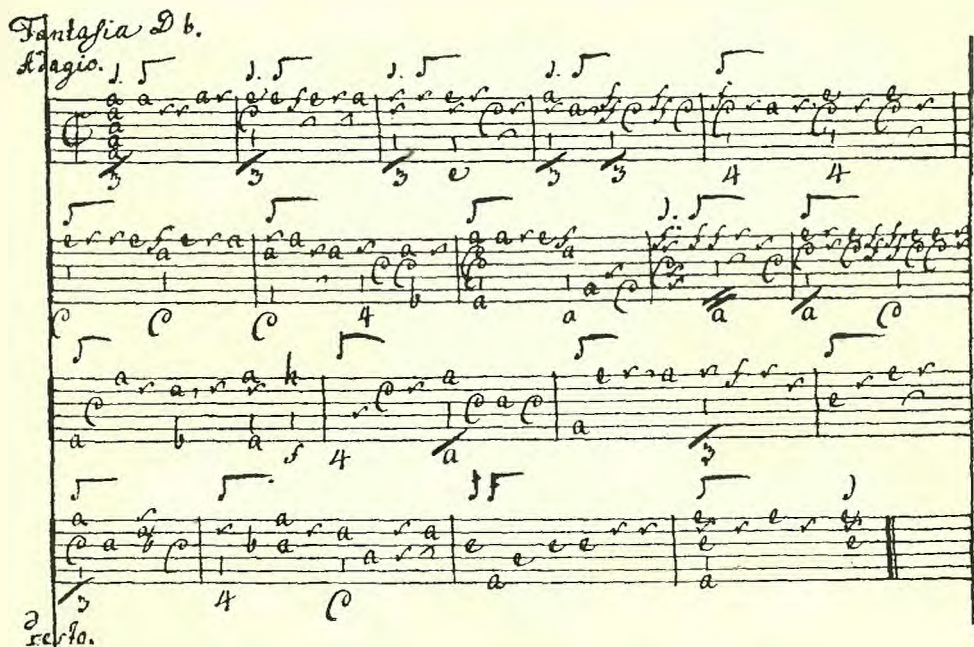
Kto jest twórcą tej »oper«, nie wiadomo; to pewna, że nie Gorczycki — a przynajmniej nie Grzegorz Gabryel, lecz może jakiś inny. Równie też fałszywie przypisują mu autorstwo wspaniałego hymnu »Gaude mater Polonia«, wykonywanego z wielkiem powodzeniem przez dzisiejsze chóry męskie. Ów hymn (o św. Stanisławie) był już znany w XIII wieku, Gorczycki więc co najwyżej mógł go ułożyć na głosy. Czy go kiedy układał — nie wiadomo. To tylko najmniejszej wątpliwości nie ulega, że wybornego układu, używanego dziś przez chóry galicyjskie, dokonał przed pół wiekiem Teofil Klonowski. Był on nauczycielem przy seminarjum nauczycielskiem w Poznaniu i autorem wielu utworów religijnych, zbiorów pieśni szkolnych na 2—4 głosy, oraz zbioru pieśni katolickich w dwóch tomach, p. t. »Szczęble do nieba«, w którym właśnie hymn »Gaude mater« pomieszczony został.

Chociaż Gorczycki szkoły muzycznej nie wytworzył, wywarł jednakże wpływ znaczny na kompozytorów krakowskich. Z jego naśladowców jeden tylko ks. Maciej Zieleniewicz, dyrygent kapeli rorantystów, wyróżnić się zdołał z grona muzyków ówczesnych talentem niepoślednim i głębszą wiedzą fachową. W jego mszy d-mol z 1724 r. na cztery głosy mieszane, znajdują się bardzo piękne tematy, imitacje, harmonie i szczegóły opracowania polifonicznego. Jak pięknych i śmiałych Zieleniewicz używa niekiedy harmonii, o tem świadczy ustęp *Gratias agimus* (w *Gloria*), w którym wprowadza progresye harmoniczne, mocno przypominające progresye w słynnym chórze »Ave verum« Mozarta (przy słowach: *esto nobis*), utworzonym później w pół wieku z górą.

Po śmierci Zieleniewicza ani jeden z kompozytorów polskich, żyjących przed Kamieńskim, nie wzbił się już wyżej ponad mierność przeciętną. Dyletantyzm, dość silnie grasujący w muzyce naszej od początku wieku XVII, roz-

panoszył się teraz na dobre i objął wszystkie działy sztuki muzycznej. Nawet ścisłą teorię uprawiali nie muzycy fachowi — z wyjątkiem Mikołaja Dyleckiego — lecz amatorowie, jak Aleksander Gorczyn, z zawodu sztycharz, i Szymon Starowolski, historyk.

Ów Dylecki, rodem z Litwy, wykształcenie muzyczne otrzymał w Wilnie. W r. 1677 wydał w Smoleńsku »Gramatykę śpiewu«; w rok później powołano go do Moskwy na stanowisko kapelmistrza orkiestry. Młody car Fedor



Początek fantazyi na lutnię z XVII w. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Aleksiejewicz, protektor nauki i sztuki polskiej, prawdopodobnie za sprawą swej żony, Agaty Gruszeckiej, mianował Dyleckiego dyrektorem carskiej kapeli śpiewaczej. W 1681 r. Dylecki przerobił swą »Gramatykę«, skrócił i przełożył ją z polskiego na język rosyjski, p. t. »Zasady gramatyki muzycznej«. Dylecki pierwszy podobno wprowadził wówczas do Rosyi metodę śpiewania z nut na liniach.

Wspomniany powyżej Gorczyn o tyle przysłużył się dobrze ojczyściej literaturze muzycznej, że pierwszy z teoretyków naszych wydał swą pracę po polsku. Ta praca — niewielkich zresztą rozmiarów (28 kartek) — wyszła w Krakowie r. 1647 pod tytułem: »Tabulatura muzyki, abo zaprawa muzyczna, według której każdy, gdy tylko *a*, *b*, *c* znać będzie, może się prędko nauczyć śpiewać, i na wszelakich instrumentach, t. j. na skrzypcach i klawikordzie i inszej muzyce, z nut grać«. Jest to kompilacja różnych podręczni-

ków, ułożona treściwie, i, jak na amatora, niezgorzej. Przedmowa »do czytelnika« zawiera kilka bardzo charakterystycznych zdań, które i do czasów dzisiejszych mogą być zastosowane:

»Zamysły moje nie te są, czytelniku, abym wszystkich muzykami widzieć pragnął, jednak, aby przynajmniej theorice widzieć i umieć tym wszystkim którzy się tylko sarmackiem imieniem szczyć, wolno było. Bo jeśli tylko sami postronni wiedzieć principia kunsztów będą, a my tylko od nich z rąk wszystkiego patrzeć, jakichże pośmiewisk słyszeć nie będziemy, których i teraz dosyć się nasłuchamy, gdy porywamy to z chciwością, co jest u nich najlichszego, a nasze własne inwencye, gdy tylko po polsku, zarzucamy i nikczemnie szacujemy, lubo one nad tych wszystkich daleko bywają melodyjniejsze« i t. d. Następują objaśnienia w pytaniach i odpowiedziach: co jest muzyka chóralna, figuralna i tabulatura; dalej mówi o kluczach, taktach, w końcu zaś dziełka podaje sposób strojenia klawikordu.

Dzieło Starowolskiego, noszące tytuł: »Musices practicae erotemata« etc., wyszło w Krakowie 1650 r. Wartość tej pracy wielce jest nierównomierna. To, co Starowolski przepisuje z przestarzałego już w XVII wieku, lecz znakomitego w swoim czasie Ornitoparcha — o którym była mowa w rozdziale »Zygmuntowskie czasy w muzyce« — np. reguły kontrapunkcyjne, posiada wartość przynajmniej względną. To zaś, co czerpał z własnej głowy, lub z przedwiecznych teoretyków średniowiecznych, jest głupstwem wierutnem — jak np. podział muzyki na dwa rodzaje: niebieską (chóry aniołów oraz muzyka sferyczna) i ziemską.

Prócz tych dzieł teoretycznych wychodziło w ciągu XVII i XVIII stulecia wiele podręczników, wydawanych w Krakowie przez autorów bezimiennych. A snąć zadawałniały one współczesnych, dość często je bowiem przedrukowywano. Autorstwo jednego z tych podręczników, p. t. »Musica choralis in alma universitate cracoviensi« etc. prawie wszyscy pisarze nasi przypisują słynnemu matematykowi Janowi Brożkowi (Broscius) z XVII stulecia. Lecz przypisują niewłaściwie. Błąd powstał stąd, że na drugiej stronie tego dziełka, umieszczono epigramat Brożka, przedrukowany z »Erothemata musices« z 1649 r., jak to wyraźnie zaznaczono na wydaniu owej »Musica choralis« z 1748 r.

Główną wszakże areną działalności dyletantyzmu ówczesnego była muzyka kościelna. Każda katedra, kolegiata, każdy prawie konwent i większe kościoły parafialne, miały własne chóry śpiewacze i orkiestry, płatne z zasobów licznych fundacyi. Przy każdej kapeli istniały szkoły muzyczne, w których kształcono śpiewaków i instrumentalistów. W niektórych miastach było nawet po kilka takich kapeli, które, w razie potrzeby, łączyły się w zespół pokaźny, dla uświetnienia jakiejś uroczystości większej, w tym czy owym kościele.

Płock np. miał ich kilka. Najlepsza istniała przy katedrze; fundował ją biskup Stanisław Łubieński w 1638 r. Siedmiu księży, dwunastu kleryków, trzydziestu sześciu chłopców, wyćwiczonych w szkole muzycznej, przy katedrze

istniejącej, oraz kilkunastu instrumentalistów, tworzyło zespół potężny. Jak wiadać z rachunków kapituły, na większe uroczystości wzmacniano orkiestrę katedralną instrumentalistami z kapeli jezuitów i benedyktynów płockich.

Owe to właśnie kapele stały się rozsądnikami dyletantyzmu, panującego zwłaszcza w wieku XVIII. Każdy bowiem dyrektor kapeli, każdy nauczyciel zasad muzycznych, udzielanych chłopcom w szkole, każdy wreszcie jako tako uzdolniony grajek czuł się uprawnionym do komponowania; a czynił to tem chętniej, że wykonywanie pódów jego natchnień przez kapele, których był członkiem, żadnej trudności nie przedstawiało.

Z bardzo licznej kohorty owych kompozytorów, dotąd nieznanych, wymienimy tylko względnie najzdolniejszych:

Kazimierz Jezierski, cysters, autor kilku mszy, hymnów, »Pastorałki« polskiej i t. p. W pastorałce, chcąc uzmysłwić dźwiękami drżenie dzieciątka Jezus z zimna, w wierszu: »O święte chłopiątko, drżysz jak niebożątko«, wyraz »drżysz« podłożył w alcie pod 18 nut *g* (na drugiej linii), raz i dwa razy wiązanych!... Dziś podobny realizm wywołałby uśmiech politowania na ustach słuchacza, lecz w XVIII stuleciu nie raził, a nawet za dobry efekt był poczytywany, zarówno w Niemczech, jak i u nas.

Kacper Pysrzyński (raz podpisywał się własnoręcznie Pysrzyński, drugi raz Pierszyński), kantor i organista z Leszna, twórca różnych dzieł na chór, głosy solowe i orkiestrę, z których »Magnificat«, utrzymany w dobrym stylu, nie jest bez wartości.

Antoni Milwid, pierwszy pono z kompozytorów polskich uprawiał niwę symfoniczną; dotąd przynajmniej wcześniejszych od niego symfonistów nie znamy.

Kto on był? — niewiadomo; istnieją tylko pewne poszlaki, że był członkiem kapeli kościelnej w Czerwińsku. W kontrapunkcie Milwid nie był dość biegły; nie zbywało mu zato na pomysłach melodyjnych — niekiedy bardzo udatnych — temperamentie kompozytorskim, oraz na znajomości form dobrych. W jego symfoniach dużo jest szczeroci ujmującej, a przytem humoru zdrowego; tem Milwid wynagradza poniekąd zbytnią prostotę opracowania technicznego. Tworzył też msze, ofertoria i t. d. z towarzyszeniem małej orkiestry i organu.

H. Szczurowski, jezuita, zostawił po sobie kilka litanii, oraz »koncertów« religijnych na głosy pojedyncze, z towarzyszeniem skrzypiec i organu. Jan Ignacy Daniecki, Ibkowski, Staromiejski, Drewnowski *wygrabiali* także msze na chór z orkiestrą, oraz Izdebski, autor mszy, noszącej beczelny tytuł: »Missa *Jovialis*...«

Specjalistą do litanii chóralnych był Sadecki (przynajmniej o innych jego utworach nie dotąd nie wiemy), wszystkie z towarzyszeniem orkiestry.

Nie można powiedzieć żeby ci wszyscy kompozytorowie niewiele mieli talentu. Przeciwnie, niektórzy z nich, np. Milwid, Pysrzyński, Jezierski, obja-

wiali, zwłaszcza pierwszy z nich, zdolności nie byle jakie. Po dyletancku tylko traktowali sztukę i nie dbali o gruntowne wykształcenie fachowe. Wiedza, jaką zdobyli w szkołach przykościelnych, zadawała ich w zupełności. Żaden z nich nie miał dokładnego pojęcia o polifonii ani o instrumentacji. Milwid instrumentował swe symfonie w ten sposób, że oboje, klarynety i waltornie prowadził *unisono* ze skrzypcami; niekiedy zaś, jak w symfonii b-moll, noszącej tytuł »Bieda ruska« (opartej na tematach małoruskich), klarynetowi pierwszemu powierzał temat *solo*, pozostałym zaś instrumentom proste akordowanie rytmiczne. Tak robiła i reszta kompozytorów z tej doby. To też ich dzieła, lubo melodyjne, lecz polifonicznie nie ożywione, dziś już nie wzbudzają zajęcia.



Józef Kozłowski.

Lecz wreszcie w drugiej połowie XVIII stulecia geniusz muzyczny narodu zdołał się ocknąć z długiego uspiania i wydać kompozytora zarówno już utalentowanego niepospolicie, jak i fachowo wykształconego wszechstronnie. Tym muzykiem znakomitym był:

Józef Kozłowski, urodzony w Warszawie 1757 r. W młodości był czynny w kapeli katedralnej św. Jana.

Talent swój rozwijał tak szybko, że już w 18-ym roku życia był powołany przez ks. Andrzeja Ogińskiego na nauczyciela muzyki do jego syna, Mikołaja Kleofasa, późniejszego twórcy słynnych polonezów. W kilkanaście lat później odbył Kozłowski kampanię turecką, w charakterze adjutanta ks. Dołgorukiego, poczem, za namową ks. Potemkina, który go potężną swą opieką otoczył, udał się do Petersburga, gdzie rychło wyrobił sobie imię znakomitego kompozytora i kierownika orkiestry. Tam Stanisław August Poniatowski, na kilka tygodni przed zgonem w r. 1798, prosił go o napisanie »Requiem«, któreby mogło być wykonaniem na pogrzebie jego. Kozłowski życzenie króla-niewolnika bezwzględnie spełnił — i tak powstało słynne »Requiem« es-mol na głosy solowe, chóry i orkiestrę, jedno z najlepszych dzieł tego rodzaju, nie tylko w polskiej, lecz i w ogóle europejskiej literaturze muzycznej.

Już w r. 1787 Kozłowski otrzymał posadę dyrektora teatrów cesarskich i kapeli dworskiej, na której pozostał do r. 1821. Posada kapelmistrza dworskiego, o ile była dla niego korzystną pod względem materyalnym, o tyle znów wpływała ujemnie na jego działalność artystyczną. Zajęty ustawicznem fabrykowaniem przygodnych kantat, chórów, polonezów, melodramatów i t. p. nie miał czasu zając się tworzeniem dzieł, poważnych treścią i rozmiarami, mimo,



Klawicymbał królowej Marysieńki. (Ze zbiorów podhoreckich.)

że posiadał talent potężny, ogromną wiedzę muzyczną i wielką łatwość w komponowaniu. Samych polonezów napisał podobno kilkaset. Jeden z nich został użyty przez Czajkowskiego w operze »Dama Pikowa« (scena końcowa na bału, w chwili wejścia Katarzyny II, dla której właśnie ów polonez był napisany do słów: »Sławśja nam Jekatierina«). Prócz tego Kozłowski utworzył operę »Efir«, piękne chóry do tragedyi Ozierowa »Fingal«, oraz bardzo wiele kantat i utworów tanecznych.

* * *

Śmierć Władysława IV położyła kres istnieniu w Warszawie teatru stałego. Wprawdzie za Jana Kazimierza i Sobieskiego dawano od czasu do czasu przedstawienia operowe, były to jednak przedstawienia przygodne, urządzone specjalnie dla uświetnienia jakiejś uroczystości dworskiej.

Dopiero za smutnej pamięci Sasów, opera włoska zawitała ponownie w gościnne mury stolicy. August II lubując się w muzyce, kazał zbudować w Warszawie pierwszą stałą »operalnię« (gmach opery). Zbudowano ją z muru pruskiego na ulicy królewskiej, obok ogrodu saskiego, w r. 1724. Gmach był może niewykwintny, ale obszerny, z parterem i lożami. W roku następnym rozpoczęto przedstawienia pod dyrekcyą barona Mordax, szambelana królewskiego; kapelmistrzem był Schmidt. Teatr otwarto baletem »Proserpina«; potem dawano opery włoskie. Z grona śpiewaków odznaczali się: Guicciardi, Berseli i Cornelius; ze śpiewaczek: Jesi, Prache, Durastanzi i Galerati.

I August III wielkim był niby miłośnikiem opery; w tem jednak miłośnictwie było coś apatycznego, a nawet bezdusznego. Wszystko mu było jedno co śpiewali w teatrze, byleby śpiewali. Mógł słuchać z jednako przyjemnością

jednej opery choćby sto razy z rzędu. Repertuar z tego powodu był ubogi niezmiernie, zmieniano go bowiem najwyżej dwa razy do roku, zwłaszcza, że i ogromne koszty wystawienia nowej opery stawały temu na przeszkodzie. To też, chociaż wśród śpiewaczek znajdowały się takie gwiazdy, jak Anna Marya Giusti (właściwie Marya Benfi Bulgarelli, zwana la Romanina) i Anna Pozzi, oraz tenor Girolamo Santa Paulina — chociaż w tańcach brali udział: słynny Pitro i tancerka Vulcani, chociaż świetną orkiestrę prowadzili kolejno kapelmistrzowie tak utalentowani, jak Adami, a podobno i sam Hasse, słynny kompozytor dworu drezdeńskiego, wreszcie: choć najczęściej rozdawano bilety wejścia bezpłatnie każdemu, kto chciał, »teatr świecił pustkami«. Z wyjątkiem bowiem króla i dworzan, nikt nie miał ochoty słuchać tej samej opery przez pół roku, tembardziej, że śpiewano po włosku, w języku dla szerszego koła społeczeństwa niezrozumiałym.

Po śmierci Augusta III teatr zamknięto, a cały personal operowy rozproszył się po świecie. Otworzono go w dwa lata później, w listopadzie 1765 r. na żądanie Stanisława Augusta komedią oryginalną Bohomolca: »Natręci«.

Odtąd w przeciągu blisko trzech lat dawano wyłącznie komedye i dramaty. Lecz publiczność, zasmakowawszy już nieco w operach, dawanych w tym czasie przygodnie przez trupę włoską, w której brali udział śpiewacy: Ristorini, del Zanca, Orchiluppi i Calenzoli, oraz śpiewaczki: Torri, Ristorini i Crespi, oglądać się poczęła za stałą operą włoską. Sprytny przedsiębiorca teatru, Karol Tomatis, pragnąc wyzyskać owo usposobienie publiczności i, co za tem idzie, chciwą swą kieszeń włoską zapełnić złotem polskim, skorzystał z chwili jego zamiarom sprzyjającej i w 1773 r. sprowadził do Warszawy stałą trupę operową włoską.

Rachuby nie zawiodły chytrego Tomatisa. Publiczność tłumnie uczęszczać poczęła na przedstawienia operowe, a lekceważyć dawane przez aktorów polskich komedye i dramaty.

Tomatis i z tego nawet lekceważenia skorzystać potrafił: zauważywszy, że publiczność zaniedbuje scenę ojczyzną, rozwiązał trupę aktorów polskich.

Ów teatr opery mieścił się od 1773 r. w pałacu księcia Karola Radziwiłła (dziś Namiestnikowski), dawniejszy bowiem gmach »operalni«, zbudowany z materiału nietrwałego przez Augusta II, rozebrano w 1772 jako grożący upadkiem.

Tomatis, zebrawszy znaczny majątek, zrzekł się przedsiębiorstwa. Jego miejsce zajął wkrótce baron Kurtz, aktor wiedeński, już od paru lat bawiący w Warszawie z trupą włoskiej opery *buffo*, oraz z baletem. Dnia 23 października 1777 r. przywilej na utrzymywanie teatru publicznego otrzymał Franciszek Ryx, kamerdyner królewski, starosta piaseczyński, przybrawszy za wspólnika Kurtza. Ów przywilej był wydany na imię »urodzonego Ryxa i jego sukcesorów« (Sygillaty. ks. 34. p. 46).

Żeby zachęcić publiczność do uczęszczania na operę, Ryx sprowadził

śpiewaków wybornych i łącznie z trupą artystów już znanych w Warszawie, począł wystawiać opery *serio* Sacchiniego, Picciniego, Cimarosy, Anfossiego i Józefa Gazzanigi, którego »Wyspa Alcyna« najwięcej publiczności ściągała do teatru.

»Trudno jest opisać, trudniej jeszcze uwierzyć (mówi Wojciech Bogusławski), z jakim uniesieniem przyjętym został ten nieznajomy dotychczas rodzaj śpiewania. Powszechny zapal publiczności nieledwoby porównać można z owym nadludzkim prawie uwielbieniem, z jakim Grecya dla zapaśników olimpijskich widowisk stawiała posagi ku nieśmiertelnej ich sławie«. Opery wystawiane, mimo w trójnasób pomnożonej opłaty wejścia, »nie tylko zwracały przedsiębiorcom poniesione wydatki, ale nadto stały się złotociągami, wlewającym bogactwo całej publiczności do ich kieszeni«.

Co prawda, dziwić się owym zachwytom nie można. Przedewszystkiem był to rodzaj muzyki, przedtem nieznany szerszemu kołu ówczesnego społeczeństwa warszawskiego. Powtóre: wystawiano opery najulubieńszych ówczesnych kompozytorów włoskich. Wreszcie miały owe opery wykonawców tak znakomitych, jak śpiewacy: Guardassoni i Campagnini, oraz śpiewaczki: Bonafini i Bernardi. O tej ostatniej mówiono, że zarazem »jest dobrą śpiewaczką i piękną kobietą, która także ma i rozum...«

Sprytni przedsiębiorcy nie zapomnieli też o zorganizowaniu wybornej trupy baletowej. Śród solistów odznaczał się Sacco; prócz niego tańczyli: Rossi, Szlancowski, Prenczyński, Barzanti i solistka Bini.

O scenę ojczystą nie troszczył się nikt. Rozmówcy we wszystkim, co obce, magnaci i pankowie na artystów swoich skąpili grosza, a dla uświetnienia widowisk operowych włoskich i baletowych, sypali złotem na bogate kostyummy rekwizyty i t. p., ku wielkiej radości Ryxa i Kurtza, którzy głównie z tej hojności lekkomyślnych magnatów polskich ciągnęli korzyści. Bogusławski zapewnia, że książę Lubomirski wystawił własnym kosztem balet »Sąd Parysa«, układu Caselliego, że same kostyummy, sprowadzone umyślnie z Paryża, kosztowały go przeszło 50.000 złotych.



Rachunek Bohomolca i Ryxa za przepisanie opery »La Fiera di Venezia«. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Lecz nie tylko Lubomirski tak hojnie sypał złotem na kostyummy dla włoskich tancerek. Czynił to każdy magnat, wzorując się na swym królu, który, choć chętnie przybierał pozę mecenasa sztuki i literatury ojczystej, protegował przede wszystkim teatr francuski i włoski, a wogóle był tak rozmiłowany we francuszczyźnie, że nawet swe prywatne wydatki zapisywał w dzienniczku tylko po francusku. Wprawdzie w owych rachunkach (przechowanych w archiwum Potockich w Jabłonie) znajdują się też pozycye »na potrzeby teatralne« lub »na orkiestrę«, w tych jednak pozycjach mieściły się głównie wydatki na teatry obce i balet, część zaś tylko drobna szła na zapomogę dla sceny polskiej.

Moszczyński w swych pamiętnikach mówi, że Stanisław August był wielce hojnym tylko dla cudzoziemców. »Teatra, osobliwie włoskie i francuskie, lubił, muzyki nie, bo ucha muzycznego nie miał«.

Trafność tego sądu potwierdzają niektóre pozycye owych rachunków, prowadzonych własnoręcznie przez króla, Takie naprzykład: »Bogusławskiemu na jego benefis 31 marca 1784 r. dukatów 25«; »Kamieńskiemu za kantatę inauguracyjną statuy Jana Sobieskiego, d. 14 września 1788, dukatów 50«.

Tyle tylko dla artystów swoich, z których pierwszy był »ojcem sceny ojczystej«, a drugi twórcą opery polskiej!...

Obcych wynagradzał oczywiście sowiciej: Pugnani (skrzypek włoski) otrzymał w darze 300, a Viotti, także skrzypek, pierścień za 150 dukatów.

Zdarzało się jednak, że i swoich król hojnie obdarzał. Świadczą o tem pozycye: »Makarskiej, baletniczce... na posag zł. 1000« (w r. 1788); »Maryannie Adolskiej 22 września 1789, również 1000«; wogóle na balet wydawał koronowany »mecenasa sztuk« zł. 7.500 miesięcznie!...

Tak się zabawiano muzyką w Warszawie za Stanisława Augusta, tak również na całym obszarze Rzeczypospolitej. Śmiało bowiem można powiedzieć, że, ile było dworów magnackich, tyle teatrów, a w każdej rej wiodła opera włoska z baletem.

Myliłby się jednak, ktoby sądził, że owo nadzwyczajne zajmowanie się teatrem było wywołane potrzebą ducha lub było wyrazem subtelnych, wyrafinowanych instynktów artystycznych. Nie; w owej smutnej epoce ogólnego niemal ubezwładnienia uczuć patryotycznych a wzrostu zmysłu używania, było to poprostu czemś w rodzaju sportu artystycznego. Ot, bawiono się w teatr, w muzykę, bo tego rodzaju zabawa była wówczas w modzie w całej Europie. Król Ludwik XVI urządzał teatry w Wersalu, gdzie burbonki tańczyły balety; cesarz Józef komponował zawzięcie, Fryderyk Wielki rzępolił na flecie; książęta włoscy, francuscy i niemieccy grywali w komedjach, śpiewali w operach, tańczyli w baletach. Nie dziw, że i »królewietą« polscy poszli za tym przykładem.

Jeżeli Fryderyk Wielki koncertował na flecie, to oczywiście taki hetman Ogiński lub Radziwiłł »panie kochanku«, mogli grać nawet na klarynetach.

I grywali, często razem, choć nierównomiernie. »Ogiński muzyk, więc

umiał zanucić w harmonijne tony, ale Radziwiłł kwikał to baranem to proszącym głosem» — mówi zgryźliwy świadek wykonania przez obu magnatów jakiegoś duetu klarnetowego.

Ale i inni magnaci muzykowali zawzięcie. Książę Lubomirski, wojewoda krakowski, sypał grube pieniądze na swoją własną operę włoską w Krakowie, a biskup Sołtyk na operetki, wystawiane pod dyрекcyą Fr. Ksaw. Kratzera. Bawił się także operą włoską ks. Wacław Sierakowski (w sali ratuszowej), ale mu się nie wiodło. Był to człowiek dobrej woli i chęci, krzewiący z zamiłowaniem kulturę muzyczną w Krakowie. Jedną z zasług jego najgłośniejszych było założenie szkoły muzycznej. Powołał do niej na nauczycieli Langa i Gollumbka, obu Czechów, z artystów zaś miejscowych — Fr. Ks. Kratzera. Z uczniami tej szkoły dawał Sierakowski koncerty publiczne, na których wykonywano kantaty na głosy solowe, chóry i małą orkiestrę. Tych kantat miał w repertuarze aż 53. Autorami byli kompozytorowie obcy: Casali, Paësiello, Jomelli, Ciampi, Durante etc., nadto Lang i Gollumbek — zwany u nas zwykle »Gołąbkim«. Z kompozytorów polskich dano tylko Zygmunrowskiego »Miserere« polskie i kantatę »Św. Wacław«. Ów Zygmunrowski, kawaler złotej ostrogi, kapelmistrz kanclerza Sapiehy, w latach pacholęcych wielkie rokował nadzieje — zwłaszcza jako wiolonczelista — których jednak w wieku dojrzałym nie ziścił.

Ze szkoły Sierakowskiego wyszło wielu śpiewaków, między nimi sławny Szczurowski. Sierakowski urodził się 1741 r., umarł na stanowisku dyrektora chóru katedralnego w Krakowie 1806 r. Napisał trytomowe dzieło teoretyczne p. t. »Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej«. Kraków 1795—6, lecz to nie posiada żadnej zgola wartości pedagogicznej.

Około 1787 Kluszewski, starosta brzegowski, wystawiał również w Krakowie (w pałacu spiskim) opery, któremi sam podobno kierował, był bowiem nader namiętnym amatorem muzyki i kapelmistrzem.

Na jego to teatrze, istniejącym do 1794 r. (potem grała tu grupa niemiecka), zdobywali doświadczenie sceniczne głośni później śpiewacy sceny warszawskiej: Kaczkowski, tenorzysta, i Szczurowski, basista, oraz śpiewaczki: Jasińska i Kłosowska. Tu również debiutowali: Wojciech Bogusławski, Owsiński i wielu innych. Na pochwałę bowiem owego Kluszewskiego to można powiedzieć, że kadry artystów włoskich uzu-



Bęben hetmana Jana Klemensa Branickiego.



Trąbka srebrna hetmana Jana Klemsa Branickiego.

kowała z dóbr Potockiego. Gdy w latach pacholęcych ujawniał zdolności wyjątkowe do gry na skrzypcach, Potocki wysłał go aż do Neapolu, gdzie, kształcąc się podobno przez osiem lat, wyrobił się na wybornego wirtuoza i kapelmistrza. Po powrocie do Tulczyzna kowalczyk zwłoszczył swe nazwisko rodzinne na »Ferrari«.

Bardzo też dobrą operę, oraz balet, posiadał w Słonimie i Siedlcach Michał Kazimierz ks. Ogiński, wielki hetman litewski. Ale ten magnat był nie tylko miłośnikiem, nie tylko rzeczywistym znawcą muzyki, kochającym ją i jako sztukę ceniącym wysoko, lecz i kompozytorem zarówno utalentowanym, jak wykształconym. Z jego utworów najwięcej ceniono polonezy, których większość niewłaściwie przypisywano jego synowcowi, Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu, również kompozytorowi, o którym poniżej będzie wzmianka. Oddawał się też hetman litewski muzyce namiętnie. W doskonale zorganizowanej orkiestrze swojej sam prowadził pierwsze skrzypce. A grał wybornie, gruntowne bowiem odbył studia u Viottiego.

Adam Sieniawski, hetman w. k., posiadał znakomitą orkiestrę włoską. O tej orkiestrze, równie jak o ówczesnem zamiłowaniu do muzyki, zwłaszcza włoskiej, i sposobie jej używania dobre daje pojęcie dyaryusz wesela St. Den-

pełniał siłami miejscowemi, po uprzednim przygotowaniu ich techniczem, i że wogóle dbał o rozkwit teatru spiskiego i wystawionego przezeń na placu Szczepańskim.

Tak postępowało również kilku innych magnatów. Naprzykład Sapieha, który w Różance, na Litwie, założył nawet szkołę dla kształcenia swych poddanych w sztuce śpiewu. Wyniki artystyczne owej szkoły musiały być niezgorsze, skoro jej wychowawcy mogli wykonywać opery tak trudne, jak »Le devin du village« Rousseau'a,

Hetman Branicki miał około r. 1761 w Białymstoku wyborną operę włoską, w której był czynny głośny śpiewak Comparisi. Jerzy Mniszek utrzymywał teatr w Dukli, Brühlowie w Gajczynie, hetman Rzewuski we Lwowie, książę August Sułkowski w Rydzynie, Potoccy w Tartakowie, Krystynopolu i Tulczynie.

W tej ostatniej miejscowości miał Szczęsnny Potocki świetną orkiestrę, kierowaną przez znakomitego skrzypka Ferrariego. Mimo nazwiska włoskiego, był to Polak, syn

hoffa, wojewody połockiego, z Zofią Sieniawską, hetmanówną W. K., we Lwowie 30 lipca 1724 (*»Szkice etc.«* Józ. Dunin-Karwickiego): *»W pałacu, przy akcie religijnym, celebrowanym przez arcybiskupa lwowskiego, Jana Skarbka, kapela i śpiewacy włoscy* zaintonowali hymn *»Veni creator spiritus«*, przedziwnie egzekwowany. Po ukończeniu tego obrzędu poszli wszyscy *przy dźwiękach muzyki* do sali górnej, gdzie czekały ich suto i bogato zastawione stoły. Nad kredensami, zastawionymi starożytnymi srebrami Sieniawskich, wznosił się chór o trzech kondygnacjach, na których przygrywały rozmaite muzyki. Przy pierwszym daniu — J. Gości pana wojewody połockiego, przy drugim daniu — J. Gości pana hetmana p. k., a przy wetach — kapela włoska pana krakowskiego, hetmana Adama Sieniawskiego, która przedziwnym koncertem weseliła gości«.

Było więc w zwyczaju w ówczesnym świecie eleganckim mieć kilka orkiestr, które kolejno, według programu z góry ułożonego, grały. Najlepsza jednak na owem weselu była kapela włoska, ponieważ w sali balowej, po uczcie, tańczono tylko przy *»przedziwnej kapeli państwa krakowskich«*. Naza-jutrz zabawiano się całą noc *»tańcami narodowymi i francuskimi«*. Jakie to były tańce, niewiadomo; ten wszakże szczegół kronikarz zaznaczył, że *»wojewoda połocki przetańczył taniec polski* z panią krakowską, później z panną młodą, którą mu odbił książę wojewoda krakowski«. Jak się zdaje, pierwsza to chyba w naszej literaturze wyraźna wzmianka o *polonezie*, lubo sam taniec znany był już w XVI wieku.

Wśród wszystkich teatrów magnackich z wieku XVIII-go prym trzymał teatr Radziwiłłów w Nieświeżu.

I nie dziw: z ordynatami nieświeskimi i ołyckimi, jako najbogatszymi panami w Rzeczypospolitej, nikt, nawet król, nie mógł rywalizować w tych sprawach, których załatwienie wymagało wydatków milionowych. Mieli więc teatr w Nieświeżu (mieli i w innych swych rezydencyach) z personelem artystycznym tak licznym, że mogli urządzać kolejno przedstawienia dramatyczne, operowe i baletowe, nie mówiąc już o koncertach, prawie codziennych, w których brała udział doskonale zorganizowana i przez fachowych kapelmistrzów prowadzona orkiestra.

Duszą i właściwą założycielką tej sceny była Franciszka Urszula z Wiśniowieckich, małżonka Michała Kazimierza Radziwiłła *»Rybenko«*, ordynata nieświeskiego i ołyckiego, hetmana polnego W. X. Litewskiego. Czując pociąg do autorstwa, a przytem nie pozbawiona zdolności literackich, utworzyła znaczną liczbę komedii, operetek i t. p. i te kolejno wystawiała na swej scenie. Z początku w wykonywaniu brali udział amatorowie, później artyści fachowi.

Przedstawienie inauguracyjne odbyło się — rzecz osobliwa — nie na scenie w Nieświeżu, lecz po grecku, pod gołym niebem, w Albie (parę kilometrów od Nieświeża), w obozie wojsk radziwiłłowskich, 13 czerwca 1746 r. Komedia miała tytuł: *»Miłość dowcipna«*, a jej wykonawcami byli panowie

i panie dworskie, oraz dwóch synów księcia: Janusz i Karol. W innych komediach, grywanych już w Nieświeżu, występowały córki księżnej, Teofila i Karolina Katarzyna; panie: Rużewska, Ziemecka, Bułhakówna, Fryczyńska, Kmicianka, Świętochowska, oraz panowie: chorąży Konopka, chorąży Fryczyński, Gajzewski i kadeci szkoły rycerskiej Radziwiłła.

Okolo 1756 r. istniała już stała trupa aktorów fachowych, chociaż w ciągu kilku lat następnych występowali także amatorowie. A byli to amatorowie, pod względem stanowisk, jakie w społeczeństwie zajmowali, nie byle jacy! Toć to »komedyantstwo czynili« tam tacy, jak starosta Mycielski, starosta Ogiński, cześnik Bohusz i wielu innych, a w balecie tańczyli... ksiązę Michał Radziwiłł, krajeży W. X. Litewskiego, z córką!

Wesoło tedy było w Nieświeżu!... Bawiono się i tańczono zawzięcie. Nie przerywano zabaw nawet w czasie postu, bo dowcipny Radziwiłł umiał sobie nie tylko z duchowieństwem, katechizmem, lecz i z niebem poradzić: ile razy tylko przyszła mu ochota w poście na widowisko baletowe, tyle razy dawał »na msze za dusze zmarłe, ratunku nie mające«, po tyńfie za każdy numer tańca!...

Michał Radziwiłł umarł w 1761 roku. Śmierć wszakże jego nie pokryła żalobą sceny nieświeskiej. Przeciwnie, jego następca, Karol Radziwiłł »Panie kochanku«, z nadzwyczajną energią zabrał się do zorganizowania orkiestry, komedyi, baletu i opery. Orkiestra składała się z 25 osób a choć liczebnie nie wielka, miała nawet fagoty i arfę.

Na pochwałę Radziwiłła powiedzieć trzeba, że, gdy przedtem w orkiestrze grywali przeważnie cudzoziemcy, on starał się tę orkiestrę spolonizować. Zdolniejszych Polaków posyłał do Rzymu na studia. Jedynie tylko wirtuozów wybitniejszych cudzoziemskich umieszczał w swej kapeli (Constantini skrzypek, Wentzel waltornista, Fleischman wiolonczelista, Scholl klawicymbalista, Köni-tzer flecista, Hoffman fagocista)

W operze śpiewali główne role: Aleksander Danesi, Wincenty Nicolini, August Kalenzak, oraz Jerzy Szarkiewicz i Tomaszewski. Prymadonnami były: Fleischmanowa, Hermanowa, Jasińska i Wernerówna. Chóry rekrutowały się z sił miejscowych, odpowiednio przygotowanych.

Batutę kapelmistrzowską dzierżyli kolejno: Buchanowicz, Koerner, Tomkiewicz, Hofmann, Scholl, Vetter, wreszcie głośni: Joachim Albertini (ostatni kapelmistrz Stanisława Augusta w Warszawie, autor opery »Don Juan«, »Kapelmajster polski« i wielu innych) i Jan Dawid Holland, nader utalentowany kompozytor niemiecki.

Wezwany przez Radziwiłła z Hamburga do Nieświeża, rychło zapoznawszy się z językiem polskim, Holland skomponował operę p. t. »Agatka«, do słów księcia Macieja Radziwiłła. Wystawiono ją w czasie gościny w Nieświeżu króla Stanisława Augusta w 1784 r., z prymadonną Jasińską w roli tytułowej.

W tymże czasie teatr nieświeski oddano w zarząd spółki artystycznej: Leona Pierszyńskiego, Wojciecha Jasińskiego i Stanisława Zakrzewskiego. Lecz na utrzymanie teatru wyznaczono tylko 2000 dukatów rocznie ze skatupy książęcej. Wobec tak szczupłego wynagrodzenia nie mogli się nasi histrioni utuczyć na pańskim chlebie. Jakoż istnieją wskazówki, że po trzech latach zadłużyli się u żydków nieświeskich po uszy, że ich zlicytowano, zabrano garderobę, kostyummy, rekwizyty i t. p., jak to się okazuje z listu Pierszyńskiego do Radziwiłła, w którym ten błaga księcia o wsparcie dla siebie i aktorów, przymierających z głodu!...

Przymieranie z głodu na książęcym dworze »Panie kochanku« wydaje się rzeczą wręcz nieprawdopodobną. A jednak tak było rzeczywiście. Radziwiłł, będąc obarczonym sprawami politycznymi, przestał zajmować się teatrem. A przytem w kasie książęcej, dawniej stale wypełnionej po brzegi, obecnie dno już przeświecało. To właśnie było powodem, że artyści komedyi i opery nieświeskiej, nie chcąc »przymierać z głodu«, rozprószyli się po świecie.

Spadkobierca księcia »Panie kochanku«, Dominik Radziwiłł, zaspokoił wprawdzie wszystkie pretensye artystów i nową trupe zorganizował, ale sceny nieświeskiej do stanu dawnej świetności doprowadzić nie zdołał. Zresztą on, największy magnat polski, nie miał wkońcu nawet czem opędzać kosztów teatru. Gdy bowiem dla nieszczęśliwej Rzeczypospolitej ostatnia wybiła godzina, gdy wspólnicy polityczni, Rosya, Prusy i Austria, dzielili się jej ziemiami, jak niegdyś żołdacy rzymscy szatami Chrystusowemi — olbrzymi majątek Radziwiłła uległ konfiskacie. Wprawdzie i wówczas tańczono w Nieświeżu ochoczo, ale tańczyli tam już tylko — kozacy!...





Medal, wybity na cześć Kurpińskiego.

OKRES V.

Od Kamieńskiego do czasów dzisiejszych.

Montbrun, przedsiębiorca teatru w Warszawie; Bogusławski, Kamieński i jego »Nędza uszczęśliwiona«. Teatr narodowy. Wejnert, Gaitano, Stefani i jego »Krakowiaki i górale«. Upadek kraju. Ogiński, Czasy pruskie. Szymanowska, Elsner i inni kompozytorowie tej doby. Kurpiński; konserwatorium w Warszawie, jego wychowawcy: Dobrzyński, Chopin i inni. Poniątkowski, Mirecki, Martini, Brzowski. Moniuszko i jego dzieła. Pieśni narodowe. Doppler, Komorowski, Troszel, Antoni i Apolinary Kątszy, Lipiński, H. Wieniawski, Zarzycki, Zarębski, Duniecki, Stolpe, Münheimer.

Stanisław August nie był monarchą takim, jakiego konająca ojczyzna potrzebowała. Brakło mu i energii w czynach, i wytrwałości w zamiarach. Kto chciał, powodował nim, jak manekinem bezdusznym i bezwolnym. Ulegał równie łatwo woli groźnego przedstawiciela Rosyi, hr. Stackelberga, jak i swego kamerdynera, Ryxa. Przekonania zmieniał często jak rękawiczki; stąd najlepsze jego chęci nigdy nie ucieleśniały się w czynie.

A na dobrych chęciach mu nie zbywało. Wykształcony starannie, zajmował się z upodobaniem sprawami odrodzenia oświaty krajowej, sztuki i literatury. Chętnie też mecenasował scenie polskiej, chętniej wszakże francuskiej i włoskiej, troskę o rozwój pierwszego teatru narodowego zwałając na innych.

Żaden jednak z tych zastępców nie potrafił wywiązać się z zadania w sposób dla sceny ojczystej korzystny i czyny złych duchów tej sceny, Kurtza i Ryxa, w myśl życzeń królewskich skierować.

Taki np. książę August Sułkowski, wojewoda gnieźnieński, otrzymawszy uchwałą sejmową 1775 r. przywilej »pro lege perpetua« na wybudowanie teatru przy pałacu Nowy-Sułków (na Nowym Świecie) i wystawianie »tam tylko i nie gdzieindziej wszystkich oper, komedyi, spektakulów i zabaw publicznych«, gdy spostrzegł, że dochody nie pokrywają wydatków, w półtora roku później odsprzedał przywilej największemu wrogowi sceny ojczystej — Ryxowi.



Wojciech Bogusławski. (Według współczesnego sztychu.)

Kiedy w 1777 r. wskutek gospodarki rabunkowej przedsiębiorców oraz zbyt częstego powtarzania jednych i tych samych oper teatr zamknięto, Ryx, posiadając przywilej na dawanie wszelkich widowisk w kraju, postanowił jeszcze raz spróbować szczęścia i, pod pozorem ponownego zorganizowania teatru polskiego, złączyć w jednej entrepryzie zarazem teatr francuski, polski i balet. Spostrzegłszy jednak, że ogół krzywem już patrzy na niego okiem, że go nawet posądza o rozmyślne szkodenie scenie ojczyznej, usunął się pozornie od spraw teatralnych. Wówczas dyrekcję połączonych teatrów oddano Montbrunowi, nauczycielowi śpiewu, od lat kilkunastu zamieszkałemu w Warszawie.

Montbrun posiadał wszelkie kwalifikacye na znakomitego dyrektora. Jako były śpiewak opery paryskiej, znał teatr i jego wymagania; posiadał przytem wyższe wykształcenie muzyczne i humanitarne oraz prawy charakter. Nie znalazłszy na razie w gronie artystów warszawskich odpowiedniego dyrektora dla sceny polskiej, ofiarował tę posadę w 1778 r. francuzowi Gaillardowi, który się z powierzonego mu zadania wywiązał jak najlepiej,

W parę miesięcy po objęciu dyrekcji przez Montbruna odbył się na scenie polskiej pierwszy występ słynnego później »ojca sceny polskiej«, Wojciecha Bogusławskiego, w »Fałszywych niewiernościach«, komedji, tłumaczonej przezeń z francuskiego. Bystry Montbrun, w lot oceniwszy wszechstronne zdolności młodego debiutanta, zajął się gorliwie rozwojem tyle obiecującego talentu; sam wtajemniczał Bogusławskiego w zasady muzyki i śpiewu solowego, zdolnego zaś aktora francuskiego, Denvilla, przeznaczył mu za przewodnika w studiach nad grą sceniczną.

Ów szczęśliwy dla sceny polskiej rok 1778 w dziejach zwłaszcza muzyki naszej złotymi zapisał się liczbami. Jest to bowiem rok urodzin pierwszej opery polskiej. Jej twórcą był *Maciej Kamiński*, imieniem scenicznem — »Nędza uszczęśliwiona«.

Ta nazwa, doskonale odpowiadająca treści libretta, wykrojonego przez Bogusławskiego z komedjki Bohomolca, opiewającej romantyczne przygody biednych kochanków wiejskich — nędzy wieśniaczej — wyprowadzonej następnie z biedy — uszczęśliwionych — przez jeden uśmiech losu przyjaznego, dziwnie zarazem odpowiadała położeniu muzyki polskiej, która wówczas znajdowała się istotnie w stanie nędzy ostatecznej. W pałacach magnackich lśniła szychem tuzinkowym, wiodąc w tany sprzedawczyków kraju; w teatrach, a nawet świątyniach, trelowała po obcemu; w nędznej tylko chacie wieśniaczej rozbrzmiewała tonami swojskich pieśni ludowych i rytmami narodowej muzyki polskiej.

A jednak może w żadnym kraju Europy nie uprawiano wtedy muzyki wogóle, opery zaś w szczególności, z tak wielką namiętnością, jak u nas właśnie. Wszak każdy magnat, każdy prawie panek i dostojnik Kościoła posiadał teatr własny, orkiestrę własną, operę, nawet balet. To wszystko pochłaniało

krocie, a sztuce ojczystej żadnego pożytku nie przynosiło. Nasamprzód dlatego, że śpiewano prawie wyłącznie opery włoskie i francuskie, a powtórę, że owe teatry nie były przystępne dla ogółu.

Gdy tak zabawiano się muzyką w epoce owej, gdy język francuski panował się w salonach, dramatach i komedjach, a włoski w operze i na estradzie koncertowej, stała się rzecz nadzwyczajna, niezmiernie charakterystyczna, niemal nieprawdopodobna: oto o honor języka polskiego i jego prawa sceniczne, upomniał się jeden z najzaciętszych przeciwników politycznej niezawisłości Polski, hr. Stackelberg, ambasador rosyjski przy dworze Stanisława Augusta.

W sam dzień Nowego Roku 1775 wydał on ucztę wspaniałą na Woli pod Warszawą dla dygnitarzów krajowych, w czasie której odśpiewano kantatę z tekstem polskim. Musiał ten fakt olbrzymie wywrzeć wrażenie, skoro znakomity śpiewak ówczesny, Guardasoni, jak na sprytnego Włocha przystało, w ciągu czterech dni wyuczył się po polsku jednej arii z opery »La sposa fedele« Piotra Guglielmiego i 4 stycznia tegoż roku, odśpiewał w czasie przedstawienia tej opery na scenie warszawskiej. Resztę roli wykonał po włosku.

Jak się zdaje, w obu tych dniach śpiew polski po raz pierwszy dopiero rozbrzmiewał z estrady i sceny krajowej. Rzecz dziwna, że mimo wielkiego wrażenia, jakie ten fakt wywarł w kołach ówczesnego społeczeństwa warszawskiego, ani jeden z naszych kompozytorów nie pokusił się o próbę utworzenia opery polskiej. Widocznie zapisanem było w księdze przeznaczeń, że twórcą opery polskiej będzie nie Polak, lecz Słowak (Kamieński), jak twórcą francuskiej był — Włoch (Lully).

Maciej Kamieński, urodzony 13 października r. 1734 w Odenburgu na Węgrzech, Słowak z pochodzenia, pierwsze wykształcenie muzyczne otrzymał w kapeli hr. Hentzla, czy też Henkla, ówczesnego właściciela Ödenburga; dalsze studia odbył w Wiedniu. Co go skłoniło do przesiedlenia się do Polski i kiedy to nastąpiło, niewiadomo. To tylko pewną jest rzeczą, że, osiedliwszy się w Warszawie, rychło wyrobił sobie w kołach prywatnych opinię wybranego nauczyciela muzyki oraz gry na fortepianie. Ale imię jego nabrało rozgłosu w całym kraju dopiero po napisaniu pierwszej opery polskiej p. t. »Nędza uszczęśliwiona«.

Szczegóły tego faktu, tak doniosłe dla sztuki polskiej posiadającego znaczenie, podaje sam Kamieński w drobnej swej pracy, którą pozostawił w rękopisie, p. t. »Krótki rys o exystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej«.

Kiedy w 1776 r. Włosi, Niemcy i Francuzi wystawiali w Warszawie opery, oczywiście w swych językach rodzinnych, król Stanisław August wyraził życzenie, »aby i Polacy to uczynili«. Czyniąc zadość życzeniu królewskiemu, ks. Bohomolec napisał i drukiem ogłosił tekst do komedji ze śpiewami p. t. »Nędza uszczęśliwiona«, która miała być grana przez wychowalców szkoły kade-tów, ale przedstawienie jej nie przyszło do skutku. Ów tekst, wpadłszy przy-

padkiem w ręce Kamińskiego, tak mu się spodobał, że postanowił utworzyć do niego muzykę i ten zamiar do skutku doprowadził. Pochwały, jakie znawcy oddawali muzyce Kamińskiego, doszły do wiadomości Montbruna, ówczesnego przedsiębiorcy teatru.

Zapoznawszy się bliżej z treścią tej jednoaktówki oraz z zawartością partytury, Montbrun polecił Bogusławskiemu przerobienie komedyjki na libretto operowe, dwuaktowe, Kamińskiemu zaś zaproponował dopisanie brakujących arii, duetów, a następnie wystawienie jego dzieła na scenie.

Kamiński oczywiście zgodził się chętnie i wraz z Montbrunem zajął się gorliwie wystawieniem »Nędzy uszczęśliwionej«, które zresztą nie wymagało

wielkiego nakładu pracy i kosztów, na całą bowiem orkiestrę składały się jedynie: kwartet smyczkowy, oraz dwa oboje, dwa flety, fagot i dwie waltornie, a na całą partycję tej dwuaktowej opery: dwie uwerтуры (do pierwszego i do drugiego aktu) oraz trzydzieście numerów, z których akt pierwszy ma pięć, a drugi ośm. Opera ma pięć ról: dwie kobiece i trzy męskie; chórów nie ma wcale. Całą tedy trudność wystawienia stanowiło wyuczenie artystów, niewprawnych wogóle do śpiewania oper, a tem bardziej po polsku. Gdy wszakże i tę przeszkodę usunięto, gdy artyści polscy: Salomea Desznerówna,



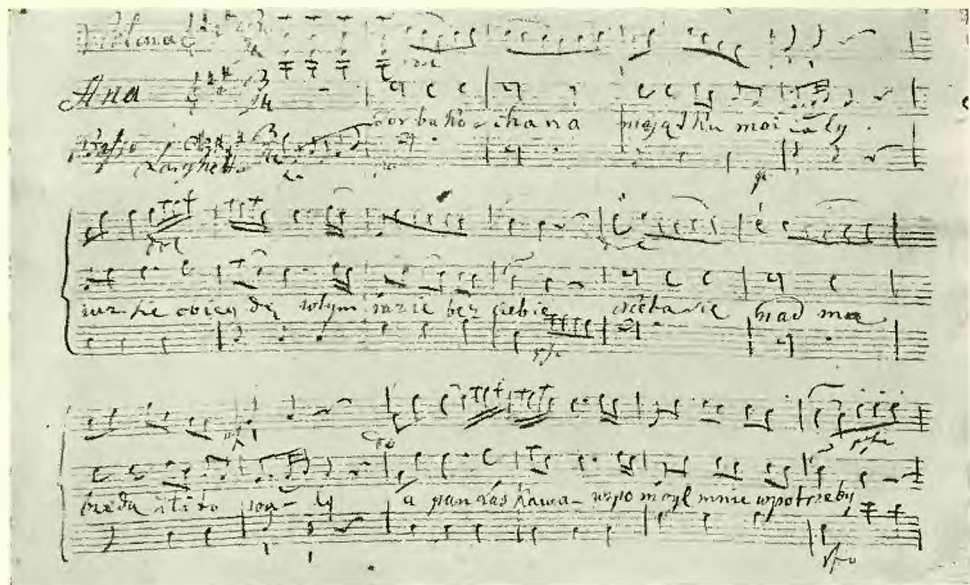
Maciej Kamiński. (Według współczesnej litografii.)

Gronowiczowa, Bogusławski, Bagiński i Harasimowicz wszystkie trudności swych ról zwalczyli szczęśliwie, Montbrun wystawił »Nędzę uszczęśliwioną« na scenie teatru, urządnego w pałacu Radziwiłłowskim, dnia 11 maja 1778 r.

Powodzenie opery było olbrzymie, stanowcze. Nagle, po drugim jej przedstawieniu, pada na nią grom z jasnego nieba. Ks. Radziwiłł »Panie kochanku«, po konfederacji barskiej osiedliwszy się w Paryżu, wcale nie myślał wracać do kraju; w opuszczonym więc jego pałacu urządzono teatr publiczny, jedyny w Warszawie. Po drugim przedstawieniu »Nędzy uszczęśliwionej«,

najniespodziewaniej zjawiają się pełnomocnicy Radziwiłła w celu urządzenia pałacu na przyjęcie księcia wracającego do kraju i już tylko o mil kilkanaście oddalonego od Warszawy.

Na nic nie zdały się prośby Monthruna i artystów, zaskoczonych wieścią tak dla nich fatalną; w ciągu 48-miu godzin musieli wszyscy ustąpić z pałacu. »A że król – pisze Kamiński w powyżej wzmiankowanym »Krótkim rysie« – tej opery (»Nędzy«) nie widział, więc książę ex-podkomorzy kazał ją grać w swoim teatrum na Solcu (właściwie przy ulicy Książęcej, gdzie dziś szpital św. Łazarza). Jak i tam, tak i tu, w publicznem teatrum, otrzymała aprobatę; choćby opisać, to nie danoby wiary«.



Autograf M. Kamińskiego. Arya z »Nędzy uszczęśliwionej«. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

W rok później stanął w Warszawie teatr narodowy, wybudowany z rozkazu króla, kosztem 540.000 złotych, i na nim wystawiono drugą z kolei operę polską Kamińskiego, w jednym akcie, do słów Szymańskiego: »Zośka, albo Wiejskie zaloty« (1779 r.). Ta tak wielkiego dostąpiła uznania ze strony publiczności ówczesnej, że ją w ciągu roku w samej Warszawie aż 76 razy wykonywano, a prócz tego na wielu teatrach prowincjonalnych. W tymże roku Kamiński napisał i wystawił operę »Szczęśliwa prostota« do słów Bohomolca; w r. 1780 »Tradyty załatwiona« (»tradowanie« przez komornika), a w 1781 »Balik gospodarski«, obie do słów Zabłockiego, i w r. 1795 ostatnią swą operę polską: »Słowik«, do słów Witkowskiego. Prócz tych, utworzył Kamiński dwie opery niemieckie: »Sultan Wampun« i »Anton

i Antonetta», dla opery niemieckiej, istniejącej w należącej wówczas do Prusaków Warszawie. Wykonanie obu tych oper nie przyszło do skutku: pierwszej z tego powodu, że się Niemcy dowiedzieli, iż ów sułtan »to był portret króla pruskiego, więc bali się na publicznem teatrum wystawić« — jak objaśnia sam autor, — drugiej nie wystawiono z powodu nagłego wyjazdu z Warszawy Konstantyniego wraz z całą trupą opery niemieckiej.

W pierwszych latach po otwarciu teatru narodowego, Kamiński na domaganie się ogólne i z namowy Ryxa, entrepreneuru teatru, musiał sporządzić nową partyturę »Nędzy uszczęśliwionej«, gdyż pierwotną, w przystępie złego humoru, z powodu jakiegoś zatargu z Montheunem, dawniejszym przedsiębiorcą teatru, spalił. I po wznowieniu, w r. 1785, opera ta również jak i poprzednio ogromny wzbudziła entuzjazm w szerokich kołach ówczesnego społeczeństwa.

Jak się to stać mogło, że dzieło muzyką miernych zdolności, »operetka« dwuaktowa, posiadająca naiwną treść, naiwną instrumentację i jeszcze naiwniejszą harmonię, tak szerokiej popularności doznała w całym kraju?

Choć nie wprost, to przynajmniej uboczną odpowiedź na to pytanie zaznaczył Kamiński na czele oryginalnej partytury »Nędzy«, pod adresem »Do czytelnika«: »Te śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów, ale dlatego, aby *także* Polacy śpiewali«.

W tych prostych słowach tkwi poniekąd rozwiązanie zagadki nadzwyczajnego powodzenia »najpierwszej opery polskiej«. Po części na przekór sprzedawczykom kraju, którzy gorliwie gnębili to wszystko, co mogło podniecać uczucia patryotyczne, po części na przekór paniętom, obojętnym na sprawy krajowe, którzy znów nie tylko materyalnie podtrzymywali teatry francuskie i włoskie, ale sami nawet osobiście brali udział w przedstawieniach, a po części z miłości dla sztuki ojczystej, zarówno szlachta drobniejsza jak i mieszczenie tłoczyli się na przedstawienia dramatyczne i operowe polskie i tym sposobem zapewniali dziełom swoim powodzenie. Dzięki tej okoliczności, nie zaś istotnej wartości partycy i polskości muzyki, »Nędza uszczęśliwiona« znalazła tak powszechne uznanie w całym kraju. Bo, chociaż Kamiński starał się utrzymać swe arye »w gustu polskim« (jako Słowak, nie władał dobrze językiem polskim; nawet nie umiał podpisać się poprawnie, niż »Kamiński«), jednakże prócz kilku rytmów polonezowych i krakowiakowych niema w tej partycy nic, coby odpowiadało charakterowi muzyki naszej. W każdym jednak razie słusznie należy się jej tytuł »pierwszej opery polskiej«, ponieważ była istotnie pierwszą, śpiewaną w języku ojczystym. Stąd wielkie jej znaczenie w historii muzyki polskiej.

Pod względem wartości czysto artystycznej »Zośka« o wiele wyżej stoi od »Nędzy«, zwłaszcza pod względem melodyi i formy pieśni, po większej części zwrotkowych, oraz arii komicznych, wzorowanych na dobrych dziełach, wreszcie pod względem urozmaicenia rytmicznego.

Prócz oper wyżej wymienionych Kamiński napisał mszę, kilka oferto-

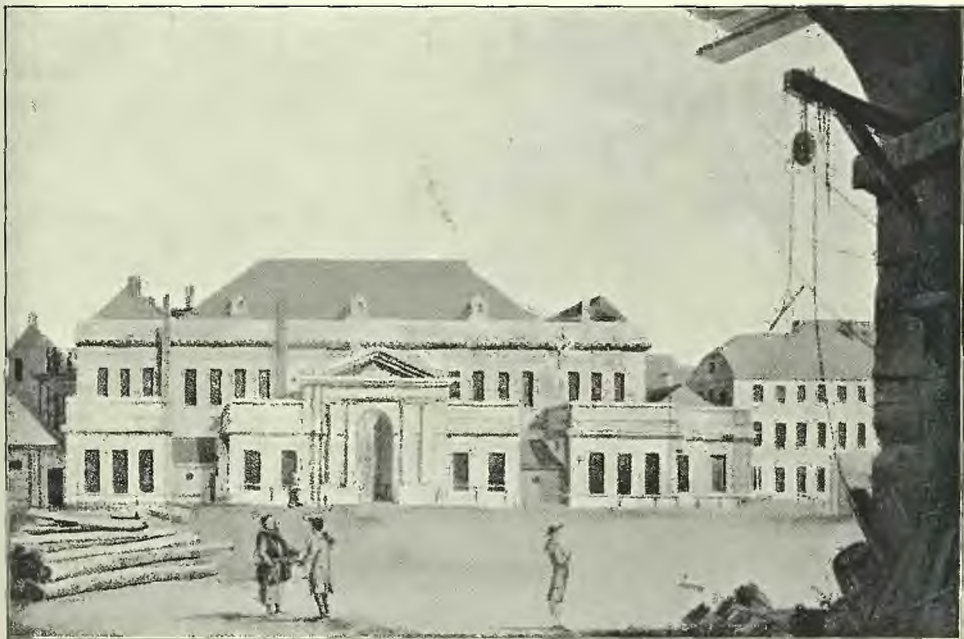
ryów, polonezów i t. p., oraz na żądanie Stanisława Augusta kantatę, wykonaną podczas odsłonięcia pomnika Jana III w Łazienkach. Był to rodzaj idylli bajecznej, w stylu rokoka, w której występowały pasterki: Tymoklea, Amaryla i Erofila, oraz pasterz Korydon. Kantata, kilkakrotnie powtarzana na żądanie króla, doznała ogólnego uznania. Kamiński otrzymał za nią w darze od króla 50 dukatów i zegarek złoty, jego zaś syn, »co ozdobił pierwszą kartę na inskrypty partytury«, otrzymał także złoty zegarek.

Ostatniem dziełem Kamińskiego był polonez »do śpiewania i do tańca, na pieśni z opery Kopciuszka«.

Ożeniony z Anną z Dobresów, pierwszego ślubu Gelinek, długie lata przemieszczał w domu własnym, Nro 1777 przy ulicy Święto-Jerskiej, gdzie w 87-ym roku zasłużonego żywota dokonał. Zwłoki Kamińskiego spoczęły na cmentarzu Powązkowskim, gdzie, na zewnętrznej ścianie kościoła, znajduje się tablica marmurowa z napisem: »Tu spoczywają zwłoki Macieja Kamińskiego (powinno być: Kamińskiego), który żyjąc blisko lat 87, zakończył życie dnia 25 stycznia 1821 r. Pozostała po nim wdowa prosi o westchnienie do Boga«.

Tyle tylko! Ani słowa o tem, kim był i jak wielkie położył zasługi dla muzyki ojczyzny!...

Większa część dzieł jego dochowała się szczęśliwie do czasów naszych. Partycya orkiestrowa »Nędzy uszczęśliwionej« i kantaty na odsłonięcie po-



Teatr narodowy za Stanisława Augusta. (Z obrazu Z. Vogla w zbiorach ordynacyi Krasińskich).

mnika Jana III, znajduje się w bibliotece teatralnej; oryginalne partycje fortepianowe »Nędzy« i »Zośki« (tej drugiej brak paru kartek) znajdują się w zbiorach autora pracy niniejszej, a »Słowika« i »Tradyty załatwionej« w bibliotece Towarzystwa Muzycznego w Warszawie.

Według Wojciecha Bogusławskiego, Kamiński był wzrostu średniego, przystojny, »w posiedzeniu wesoły, w obowiązkach pilny, w uczeniu cierpliwy i niezmordowany«. »Jego prace — mówi Bogusławski — z podwójnego względu drogiemi nam być powinny: on bowiem pierwszy zachęcił ówczesnych współrodaków swoich do pisania muzyk do oryginalnych dzieł polskich, i on to bez zaprzeczenia był pierwszym i gorliwym przewodnikiem, który, stawiając na wąskiej ścieżce drżące stopy poczynających śpiewaków polskich, wskazał im w odległości, chociaż cierniem zarosłą, ale coraz rozszerzającą się drogę, która ich nakoniec, na obszerny wywiódłszy gościniec, doprowadziła od »Zośki« aż do »Roberta Dyabła«. Zostawił po sobie chlubne wspomnienie, że jako obywatel i artysta wypłacił się wdzięcznością przybranej krainie, która mu na łonie swoim dozwoliła żyć i umierać«.

Nagle zamknięcie teatru Radziwiłła ciężkim było ciosem zarówno dla sceny polskiej, jak i pocziwego Montbruna, który stracił prawie cały majątek na swej krótkotrwałej entrepryzie; włożonych bowiem nakładów nigdy już nie odzyskał.

Jak już wyżej wspomniano, w rok później, z inicjatywy króla, wybudowano pierwszy stały teatr narodowy na placu Krasieńskich. Entrepryzę objął Bizesti, przywilej i główny zarząd pozostał przy Ryxie.

Teatr, zbudowany według planów Bonawentury Salarego, fasadą nie różnił się prawie od otaczających go kamienic. Widownia była obszerna i wysoka, ale źle oświetlona kinkietami olejnymi (z których zawsze kapało) i wogóle niewykwintna. Mimo, że na środku, pod żyrandolem, ustawiono piec, temperatura w zimie była tak niska, że publiczność siedzieć musiała w futrach. Kurpiński w swym pamiętniku zapewnia, że dęte instrumenty »zamarzały«, a palce grajkom »drewniały« z zimna. To też przy 18—19 stopniach mrozu, teatru nie otwierano wcale.

Gorzej jeszcze obszedł się budowniczy z artystami, którym nie urządził nawet garderób, wskutek czego musieli ubierać się w przyległym domu.

Ale wówczas nikogo te braki nie raziły. Miasto było dumne z posiadania teatru stałego, mężczyźni tłoczyli się przy piecu na parterze, panie choć ich z głębokich łóż prawie widać nie było, płaciły słono za łoża, a pocziwy paradyz za każdym razem, ilekroć śpiewak czy aktor zadowolić go zdołał, ujawniał swój zachwyt... gwizdaniem w klucze.

Dnia 7 września 1779 roku odbyło się przedstawienie inauguracyjne. Dano komedię »Amant, autor i sługa«, oraz operę komiczną Audinota, p. t. »Bednarz« (»Le tonnelier«).

W tymże roku wystawiono »Zośkę« i »Prostotę szczęśliwą« Kamiń-

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOSCI JURYS. MARSZAŁ. KORON.

W. TEATRZE PUBLICZNYM

DZIŚ DNIA 20 KWIETNIA TO JEST W PIĄTEK,
Jmé Pán B. A. H. R. ...

WIELKI KONCERT, VOCALNY I INSTRUMENTALNY.

wę dwóch Aktach.

A K T I

1. Symfonia z wielkim Orkestram. Muzyka P. Hayden.
2. P. Bach, będzie grał Koncerto na Klawirze iwojey Kompozycyi.
3. P. Brochi będzie śpiewał wielką Arię ferią. Muzyka sławnego Sachini.
4. P. Fiorillo grać będzie rozmaite sztuki iwojey kompozycyi na Mandolinie.

C E N A M I E T S C

Łoże Paierowe z 4 Biletami,
Łoże na pierwszym Piętrze z 4 Biletami,
Łoże wzyfikie na Galeryi z 4 Biletami

Zł: 24

Zł: 24

Zł: 18

A K T II

1. Wielka Symfonia.
2. Wielki Koncerto na Klawirze, z Trąbami i Kotłami, w ktdym P. Bach wypierwiz będzie grał sztuki.
3. P. Brochi śpiewać będzie Arię Buffon, kompozycyi P. Gaszalliga.
4. Concert się zakończy przez Koncerto na Klawirze, po ktdym nałapią matę Arię.

4 Bilet Paierowy,

Bilet na Galeryi

Bilet na Paradis

szczegółę będzie o godzinie 8, woyey

A V E C P E R M I S S I O N D E S S U P É R I E U R S

SUR LE THEATRE PUBLIC

Aujourd'hui VENDREDI 20 AVRIL 1781,
Le St. BÄHR aura l'honneur de donner un

GRAND CONCERT VOCAL ET INSTRUMENTAL

A C T E I.

1. Une Symphonie à grand Orchestre, Musique de Mr. Hayden
2. Mr. Bähr exécutera un Concerto de Clarinette de sa composition.
3. Mr. Brochi chantera un grand Air sérieux, musique du Célèbre Sachini.
4. Mr. Fiorillo sera entendre plusieurs morceaux de sa composition, sur la Mandoline.

A C T E II.

1. Une grande Symphonie.
2. Un grand Concerto de Clarinette, avec Trompettes & Timballe, dans lequel Mr. Bähr exécutera la première partie.
3. Mr. Brochi chantera un Air Buffon de la composition de Mr. Gatzalliga.
4. Le Concert sera terminé par un Concerto de Clarinette, suivi de petits Ays.

Dente Freitag den 20ten April 1781. wird der H. BÄHR die Ehre haben zu geben einen CONCERT Vocal und Instrumental in 2. Acten. Erster Act. 1mo. Eine Symphonie in großer Orchestre, musiciert durch den H. Hayden. 2do. Der Herr Bähr wird ein Clarinetten Concerto spielen, von seiner Composition. 3to. Der Herr Brochi wird eine große seriöse Arię singen, musiciert durch den berühmten S. Sachini. 4to. Der Herr Fiorillo wird verschiedne viele Stücke auf der Mandoline hören lassen, von seiner Composition. Zweyter Act 1mo. Eine große Symphonie. 2do. Ein großes Clarinetten Concerto, mit Trompeten und Timballe, in welchem M. Bähr den ersten Theil spielen wird. 3to. M. Brochi wird eine Arię Buffon singen, von des H. Gatzalliga Composition. 4to. Der Concert wird endigen durch ein Clarinetten Concerto, mit kleinen Arien vermischt.

Der Anfang ist præce 6. Uhr.

Afisz z 1781 r. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

skiego, oraz operę Gaitana »Nie każdy śpi ten, co chrapi«, która miała tak wielkie powodzenie, że ją przedstawiono aż 83 razy, co na owe czasy było rzeczą nadzwyczajną.

Ów Gaitano (wszyscy pisarze nasi zwią go Gaëtano, lub z polska Ka-jetani; on sam podpisywał się stale Gaitano), Włoch rodem, był kapelmistrzem Stanisława Augusta. Wyuczywszy się dobrze po polsku i przejąwszy się duchem muzyki naszej, napisał wiele polonezów, w swoim czasie cenionych wysoko, oraz trzy opery polskie: »Żołnierz czarnoksiężnik«, »Żółta szlafmyca« i wspomniana wyżej »Nie każdy śpi«.

Próbował też sił w operze Antoni Wejnert, flecista nadworny króla,

Czech (1754—1850). Trzy wszakże jego opery polskie: »Skrupuł niepotrzebny«, »Donner Wetter, czyli kapral na werbunku« i »Dyabeł alchemista«, powodzenia nie doznały. Brakło im przede wszystkim pięknych melodyj i ogłady technicznej.

W cztery lata po otwarciu teatru narodowego dyrekcję jego objął Bogusławski. Wiodło mu się różnie. Gdy się nie mógł utrzymać w Warszawie i z sieci intryg zakulisowych wyswobodzić, przenosił czasowo swe penaty do Dubna, Wilna, Lwowa lub Grodna, a uciulawszy trochę grosza, wracał znów do stolicy i zabierał się gorliwie do pracy nad wytworzeniem takiego zespołu artystycznego, któryby mógł rywalizować skutecznie z karnymi kadrami śpiewaków włoskich.

I niestrudzony ten bojownik za sprawę sceny ojczystej dopiął wreszcie celu. Ściągnawszy w 1793 r. z Krakowa do Warszawy wybornego tenorzystę Kaczkowskiego, słynnego później basistę Szczurowskiego i śpiewaczkę Jasińską, wytworzył, wraz ze śpiewakami warszawskimi, technicznie już przygotowanymi, zespół przyzwoity.

Takimi rozporządzając siłami, mógł teraz kusić się śmiało o wystawienie oper wielkich. Jakoż prócz wznowienia »Fraskatanki« Paësiella, wystawił »Axura« Salieriego, »Cosa rara« Martiniego, wreszcie »Cud mniemany, czyli Krakowiaki i górale« Stefaniego (libretto Bogusławskiego), którą to operę publiczność przyjęła z większym jeszcze entuzjazmem, aniżeli w swoim czasie »Nędzę« Kamieńskiego.

Jan Stefani urodził się w Pradze czeskiej 1746 roku. Po ukończeniu studyów muzycznych objął miejsce kapelmistrza w orkiestrze hr. Kińskiego, a następnie posadę skrzypka w kapeli cesarskiej w Wiedniu. W r. 1771 powołany na koncertmistrza orkiestry Stanisława Augusta, przybył do Warszawy i rychło się wslawił jako twórca mnóstwa polonezów, duchem narodowym owianych. Stefani bowiem, przybrawszy Polskę za nową swą ojczyznę, zapragnął zapoznać się bliżej z muzyką ludową i na niej się wzorować. Zwiedza więc różne okolice kraju, zwłaszcza krakowskie, wsłuchuje się pilnie w melodye śpiewanek wieśniaczych, zapoznaje z bogatym repertuarem wesołuchów, oraz zwyczajami i obrzędami ludu wiejskiego. Zdolności przyrodzone i studia gorliwe dały wyniki dobre. W krótkim czasie zgłębił dokładnie charakter muzyki ludowej i jej duchem przejął się szczerze. Stąd właśnie polskość jego polonezów.

Bystry Bogusławski ocenił należycie talent Stefaniego. Nie wątpiąc, że tkwi w nim materiał podatny na twórcę opery narodowej, postanowił ów materiał na korzyść sztuki ojczystej wyzyskać. Pisze więc libretto »Krakowiaków i górali« i powierza je Stefaniemu. Ten wywiązał się z zadania znakomicie. Część melodyj zaczerpnął z bogatej krynicy pieśni ludowych, resztę dotworzył w duchu tych melodyj i tym sposobem stworzył dzieło nie tyle może warto-

ściowe pod względem technicznym i wogóle muzycznym, ile niezmiernie sympatyczne dla miłośników tego wszystkiego, co swojskie.

A wtedy właśnie owa swojskość popłacała. Ojczyzna przebywała już dreszcze przedśmiertnej agonii. Zbudzony z wiekowego uśpienia patryotyzm narodu wysilał się na leki, którymby konającą Rzeczpospolitą uzdrowić można było. Jednym z takich leków miała być demokratyzacja ogółu społec-



Jan Stefański. (Według współczesnej litografii.)

czeństwa. Apostołowie tedy ruchu demokratycznego szczepili w narodzie idee równości obywatelskiej, politycznej i braterstwa, w których wyzwolenie włościan z wiekowego ucisku i powołanie ich do wspólnej walki z najeźdźcami ojczyzny nie małą odgrywało rolę. Hasło: »wszystko z ludem, nie bez ludu«, mimo protestu zwolenników dawnego porządku w Rzeczypospolitej, już wtedy donośnem rozlegało się echem po wszystkich zakątkach kraju. Lud, który w parę tygodni po wystawieniu »Krakowiaków« w zwycięskiej bitwie racławickiej obficie miał swe kosy, na storc przekute, zrosić krwią nieprzyjacielską, był w modzie, choć — niestety na krótko. I wszystko wogóle, co się tylko

łączyło z pojęciem »lud«, było wtedy w modzie. A więc i śpiewy, i muzyka, zwyczaje i obrzędy doroczne ludu wiejskiego. Że zaś to wszystko znalazło swój wyraz w niezmiernie sympatycznej treści fabuły »Krakowiaków i górali« oraz w ich melodyach, czyto oryginalnych, czy na muzyce ludowej wzorowanych, nie dziw, że opera Stefaniego, wystawiona 1 marca 1794 r., olbrzymie wzbudziła zachwyty, a jej piosenki melodyjne przez długie jeszcze lata nucono po wszystkich zakątkach kraju. Niektóre z nich użytkowano w różnych komedijkach, np. wielce popularną piosenkę studenta: »Świat srogi, świat przewrotny«. Muzyka do »Krakowiaków« użytkowana też została w popularnym baletyku »Wesele w Ojcowie« przez Kurpińskiego (sceny pantomimiczne) i Józefa Damsego (tańce). Baletik ten, ułożony przez Kudlicza, tancerkę Mierzyńską i Maurice Pion, dyrektora baletu warszawskiego, wystawiony został na benefis Mierzyńskiej pierwszy raz 14 marca 1823 r.

I dziś więc jeszcze, po upływie stu lat z górą, melodye »Krakowiaków«, spopularyzowane w »Weselu w Ojcowie«, mile pieszczą ucho publiczności polskiej, nie domyślającej się nawet, że owe miłe wrażenia sielankowe zawdzięcza Stefaniemu.

Prócz »Krakowiaków« utworzył Stefani jeszcze dziesięć oper, z których wszakże jedna tylko »Frozyna« była coś warta i dlatego dłużej trzymała się na scenie. Przez długie lata grał Stefani w teatrze pierwsze skrzypce. Lecz widocznie nie był dość silny w swej sztuce, albowiem mimo sławy kompozytorskiej, pobierał płacy 5 dukatów miesięcznie, podczas gdy inni grajkowie brali po 6—7 dukatów. W 1814 roku pobierał rocznej pensji już zł. 1512, w każdym jednak razie mniej od wielu innych. Umarł też Stefani w niedostatku, w Warszawie, 24 lutego 1829 roku.

»Krakowiaków« zdołano odśpiewać tylko parę razy z rzędu; dalszym przedstawieniom przeszkodziły wypadki polityczne, których areną stała się Warszawa (później śpiewano »Krakowiaków« bardzo często). Wieść o powstaniu narodu pod wodzą Kościuszki i zwycięskiej bitwie Racławickiej, zelektryzowała patryotów warszawskich i stała się bodźcem do pochwycenia za broń.

Dnia 17 kwietnia 1794 r. wybuchło powstanie w Warszawie. Trzydzieści ośm godzin walczone na ulicach stolicy, a najzacieciej w pobliżu teatru narodowego: na placu i w ogrodzie Krasińskich, na ulicy Długiej i Miodowej. O przedstawieniach teatralnych oczywiście mowy nie było. Zresztą nie miał kto grać i śpiewać, lwia bowiem część artystów, za przykładem wojska narodowego i odważnych mieszczan warszawskich, prowadzonych przez bohaterskiego szewca Kilińskiego, skoczyła za innymi na wroga. Załatwiwszy się zwycięsko z zuchwałym Igelstromem, pełnomocnikiem Imperatorowej, i jego pułkami, należało pomyśleć o zabezpieczeniu stolicy. Formowano więc pośpiesznie milicję, sypano szanice i okopy, a w tych czynnościach brali udział wszyscy mieszkańcy Warszawy, więc i artyści. Z tego powodu teatr narodowy zamknęto.

Przez sześć miesięcy zalegała wesoły przybytek muz grobowa cisza. Otwarto go wreszcie t. r. 11 października, na drugi dzień po strasznej katastrofie narodowej pod Maciejowicami!...

Mówią, że wielu patryotów na wieść o klęsce maciejowickiej i wzięciu do niewoli uwielbianego Kościuszki dostało pomieszaną zmysłów lub odebrało sobie życie z rozpacz. Znaleźli się jednak i tacy, którzy właśnie wtedy zażądali otwarcia teatru, motywując swe życzenia powodami tak błahymi, jak np. benefis (29 października) dla artysty Rutkowskiego, ofiarowany mu w nagrodę za waleczność, okazaną w czasie oblężenia Warszawy. Lecz podwoje teatru narodowego nie długo już stały otworem. Groźny Suworow stanął pod murami stolicy. Czwartego listopada wojsko rosyjskie wyrzuciło w pień mieszkańców Pragi; nazajutrz poddała się przerażona Warszawa. Wielka tragedia dziejowa dobiegła końca.

Kto mógł, w ucieczce szukał ocalenia przed bagnietami dzicy Suworowa i ostrzami pik kozackich. Wszyscy zamożniejsi mieszkańcy schronili się za granicę; znaczna ich część osiadła we Lwowie, dokąd podążył i Bogusławski z większą częścią swej trupy. Tu, zorganizowawszy swe siły artystyczne, rozpoczął przedstawienia oper (»Fraskatanka«, »Krakowiaki i górale« i t. d.), które publiczność lwowska przyjmowała z entuzjazmem.

Pozostała w Warszawie część śpiewaków — między nimi Sierpińska, Iwańska i Szczurowski — złączywszy się z trupą włoską Toniolego, próbowała wznowić przedstawienia operowe, powodzenia jednak nie doznała. Zabrakło słuchaczy w stolicy, zabrakło amatorów-mecenasów sztuki, którzy teraz tułali się na emigracji, po świecie szerokim.

W liczbie tych amatorów znajdował się najzdolniejszy z ich grona:

Mikołaj Kleofas książę Ogiński, syn Andrzeja, wojewody trockiego, ostatni podskarbi litewski, urodzony 7 października 1765 w Guzowie, zmarły 18 października 1833 we Florencji. Lubo zarówno w czasie powstania narodu pod Kościuszką, jak i na emigracji niemałe na polu politycznym położył zasługi, jednakże dużą popularność swego nazwiska i sławę zawdzięcza głównie swemu talentowi muzycznemu.

A posiadał zdolności niepospolite. Rozwój tego talentu i gruntowne wykształcenie fachowe zawdzięczał Ogiński swemu mistrzowi, Józefowi Kozłowskiemu, autorowi słynnego »Requiem« na śmierć Stanisława Augusta.

Uprawiał prawie wszystkie rodzaje kompozycji, głównie jednak tworzył polonezy na fortepian, z których wiele zjednało sobie popularność w całym świecie muzycznym, zwłaszcza dwa: f-dur, zwany przez Francuzów dziwnie *La célèbre Polonoise d'Ogiński, qui a fait le tour du monde*, a w kraju »Rozbiór Polski« i najpopularniejszy ze wszystkich a-mol, »Pożegnanie ojczyzny«, grywany do dziś dnia. Wszystkie odznaczały się piękną melodią, prostotą formy, łatwością układu i nastrojem szlachetnym. Pisał też romanse do tekstu francuskiego, mniej od polonezów udatne, różne utwory z zakresu mu-

zyki salonowej, oraz utworzył jednoaktową operę francuską: *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire* — graną na dworze Napoleona I. Głównymi bohaterami tej opery są: Aboukir, pasza Egiptu, Zélis, jego faworyta, Valcour, niewolnik francuski, Bonaparte i jego adjutant, książę Sułkowski. Scenom miło-



Michał Kleofas ks. Ogiński. (Według obrazu olejnego ze zbiorów A. Kraushara.)

snym w tej operze nie brak liryzmu szlachetnego i melodyi rzewnych w nastroju, dramatycznym natomiast zbywa na wyrazie muzycznym, odpowiednim do sytuacji.

Niektórzy pisarze nasi przypisują Ogińskiemu autorstwo melodyi do sławnej pieśni legionów: »Jeszcze Polska nie zginęła« (w tekście pierwotnym wiersz pierwszy brzmi: »Jeszcze Polska nie umarła«). Pozoru do takiego mnie-

mania dostarczyły im »Memoires« Ogińskiego, mianowicie opis obiadu, wydanego w grudniu 1797 r., przez Lecouteulx-de-Canteleu na cześć Bonapartego, po jego powrocie z pierwszej zwycięskiej kampanii włoskiej (II, str. 301). Po obiedzie, mówi Ogiński, »...kilka pań zbliżyło się do fortepianu i prosiło mnie, abym zagrał *marsza*, który ułożyłem *dla legionów polskich*«.

Oto słowa, na których oparto hipotezę, dotyczącą autorstwa melodii do »pieśni legionów«. Ową pieśń zowią pospolicie »Mazurkiem Dąbrowskiego«. Nazwa może niewłaściwa, ale za to muzykalna. Pieśń bowiem »Jeszcze Polska« jest ujęta w formę typowego *mazura*, nie zaś *marsza*. Żadnemu też niewątpliwie muzykowi nie przyszłoby na myśl nazywać tego mazura marszem — uczyniłoby to mógł jedynie dyletant, człowiek nie mający dobrego pojęcia o formach muzycznych, lecz nie Ogiński, który, jak to już wiemy, był kompozytorem zarówno utalentowanym, jak i teoretycznie wykształconym. Skoro tedy w pamiętnikach mówił o *marszu*, świeżo utworzonym dla legionów polskich, to oczywiście nie mógł mieć na myśli »mazurka« Dąbrowskiego, lecz tylko marsza.

Autorem słów pieśni, o której mowa, jest Józef Wybicki; lecz czy ją sam podkładał pod melodię nieznanego autora — niewiadomo.

Po wyjeździe artystów teatru narodowego z Bogusławskim do Lwowa, przez kilka lat nie miała Warszawa ani teatru stałego, ani dobrze zorganizowanych koncertów. Dopiero po powrocie Bogusławskiego w 1799 r., otwarły się na nowo podwoje teatru narodowego, a jednocześnie pierwsze stowarzyszenie koncertowe w kraju, zawiązane przez ówczesnych władców zagrabionej Warszawy — Prusaków, szerzyć poczęło gorliwie zamiłowanie do muzyki.

Jakkolwiek owo stowarzyszenie, jako złożone niemal wyłącznie z Niemców, a stojące na stanowisku kosmopolitycznym, niewiele miało wspólnego z rozwojem muzyki polskiej, wszakże niepodobna odmówić mu pewnego wpływu dodatniego na muzykę krajową, choćby tylko z tego względu, że przez wykonywanie dzieł wartościowych wyrabiało smak artystyczny w społeczeństwie naszym, stawało się przykładem, wzorem do naśladowania i zachętą do zawiązywania podobnych stowarzyszeń własnymi siłami, na gruncie własnym.

Najdawniejsze stowarzyszenie niemieckie powstało w 1801 r. pod nazwą *Harmonie-Gesellschaft*. Miało ono ustawę drukowaną i widocznie rozwijało się pomyślnie, skoro w cztery lata później otworzyło filię, kierującą się ustawą specjalną z dnia 17 lipca 1805 r., zatytułowaną: *Statuten für das musikalische Institut der Harmonie-Gesellschaft in Warschau*.

Powodzenie wszakże obu tych stowarzyszeń trwało krótko. Może dlatego, że były ściśle niemieckie, że więc publiczność polska niechętnie uczęszczała na popisy solistów i chórów, śpiewających w języku grabieżców kraju — Prusaków.

Cios ostateczny zadało im nowe towarzystwo konkurencyjne, które powstało w 1805 roku głównie za sprawą Hoffmana.

Ow Ernest Teodor Amadeusz — a właściwie Wilhelm — Hoffmann, słynny autor powieści fantastycznych a zarazem bardzo zdolny muzyk, prawnik i malarz, był ożeniony z Polką, Michaliną Trzecińską, którą w listach do przyjaciół nazywał *geborene Rhorer* (*Rhor* - trzcina). W r. 1802 otrzymał posadę radcy regencyjnego w Płocku, z początkiem zaś 1804 przeniesiony do Warszawy, powziął zamiar założenia towarzystwa muzycznego, odpowiadającego już życzeniom społeczeństwa warszawskiego. Nauczony doświadczeniem stowarzyszeń poprzednich, Hoffmann postanowił nowemu towarzystwu



Marya Szymanowska.

pewniejsze dać podstawy przez wzmocnienie szeregu stowarzyszonych Niemców żywiołem miejscowym. Zaprosił hr. Krasieńskiego oraz majora Lessla na protektorów i zebrawszy 120 muzyków i amatorów, Niemców i Polaków (w ich liczbie był i Elsner), oraz fundusz dostateczny na wynajęcie pałacu ks. Ogińskiego (dziś hotel Europejski), zakłada w nim »Resursę muzyczną« polsko-niemiecką. Było to pomieszczenie tymczasowe. Dopiero gdy zakupiono z funduszu, zebranego na akcyę (król pruski dał także kilka tysięcy talarów), pałac Mniszków — dzisiejsza resursa kupiecka — Hoffmann gorączkową czynność rozwinął. Sam skreślił plan lokalu, sam zajął się jego malowaniem i wogóle jego urządzeniem.

Nowy przybytek sztuki, wspianale urządzony, otwarto w dniu imienin króla pruskiego, 3 sierpnia 1806 roku. Odtąd co tydzień dawano koncerty publiczne, z programami, złożonymi przeważnie z dzieł klasycznych, zwłaszcza z utworów Beethovena, wówczas nieznanych jeszcze w Warszawie. Tu odbywały się występy kilku głośnych później wirtuozów polskich, między innymi słynnej pianistki i kompozytorki, Maryi Szymanowskiej.

Marya Agata z Wołowskich Szymanowska przyszła na świat w Warszawie 4 grudnia 1795 roku. Talent do muzyki objawił się w niej wczesnie, bo już w ósmym roku budziła podziw grą na fortepianie, nad wiek rozwiniętą i poprawną. Pierwszych wskazówek udzielał jej Lisowski, studia ostateczne odbyła w Moskwie pod kierunkiem słynnego pianisty Fielda. Nauki teorii muzycznej i wogóle zasad kompozycji udzielał jej kolejno: Lessel, Elsner i Kurpiński.

Pierwszym owocem tych studyów Szymanowskiej były trzy pieśni, na-

pisane do »Śpiewów Historycznych« Niemcewicz, mianowicie do pieśni o królowej Jadwidze, o królu Olbrachcie i dumy o kniaziu Glinńskim. Zachęcona powodzeniem tych utworów, uprawiała odąd niwę kompozytorską i wiele stworzyła dzieł, które w swoim czasie doznały szerokiej popularności zarówno w kraju, jak i poza jego granicami, jak: etiudy i preludya fortepianowe, romanse, pieśni, serenady na skrzypce i wiolonczelę, ballady (»Świtezianka«, »Alpuhara«) i t. d.

W 1811 r., już jako fortepianistka znana i ceniona w kołach »society« w czasie Księstwa Warszawskiego, wyszła za mąż za Teofila Szymanowskiego.

Faites-a-gros mon cher Monsieur mes respects
 et respects empressés aux très respectables et
 bon Général et belle, et rappelez-moi
 au souvenir de toute la famille de M.
 de Janetzky. Le berpodobny Protestant
 conservera toujours ce titre qu'il a acquit
 par tant de bonté et de bienveillance.
 Votre aimable accompagnement de voyage M.
 Vlasztschew m'a rendu bien recevoir l'assurance
 de tout mon estime et amitié. Adieu.
 mon excellent et excellentissime Onkelchen
 restant en route l'assurera qui va pleurer de
 moment l'absence, etc. La République
 M. Szymanowska

List Maryi Szymanowskiej. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

W 1824 r. odbyła podróż artystyczną po Europie. Występowała z koncertami w Wiedniu, Lipsku, Hamburgu, Berlinie, Londynie i wielu innych miastach, a wszędzie doznawała jak najlepszego przyjęcia zarówno ze strony krytyki, jak i publiczności.

Z dwóch córek Szymanowskiej młodsza, Celina, oddała rękę Mickiewiczowi w Paryżu 1834 r.

Los nie dozwolił Szymanowskiej być świadkiem związku ukochanego poety i przyjaciela z córką ukochaną; zmarła bowiem na trzy lata przed wyjściem Celiny za Mickiewicza, w dniu 25 lipca 1831 r. w Petersburgu.

Ponieważ mądry Hoffmann przy układaniu repertuaru nie zapominał o kompozytorach polskich, a wirtuozów miejscowych chętnie zapraszał do udziału w koncertach, nie dziw, że publiczność warszawska tłumnie uczęszczała do resursy, która w krótkim czasie stała się ogniskiem, skupiającem w sobie wszystkie siły artyzmu krajowego, i wywierała nader dodatni wpływ na umuzykalnienie ówczesnego społeczeństwa warszawskiego.

Nagle, w tak świetnie rozwijającą się poważną instytucję uderzył grom niespodziany. Bitwa pod Jeną przykrym rozbrzmiała dysonansem w dawnej siedzibie Mniszków, zwiastującym *finale* gospodarki pruskiej w Warszawie. Dnia 27 listopada 1806 r. Francuzi zajęli Warszawę. Nazajutrz Wybicki zainstalował nowe sądownictwo, wskutek czego Hoffmann pożegnać się musiał z posadą rady regencyjnego.

Resursa muzyczna chwiać się poczęła w swych posadach. Naczelnik intendentury francuskiej, Daru, stanął kwaterą w jej siedzibie, a Meinert, administrator zamku królewskiego, pościagał bez ceremonii wszystkie meble z resursy do zamku, zabrał nawet wspianiały fortepian Erarda.

Mimo tych ciosów resursa nie kapitulowała; urzędowała naprędce koncerty z pomocą Elsnera i Paëra, kompozytora i kapelmistrza dworu Napoleona, na które gromadnie schodzili się Polacy i Francuzi. Bywał na nich i sam Napoleon. Wszelkie jednak wysiłki na nic się nie zdały. Po utworzeniu Księstwa Warszawskiego resursa przestała istnieć.

Rzecz dziwna, że nikt się wówczas nie znalazł w Warszawie, któryby dzieło, przez Resursę rozpoczęte, dalej poprowadził. Był gmach gotowy i świetnie urządzony, było doświadczenie, była nawet sympatya ogółu mieszkańców dla instytucji, prowadzonej wybornie. Niewątpliwie można było za tanie pieniądze odkupić resursę i wytworzyć nowe towarzystwo, na nowych, jeszcze bardziej dla ogółu sympatycznych zasadach. Dopiero w 1812 r. artyści i amatorowie warszawscy zauważyli brak stowarzyszenia muzycznego. Ale było za późno: resursa była już sprzedana, na wystawienie zaś gmachu odpowiedniego nie stało im funduszu, a co najważniejsza, energii, jaką posiadał Hoffmann.

Wymownie świadczy o tej niezaradności i braku energii ustawa »Towarzystwa przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej«, której aprobata kościelna nosi datę 20 października 1812 r., zezwolenie rządowe 16 listopada 1814 r., podczas gdy sama ustawa ukazała się dopiero w 1815 r. i od tej daty dopiero Towarzystwo skromną swą działalność rozpoczęło. Skromną — gdyż, chociaż założyciele głoszą w ustawie, że »aby muzykę w kraju naszym zbliżyć do ważnego przeznaczenia«, i dalej: »gdy starania nasze dla emulacji (!) z innymi narodami i miastami na korzyść tej sztuki i na nasze potomki rozciągnąć się mają« etc., zajmowało się wyłącznie muzyką religijną w kościele Pijarów; obietnica zaś 3 §, ustawy, że Towarzystwo doloży starania do rozszerzenia zakresu swych czynności i rozciągnięcia ich na inne rodzaje muzyki,

pozostała na zawsze obietnicą. W trzy lata po założeniu tego towarzystwa, gdy się przekonano, że mimo obietnic ustawy, mimo obfitości dyrektorów, komitetów i podkomitetów nie myśli ono uprawiać niwy koncertowej, 150 artystów i amatorów postanowiło zorganizować nowe stowarzyszenie koncertowe pod nazwą: »Towarzystwo amatorskie muzyczne«. Jakoż ów projekt doszedł do skutku w 1817 roku. Pierwotnie Towarzystwo miało swą siedzibę w resursie (na Miodowej), następnie przeniosło się do domu Salvatora na Nowem Mieście. Koncerty odbywały się co środy. I to stowarzyszenie zaledwie kilka lat trwało. Może dlatego, że urządzało koncerty wyłącznie dla swych członków, że miało aż siedmiu dyrektorów, którymi byli: Lessel, Lentz, Würfel, Haase, Jawurek, Stolpe i Peszke, a może dlatego, że mimo pochwał, których prasa nie szczędziła Towarzystwu, jego koncerty, jako dawane przeważnie z udziałem amatorów, istotnej wartości muzycznej posiadać nie mogły.

Lecz nie tylko Warszawa umiała korzystać z przykładu, danego przez Prusaków, w kilku też bowiem innych miastach zawiązywano podobne stowarzyszenia. Pierwsze stowarzyszenie prowincjonalne, p. t. »Towarzystwo przyjaciół muzyki«, powstało w Lublinie 1816 roku. Zadanie Towarzystwa było nader skromne: »Doskonalić muzykę w pierwszym Jej celu przyjemnej zabawy, znaleźć sposobność zmnożenia darów Dobroczynności, ten jest główny zamiar członków, tworzących w Lublinie Tow. Przyjaciół Muzyki«.

Jaki styl, takie też były wyniki działalności instytucji, która, śnać niezadowolona ze zbytńo już spopularyzowanego tytułu »Tow. Przyj. Muz.«, około roku 1820 przyjęła bardziej eufoniczny: »Akademii muzyki Lubelskiej«!...

W roku 1818 zawiązano prawie jednocześnie stowarzyszenia w Krakowie i Kaliszu (w Krakowie w lutym, w Kaliszu we wrześniu), noszące, równie jak w Warszawie i Lublinie, tytuł: »Towarzystwo Przyjaciół Muzyki«. Zadanie towarzystwa krakowskiego było bardzo poważne: »podźwignienie i upowszechnienie muzyki w rodzinnym kraju naszym, zachęcenie rodaków do postępu i obeznania się łatwiejszego z jej znakomitami i licznymi dziełami«. Prezesem Towarzystwa został hr. Wodzicki, prezes senatu wolnego m. Krakowa; wiceprezesem ks. Sebastyan Sierakowski, dyrektorem muzycznym Wincenty Gorączkiewicz. Towarzystwo kaliskie postawiło sobie zadanie o wiele skromniejsze: »czcić Boga w świątyni przy modłach kapłana, nadawać większej okazałości uroczystościom i obchodom narodowym rozweselać niekiedy publiczność«... Na dyrektora muzyki powołano Witkowskiego.

Historia żywota Witkowskiego dość jest urozmaicona. Urodził się w Warszawie 2 stycznia 1788 r. W muzyce kształcił się u Jana Stefaniego, poczem, ukończywszy szkołę baletu Ledoux (Le Doux), został tancerzem teatru narodowego. W 1809 r. walczył w szeregach pułkownika Sierawskiego z Austryakami, a w 1812 r. powołano go na nauczyciela tańców w korpusie kadetów w Kaliszu. Tu w roku 1818 założył »Towarzystwo Przyjaciół Muzyki«, które, przetrwawszy do r. 1860, miało własną orkiestrę, nawet z obojami i fa-

gotami (część amatorów grywała już przedtem w »Instytucie Muzycznym«, istniejącym za rządów pruskich), oraz chór mieszany, a w repertuarze tak wielkie dzieła, jak: oratoria Haydna, msze, symfonie, uwertury Mozarta, Beethovena i innych.

Bogusławski po powrocie z Kalisza, gdzie dawał głównie przedstawienia dramatyczne, zabrawszy się z właściwą mu energią do ponownego zorganizowania grona śpiewaczego, w krótkim czasie wytworzyć zdołał wcale dobry zespół artystyczny, z którym rozpoczął przedstawienia oper wielkich, a te zastąpiły mieszkańcom Warszawy brak Resursy muzycznej. Wtedy to zaczęły kolejno wchodzić na repertuar opery Mozarta, Wintera, Cherubiniego, Méhula, Nicola i wielu innych. Nadzwyczajne powodzenie tych oper przypisać należy nie tylko wysokiej ich wartości muzycznej, lecz i dobremu ich wykonaniu pod kierunkiem Józefa Elsnera, sprowadzonego ze Lwowa przez Bogusławskiego.

Nazwisko Elsnera tak silnymi skojarzyło się węzłami z historią opery polskiej i konserwatorium warszawskiego, jego wpływ na rozwój naszej muzyki w pierwszych dziesiątkach wieku XIX był tak wielki, on sam tak wiernie służył polskiej scenie, dzielił z nią dobre i złe losy, nakoniec tak ścisłymi związał się stosunkami z naszym społeczeństwem, że, lubo był Niemcem z pochodzenia, wszyscy pisarze polscy uważali go, dziś poczytują i niewątpliwie w przyszłości zaliczać go będą do grona najlepszych, a przedewszystkiem najzasłużeńszych kompozytorów polskich.

Elsner urodził się w Grotkowie na Śląsku 29 czerwca 1769 r. Pierwsze wykształcenie otrzymał w szkole klasztornej Dominikanów we Wrocławiu. Tu obok innych nauk odbierał również wskazówki gry na skrzypcach, śpiewu chóralnego i pierwszych zasad teorii muzycznej. A chociaż skąpe to były wiadomości, jednakże, przy wrodzonych zdolnościach do muzyki, tak wiele z nich skorzystał, że już w 13 roku życia, a więc zaledwie po roku nauki, napisał motet »Ave Maria«, który zwrócił na niego uwagę Schöna, rektora chóru klasztornego. Za jego staraniem Elsner pobierał odtąd lekcye generał-basu od organisty Janischa, teorii kompozycji od Dreirittnera, sposobu zaś urządzania partytur orkiestrowych od Maara, dyrektora orkiestry wrocławskiej. W początkach 1792 r., Bulla, przedsiębiorca teatru niemieckiego we Lwowie, dowiedziawszy się o niepospolitych zdolnościach Elsnera, potrzebując dyrektora dla tej części swej trupy operowej, którą zamierzał wysłać do Warszawy, wezwał Elsnera do Lwowa. Ten zadość uczynił żądaniu. Na próbnem jednak przedstawieniu talent Elsnera, jako dyrektora i jako kompozytora wykonanej symfonii, tak zaimponował ówczesnemu rządcy Galicyi, hr. Brigido, że ten polecił zatrzymać Elsnera we Lwowie, a do Warszawy wysłać innego dyrektora. Mając i dobre stanowisko, i uznanie w kołach muzycznych, Elsner przez siedem lat bawił we Lwowie, tworząc różne uwertury, balety, kantaty, kwartety i t. p. W 1794 r. zapragnął doświadczyć swych sił w operze. Jakoż napisał »*Die seltenen Brüder*«, pierwszą swą operę, którą przyjęto dość ży-



Józef Elsner. (Według litografii M. Fajansa.)



Medal, wybity na cześć Elsnera.

król Guaxary« i w operze »Amazonki«, również z tekstem Bogusławskiego. Odtąd stale już pisywał opery do libret polskich. W 1799 roku Bogusławski wrócił wraz z swoją trupą do Warszawy, zabrawszy z sobą Elsnera. Tu muzyk nasz napisał opery: »Mieszkańcy Kamkatal« (1804, słowa Dmuszewskiego); »Siedem razy jeden (1804); »Stary trzpiot« (1805); »Wieszczka Urzella« (1806); »Andromeda« (1807); »Szewc i krawcowna«, »Urojenie i rzeczywistość«, »Echo«, »Śniadanie trzpiotów«, »Żona po drodze« (wszystkie pięć w 1808); »Leszek Biały« (1809); »Benefis«, »Wąwozy Sierra Morena« i »Kabalista« (1810—1812); »Król Łokietek« (słowa Dmuszewskiego, 1818); »Jagiełło w Tenczynie« (słowa Chodkiewicza, 1820), oraz kilka melodramatów.

Z wyjątkiem »Leszka Białego«, »Króla Łokietka« i melodramatu »Ofiara Abrahama«, wszystkie inne opery niezbyt długo utrzymywały się na scenie. Brak im było interesujących pomysłów melodyjnych i siły dramatycznej. Za wielką wszakże zasługę poczytać to należy Elsnerowi, że w swych kompozycjach często posilkował się tematami naszych pieśni ludowych, że tworzył swe dzieła w charakterze

czliwie. Zachęcony powodzeniem, napisał w 1796 r. drugą: »*Der verkleidete Sultan*«. Niebawem po przedstawieniu tej opery zjechał do Lwowa Wojciech Bogusławski, a oceniwszy zdolności Elsnera, namówił go do komponowania oper polskich. Niełatwe to było zadanie dla niego, ponieważ nie umiał po polsku; pracą jednak gorliwą, energią i silną wolą przełamał wszelkie przeszkody. W krótkim czasie nauczył się po polsku, przynajmniej tyle, że mógł dobrze podkładać pod muzykę słowa tekstu polskiego, czego złożył dowody w melodramacie Bogusławskiego: »Iskahar,

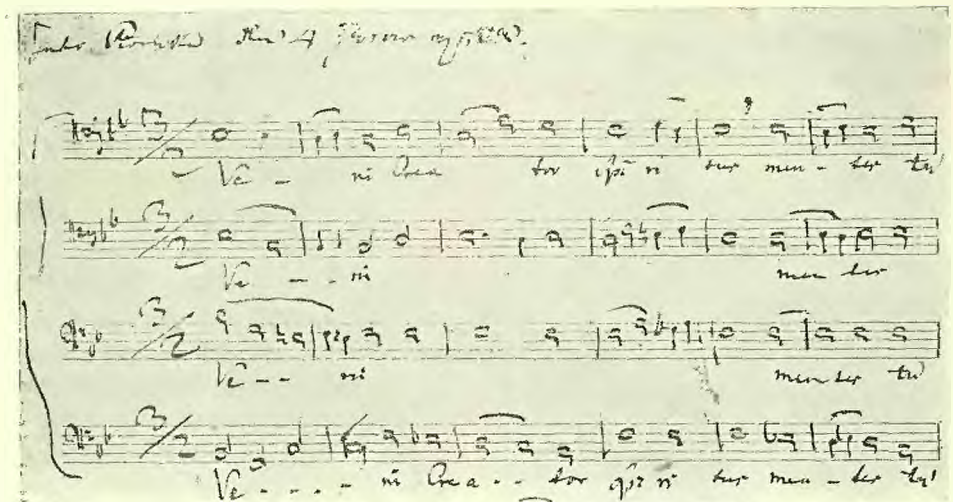


Odwrotna strona medalu na cześć Elsnera.

muzyki polskiej, oraz że budził w młodych talentach ochotę do komponowania w duchu muzyki narodowej. Pod tym względem działalność jego była i obszerna, i nie bezowocną.

W 1816 założył w Warszawie szkołę śpiewu i wymowy, która trwała do 1821 roku. Następnie objął dyrekcję świeżo założonego (1821) konserwatorium, o którym poniżej będzie mowa.

Jako kompozytor był w muzyce religijnej nierównie szczęśliwszy, aniżeli w operach. Prawda, że, będąc wiernym duchowi swej epoki, pisał te utwory w duchu nie zawsze licującym z wymaganiami muzyki kościelnej, wszystkie jednak są opracowane znakomicie, dobrze instrumentowane i utrzymane w stylu szlachebnym. Stąd też nie małą wartość posiadają, zwłaszcza arcydzieło jego



Autograf Elsnera. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

muzy, wspaniałe oratorium »Męka Chrystusa« w czterech częściach, na głosy solowe, chóry i orkiestrę. Wogóle Elsner napisał przeszło sto kompozycji religijnych (mszy, kantat, motetów, nieszporów, hymnów i t. d.), na chóry i orkiestrę, lub z towarzyszeniem organów; z muzyki świeckiej, oprócz oper: 3 symfonie, 6 kwartetów smyczkowych, 2 fortepianowe, kilka sonat, 24 zeszytów pieśni i t. d. Elsner umarł w Warszawie 18 kwietnia 1854 roku; został pochowany na Powązkach, gdzie ze składek publicznych wystawiono mu pomnik.

Obok Elsnera uprawiało w owej epoce niwę kompozytorską wielu muzyków, z których największą zdolność wykazali: Lessel, Damse, Deszczyński i książę Radziwiłł.

Franciszek Lessel, ur. w Warszawie około 1780 r., kształcił się

z początku u swego ojca Wincentego, kapelmistrza kks. Czartoryskich w Puławach, a następnie (1799) u Haydna w Wiedniu. W 1810 r. wróciwszy do Warszawy, zajmował się gorliwie kompozycją; lecz, gdy zauważył, że kompozycje chleba u nas nie dają, wyrzeka się spodziewanych laurów, sprzeniewierza muzyce — którą odtąd zajmuje się przygodnie — a zarobku szuka na polu, nie mającem nic wspólnego ze sztuką. Przez lat 20 zarządzał dobrami księżnej Wirtemberskiej, potem bawił na stanowisku inspektora szkoły gospodarstwa w Marymoncie, wreszcie zajmował posadę inspektora gimnazjum w Piotrkowie, gdzie go śmierć zaskoczyła 26 grudnia 1830 r. Tworzył kwartety, tria, koncerty fortepianowe, sonaty, uwertury; napisał też operę »Cyganie«, wiele pieśni i t. p. W tych dziełach Lessel wykazał talent niemały, ale nie wyrobiony; uprawiając bowiem muzykę dorywczo, nie mógł ani pracować nad rozwojem tego talentu, ani wykańczać dostatecznie swych kompozycji.

Józef Damse, ur. 23 stycznia 1788 r. w Sokołowie w Galicji, był artystą »do wszystkiego«, a przez to »do niczego«. Dziś komponował operę,



Ks. Antoni Radziwiłł.

jutro koncertował na klarynecie, pojutrze dał w puzon w orkiestrze teatralnej, kiedyindziej znów śpiewał w operetkach lub zgrywał się, jako aktor, w rolach komicznych. I tak wciąż w kółko, przez długie lata. Lecz, że nie miał wytrwałości ani chęci do wyrobienia się w tej czy owej gałęzi sztuki, w żadnej nie zdobył istotnego powodzenia.

A miał talent duży, zwłaszcza do kompozycji, której się też wkońcu poświęcił wyłącznie, wszakże swych skromnych wiadomości teoretycznych już nie uzupełnił nauką systematyczną, gruntowną. Tworzył łatwo, nigdy jednak swych prac nie wykańczał starannie. Napisał operetki »Klarynet magnetyczny«, »Nocleg w zamku«, »Klatka«, »Kontrabandzista« i kilka

innych, nadto siedm baletów, wiele wodewilów, melodramatów, wreszcie parę mszy i t. d. Ani jedna wszakże z jego oper nie utrzymała się na scenie. Względnie największem powodzeniem cieszyły się jego piosnki wodewilowe i utwory taneczne. Umarł 15 grudnia 1852 r. w Rudnie pod Warszawą.

Józef Deszczyński, ur. w Wilnie 1781, umarł na stanowisku kapelmistrza u marszałka Rokickiego w 1844 roku. Napisał i wydał w Lipsku i Wiedniu wiele utworów na fortepian, śpiewów, oraz wcale udatny kwartet

smyczkowy a - mol z pięknym polonezem w trzeciej części, i sekstet; nadto utworzył dwie msze, parę operetek dla sceny wileńskiej, uwertur i t. p.

Książę Antoni Radziwiłł, namiestnik W. Ks. Poznańskiego (ur. 13 stycznia 1775 r. w Wilnie, umarł 7 kwietnia 1833 w Berlinie), był bardzo zdolnym kompozytorem, lecz muzyką zajmował się z amatorstwa, w wolnych od zajęć urzędowych chwilach. Z jego dzieł większą popularność zyskały: »Trois romances françaises«, »Complainte de Maria Stuart« z wiolonczelą i fortepianem, kwartety męskie, oraz muzyka do »Fausta« Goethego. Ta ostatnia jest dziełem dużej wartości i zarazem wielkich rozmiarów, bo partycją wypełnia aż 25 numerów: arii, recytatywów, duetów, chórów, melodramatów i t. p. Jednym z najpiękniejszych ustępów jest scena kościelna (Mefistofeles, Małgorzata, chór śpiewający *Requiem*), w której jest dużo siły dramatycznego wyrazu. Niektóre chóry i sceny (np. w ogrodzie, w kościele) dopisał dla Radziwiłła sam Goethe. Scenę sabatu, zaczęta przez autora, dokończył po jego śmierci Rungenhagen. Niektórzy utrzymują, że prócz paru taktów początkowych, i fugi Mozarta z kwartetu C—mol, ułożonej na orkiestrę przez Radziwiłła i użytej we wstępie, resztę, to znaczy całego »Fausta«, instrumentował Spohr.

* * *

Dzięki energii Bogusławskiego i zdolności Elsnera, opera polska w Warszawie stanęła tak wysoko, że bawiące tam trupy opery włoskiej rywalizować z nią już nie mogły. A choć śmierć pastwiła się niemiłosiernie nad sceną narodową, zabierając jej kolejno najlepszych śpiewaków (w ciągu siedmiu lat umarli: tenor Kaczkowski, oraz śpiewaczki: Magdalena Jasińska, wielkie budząca nadzieje, Karolina Stefani — córka autora »Krakowiaków« — w 19 roku życia, i Konstancja Pietrasz, również w młodym wieku), dotkliwy ten wszakże ubytek umiał Elsner szybko zastąpić siłami nowemi a utalentowanemi, jak Dmuszewska, Pięknowska, Elsnerowa, oraz tenorzyści: Dmuszewski i Kratzer. W końcu opera tak wielką działalność rozwinęła, że w 1810 roku okazała się potrzeba przyjęcia drugiego kapelmistrza. Nie mogąc wszakże znaleźć w gronie znajomych sobie muzyków nikogo odpowiedniego, zgodził się Bogusławski, aczkolwiek niechętnie, na propozycję basisty Szczurowskiego, który tę posadę radził oddać niejakiemu Kurpińskiemu, zapewniając, że »on nawet komponować potrafi«!...

Wkrótce Bogusławski nie taił, że go instynkt tym razem zawiódł, że w Kurpińskim znalazł wreszcie dyrektora opery, o jakim oddawna marzył.

Karol Kurpiński urodził się we wsi Włoszakowice (po niemiecku Luschwitz) w powiecie wschowskim, w W. Ks. Poznańskim, dnia 6 marca 1785 roku. Ojciec jego był organistą przy włoszakowickim parafialnym kościele. Pierwsze wykształcenie muzyczne otrzymał w domu rodzicielskim; zdol-

ności jego tak szybko się rozwijały, że w 12 roku życia został mianowany organistą w miasteczku Sarnowie blisko Rawicza. Kto wie, czy Kurpiński nie zostałby przez całe swe życie skromnym parafialnym organistą, gdyby go wuj Roch Wański nie był umieścił jako sekundaryusza w kwartecie, utrzymywanym w Moszkowie (w Galicyi) przez starostę Feliksa Polanowskiego, u którego sam pełnił obowiązki wiolonczelisty, gdzie znalazł sposobność kształcenia się na wzorach niespożytej wartości, co nie mało wpłynęło na rozwój jego niepospolitego talentu.

Po śmierci Polanowskiego Kurpiński w dniu 1 lipca 1810 r. powołany został przez Bogusławskiego na dyrektora opery w Warszawie.

Odtąd poczyną się pełna sławy i pożytku dla muzyki ojczystej działalności Kurpińskiego. Zachęcony powodzeniem pierwszej swej operetki p. t. »Dwie chatki«, z szczególnem zamiłowaniem uprawiał niwé kompozytorską, zasilał pracami swemi repertuar opery aż do 1842 r., w którym — jako emeryt — opuścił zajmowane przez kilkadziesiąt lat stanowisko dyrektora.

Z dwudziestu kilku oper i melodramatów Kurpińskiego wymieniamy najlepsze: »Pałac Lucypera«, »Szarlatan«, »Jadwiga«, »Nowe Krakowiaki«, »Czaromysł«, »Zamek na Czorsztynie czyli Bojomir i Wanda«, za którą uczcił go naród medalem złotym, na jego cześć wybitym (zob. str. 166), doręczonym mu 11 maja 1819 r. wraz z dyplomem, podpisanym przez najznakomitsze osoby w kraju, między innymi przez Nowosilcowa — i »Cecylia Piaseczyńska«. Prócz oper pisał Kurpiński i msze, »Te Deum« na koronację Mikołaja I, kantaty, wspaniałe polonezy i t. d.

Cała ta spuścizna artystyczna po znakomitym muzyku należy już do archeologii muzycznej i dziś — z małym wyjątkiem — dzieła jego obecnemu pokoleniu nawet z tytułów nie są znane. Od czasu do czasu zabrzmią jeszcze z estrady koncertowej dźwięki to uwertury jego do »Kalmory«, »Jadwigi«, lub wyjątki z »Zamku na Czorsztynie« (przed kilku laty wznowionego na scenie warszawskiej), ale dźwięki muzy Kurpińskiego echa już nie budzą, i wogóle dzieła jego stanowią tylko archeologiczną ozdobę programów.

Kurpiński posiadał niepospolite zdolności kompozytorskie, nieprzyjemne jednak okoliczności nie dozwoliły mu zdobyć zasad ścisłej nauki kompozycji. Obdarzony niezwykłą intuicją i niepospolitym zmysłem artystycznym, szperał gorliwie w arcydziełach klasycznej muzyki, podpatrując w nich tajemnice techniki, tajemnice piękna, właściwości stylów, źródło mistrzostwa formy i kolorytu orkiestrowego. Oto jedyna niemal szkoła, jaką Kurpiński ukończył; został samouczkiem, i to, co umiał, sobie tylko samemu zawdzięczał. Nic więc dziwnego, że, szukając odpowiedniej formy dla spowicia inwencji własnego ducha, pierwsze swe opery na mistrzach obcych wzorować musiał. Oryginalności jednak samym melodyom i wogóle inwencyom Kurpińskiego zaprzeczyć nie można było. A chociaż serdecznej nuty pieśni rodzinnej i w późniejszych dziełach jego dosłuchać się nie trudno, to jednak tętno oryginalności pomy-



Karol Kurpiński.

w Warszawie dnia 14. Maja 1862 r.

[Handwritten signatures and names:]

Potocki P.
W. Sobolewski
Kossowski
E. Mieroslawski
M. Glinicki
J. Jankowski
Natachowski
Turkowski
Microscopist
Józef Krasiński
Gustaw Kisiński
Suszycki
F. Tichy
Józef Siwakowski
L. Szymanski
H. Rasmussen
Chłapowski

S. Gerson
P. Kutykane
Flubinski
A. Kosiński
B. Louthan
R. G. Kalinski
Albiniski
Vincenzo Grynalski
Uicklingfi
Rademski
Dombrowski
Fred. Housner
Medzimil
Polakowski
Jan. Radomski
Jan Nep. Bostromski

(Circular stamp)
Kosciuszko
Reza z piersiach Wygodziowa
P.O. Opatow
Wytycki
L. W. D. A. G. Just
Lofia Housner
Jozef Radomski
Leon Potark
Inguish
Mokronow
Urlogisch
T. N. Krawcowicz
A. W. Swarynowski
M. Rymanowsky

13

przyniósł szkodę ojczyściej muzyce. A posiadać musiał znakomity talent, skoro, nie odbywszy gruntownych studyów, posilkując się własną tylko intuicją i szperaniem w arcydziełach literatury muzycznej, zdobył znaczną wiedzę i zawładnął tajemnicami techniki tak dalece, że był w stanie kreślić podręczniki teoretyczne, których brak wówczas dotkliwie czuć się dawał.

Potęgi dramatycznej nie posiadał, liryczny za to żywioł — zwłaszcza też komiczny — więcej odpowiadał rodzajowi talentu jego. Instrumentacya Kurpińskiego jasna i przejrzysta; ciekawe niekiedy zwroty harmoniczne i oryginalne pomysły kontrapunktyczne wymownie świadczą o wysokim talencie tego zasłużonego muzyce krajowej kompozytora. Zmarł w Warszawie 18 września 1857 r.

Jakkolwiek działalność pedagogiczna Kurpińskiego i Elsnera, jaką obaj rozwijali gorliwie, dobre dawała wyniki, nie mogła jednak zastąpić szkoły specjalnej, kształcącej młodzież w muzyce; brak jej odczuwać się dawał coraz dotkliwiej. Tej biedzie zaradził dopiero Elsner przez otwarcie w 1821 r. pierwszego konserwatorium krajowego, które wielką oddało przysługę muzyce ojczyściej i położyło wreszcie kres dyletantyzmowi, grasującemu w Polsce przeszło przez dwa wieki. Odtąd kompozytorowie, wirtuozi i śpiewacy nie potrzebowali już wędrować po obczyźnie w pogoni za nauką; mogli ją otrzymać w domu, u siebie.

Lecz świetność konserwatorium trwała zbyt krótko. Po dziesięciu zaledwie latach istnienia tej znakomicie rozwijającej się uczelni pada w nią grom niespodzianie: w miesiąc po wybuchu rewolucyi listopadowej 1830 r. konserwatorium otrzymuje zawiadomienie urzędowe, że »z powodu zaprowadzania przez rząd (polski) w obecnej potrzebie kraju ograniczania wydatków«, znosi się konserwatorium.

Jedyna wyższa uczelnia muzyczna w chwili najbujniejszego jej rozwoju przestała istnieć; gmach oddano na potrzeby wojska polskiego. Żyła tylko dziesięć lat, ale i w tak krótkim czasie w działalności pedagogicznej zazna-czyła się nader dodatnio: wydała bardzo wielu dobrze przygotowanych instrumentalistów na użytek orkiestr krajowych, oraz śpiewaków i kompozyto-



Dawne konserwatorium w Warszawie.
(Według obrazu Balukiewicza.)

rów. Z grona tych ostatnich wślawili się głównie: Ignacy Dobrzyński, Józef Nowakowski, Tomasz Nidecki i Fryderyk Chopin, lubo i kilku innych, jak Józef Stefani, Antoni Orłowski (zarazem skrzypek dobry) i August Freyer, teoretyk — nauczyciel Moniuszki. Münhejmiera, Troszla i wielu innych — nie małem cieszyli się uznaniem ówczesnego społeczeństwa.

Ignacy Feliks Dobrzyński (ur. 25 lutego 1807 r. w Romanowie, umarł 9 października 1867 r. w Warszawie), jako kompozytor stał na gruncie narodowym. W wielu jego utworach swojska dźwięczała nuta. Wszakże mało był oryginalnym w pomysłach melodyjnych, często rozwlekłym w formie i mono'onnym w efektach harmoniczych i instrumentacyjnych. To właśnie, a przedewszystkiem niewolnicze naśladowanie Mendelsohna i jego epigona Gadego, było powodem, że jego dzieła, choć dobrze opracowane, prędko przesycały słuchacza, a więc nie cieszyły się trwałem powodzeniem. Nie zmniejsza to bynajmniej zasług, jakie Dobrzyński złożył na polu muzyki polskiej. A zasługi to niemałe, był bowiem jednym z pierwszych, którzy uprawiali u nas poważną muzykę instrumentalną, symfoniczną i kwartetową, rozbudzali

zamiłowanie w społeczeństwie do tego rodzaju muzyki, i tym sposobem potężny wpływ wywierali na sprawę polskiej cywilizacji muzycznej. Dobrzyński nie był płodnym kompozytorem; liczba jego »opusów« nie przekracza cyfry 75 dzieł różnej treści i formy, mimo że nawet drobniejsze swe prace oznaczał osobną cyfrą »opusową«. Jego dorobek artystyczny stanowią: jedno trio fortepianowe, 3 kwartety, 2 kwintety, 1 sekstet — wszystko na instrumenty smyczkowe, 3 uwertury (z tych najlepsza do »Burgrafów W. Hugo), jeden koncert fortepianowy, dwie symfonie: B — dur i C — mol (konkursowa, na motywach muzyki narodowe



I. F. Dobrzyński.

oparta), Fantazyja »Sen chrześcijanina« na małą orkiestrę, »Monbar czyli Flibustierowie«, opera w 3ch aktach, »Święty Boże« bardzo ładna i dobrze opracowana, lecz bardziej w stylu świeckim aniżeli kościelnym utrzymana kantata na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę; kilka pięknych numerów muzyki do »Konrada Wallenroda« — ostatniej, niedokończonej pracy Dobrzyńskiego — kilkanaście waryacyi, pieśni na głos pojedynczy i t. d.

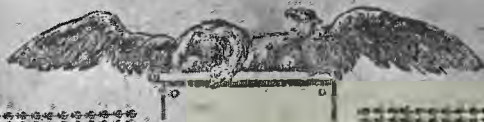
Józef Nowakowski (1800 – 1865) tworzył symfonie, kwartety, uwer-tury, mazurki, polonezy, fantazyje, pieśni i t. p., ale wszystkie te prace do-statnio laurem czoła jego nie okryły; brakło im oryginalności melodyi i choćby tylko poprawności opracowania technicznego. Sławę rzetelną zdobył



Autograf Dobrzyńskiego. (Ze zbiorów A. Polińskiego).

dopiero jako nauczyciel gry fortepianowej. Jego świetna »Szkoła na fortepian« dziś jeszcze za wzór służy polskim pedagogom muzycznym.

Tomasz Nidecki jako uczeń konserwatorium tak duży ujawniał talent do kompozycji (Elsner w swym raporcie o uczniach umieścił taką samą notatkę przy jego nazwisku, jak i przy Chopina: »szczególna zdolność«), że po ukończeniu studiów osiągnął stypendyum rządowe na dalsze kształcenie się za granicą. I byłby może swemi pracami przysporzył dobytku ojczyźnie literaturze muzycznej, gdyby nie był popadł w naśladownictwo Aubera, którego oczywiście nikt dobrze nawet naśladować nie potrafił, kto nie był melodystą urodzonym i nie posiadał Auberowskiego wdzięku, humoru, dowcipu oraz iście szampańskiej jego werwy. Ze wszystkich utworów Nideckiego ostał się tylko chór męski »Salve Regina«, napisany na uroczystość pogrzebową generała Rautenstraucha, śpiewany po dziś dzień przy pogrzebach, i najpopularniejszy w całym kraju marsz żałobny, grywany również przy pogrzebach,



Za pozwoleniem Zwierzchności.

Dziś, w Niedzielę, to jest: dnia 9go Czerwca 1816 Roku, w król. mieyskim uprzywilejowanym Lwowskim Teatrze,

AKTOROWIE SCENY POLSKIEY.

będą mieli zaszczyt dać reprezentacyę Komedyi, opery w jednym Akcie s francuzkiego, przez L. A. Dautkiewskiego tłumaczony, pod Tytułem:

Indyk nadziany dukatami.

O S O B Y :

Jan Łopnicki, Notaryus.
Pani Łopnicka, jego żona
Płazki
Pietruśki — Jego adonci
Natanaszewicz
Riccarday, Pół. apto
Kondaktor Dyżurnu
Ciołepcy Rezerwatoza.

J. P. Nowakowski.
J. P. Sadowski.
J. P. Benia.
J. P. Staszewski.
J. P. Sołomski.
J. P. Pionicki.
J. P. Zopulski.

Scena — Warszawa w domu Łopnickiego.

Którą poprzedzi:

WIELKA SYMFONIIA BITWE WYRAŻAJĄCA,

ułożona przez Karola Kurpińskiego, Kapelmistrza Teatru narodowego Warszawskiego.

Treść ię następująca:

- | | |
|--|--|
| 1. Noc — Północny zdmia ły cę polzaczęga — Wiatr | 2. Obrza Płazku z żywych osób, podług niemiastelnego |
| 3. mrozy porwana — Rozwiananie ły — Świegotanie plaków — | Rafała ułożony, na którym widac byłac młoda Apollina, wzięty |
| 4. Płazki wron — Wschód słońca — Dechoze | był Mury, pierzanych portów, iakote Błomca, Wierpiego, Sa- |
| 5. bia marta weneratny — Czytanie rozkazu królewskiego — Okrzyki | pho, &c. &c. |
| 6. Maria wielki — Śweta — Natancie — Trwoga niemiastelnego | |
| 7. Atrak Kawalerzy — Nieprzyjaciel pieszka — Wykrzykiwanie wy- | 8. Deklamacya Nucha z dzieł Fryderyka Seylera, przez J. P. |
| 8. granicy — Maria wielki | Staszewskiego. |
| 9. 2. Deklamacya Rakomyi z dzieł Fryderyka Seylera, przez | 5. Powtórzenie tegoż samego obrza. |
| J. P. Benia. | |

Cena mieysc:

Łoza na pierwszym piętrze i parterowa 13 Zł. Rył. — Łoza na drugim piętrze 7 Zł. Rył. — Zamknięte mieysce 3 Zł. Rył. — Parter, 1 Zł. Rył. 30 kr. — Galeria 23 kr.

• Początek dla nallapic matęcy. Spektaku niemieckiego niezawodnie w pół do piątej godziny, s którego to powodu sprząta ły Szanowną Publicznosc o wczesne zgrupowanie ły. — Koniec w pół do siódmej.

Samstag den 9. Juny 1816, wird von der pohlischen Schauspieler-Gesellschaft dargestellt:

Der mit Dukaten gefüllte Leutbahn.

Ein Singpiel in 1 Aufzuge.

Diesem geht vor:

- | | |
|---|--|
| 1. Eine Einleitung, die 1. Scene, den Karl Kurpiński. | 4. Der Zauber, ein Gedicht von F. Schiller, bearbeitet von Herrn |
| 2. Die Dürchfahrt, ein Gedicht von Friedrich Schiller, bearbeitet von | Staszewski |
| Herrn Benia | 5. Wiederholung des vollständigen Schlußes. |
| 3. Lesung eines Ausschnitts aus Büchern zu Rom: Der Parnass, oder | |
| Apollon und die Mufen. | |

Der Anfang ist um halb 5 Uhr.

Alisz z 1816 r. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

przez wszystkie orkiestry cywilne i wojskowe. Chociaż więc w latach dojrzałych niespełnił obietnic młodości, tymi jednak dwoma drobnymi utworami zdołał Nidecki swe imię przekazać pamięci wielu pokoleniom.

Jak Dobrzyński i Nidecki, taksamo i Józef Krogulski (urodzony w Tarnowie 1815), uczeń Elsnera i Krupińskiego, wielkie w latach pacholecych budził nadzieje, których potem nie ziścił, a raczej ziścić nie zdążył, w pełni bowiem sił młodzięńczych, nie zdoławszy wyrobić się należycie, zgasił w Warszawie 9 stycznia 1842 r. licząc zaledwie 27 wiosnę swego żywota,

A był to talent znaczny, który uwydatnił się zwłaszcza w kompozycjach religijnych. Napisał wogóle 10 mszy z orkiestrą lub organem, »Miserere«, oraz znaczną liczbę kantat, psalmów i t. p. Nie wszystkie te dzieła są utrzymane w dobrym stylu kościelnym, nie brak im wszakże bardzo pięknych melodyi i udatnego opracowania technicznego, np. kantacie »W imię Ojca i Syna i Ducha św.«, albo mszy »pasterskiej« (na pasterkę), utworowi wcale nie kościelnemu, którego jednak słucho się z wielką przyjemnością.

Lecz mimo zdolności przyrodzonych, żaden z kompozytorów powyżej wymienionych nie wzbił się ku wyżynom artyzmu zarówno z powodów zaznaczonych przy wzmiankach o każdym z tych muzyków, jak i z tego — może o wiele ważniejszego — że nie uwzględniał indywidualizmu, zaznaczającego się coraz wyraźniej w dziełach mistrzów ówczesnych, niemieckich zwłaszcza. Trzymając się starej, chłodnej zasady estetycznej: sztuka dla sztuki, każdy z nich



Tomasz Nidecki.



Józef Krogulski.

wyrabiał opery, symfonie, msze, czy tylko jakieś *morceaux de salon*, mniej czy więcej prawidłowo według utartego szablonu, nie troszcząc się w muzyce instrumentalnej o charakterystykę tematyczną i o wyraz uczuć, a w wokalne — o związek słów tekstu w nastrojem melodyi. Chodziło każdemu z tych kompozytorów przede wszystkim o ład w formie, o architektoniczną stronę piękna muzycznego, nie zaś o treść duchową danego utworu. Dla takich muzyków sztuka dobrego komponowania była równoznacznikiem dobrej kombinacji tonów i zręcznego szermowania efektami przeciwnymi. W ich też dziełach były nuty, ale »nie było części historyi ich życia i cierpień, a łańcuch reguły niezawsze

był okrecony srebrną nicią fantazyi« (Schumann). Nie spostrzegli, że kombinacya tonów, choćby kunsztowna, to jeszcze nie twórczość, że to tylko robota, raczej mechaniczna aniżeli duchowa, której jakość wyników znajdować się zwykła w prostej zależności od zasobu fantazyi kompozytora, jego usposobienia, temperamentu — i stopnia wykształcenia fachowego.

Ale i robota, jeśli dobra, coś jest warta; wzbudza zajęcie, niekiedy nawet silne, tylko nietrwałe. Tak również było z muzyką Stefaniego, Elsnera, Kurpińskiego, Dobrzyńskiego i innych. Nieciła zachwyty chwilowe i szybko znikająca z repertuaru. Dla kultury muzyki naszej działalność owych kompozytorów duże miała znaczenie; dla muzyki wszakże powszechnej była bez wartości. Żaden z nich w koncercie muzyki europejskiej nie brał udziału; stąd też w świecie muzycznym nie zgoła o istnieniu muzyki polskiej nie wiadomo. Lecz dowiedziano się niebawem. Bo oto nad brzegami bystrej Utraty przychodzi na świat bard natchniony, najtkliwszy piewca uczuć, idealny »powiernik tych, co cierpią i kochają« — Chopin. I zanucił pieśń... A takiej cudnej pieśni ucho ludzkie jeszcze nie słyszało. Ta pieśń czarowna, mową dźwięków tłumacząc naszych »myśli przedzę« i naszych »uczuć kwiaty«, rozeszła się po ziemi szeroko, jednając wreszcie »sobie i nam prawo obywatelstwa w państwie muzyki, któregośmy przedtem nie mieli«.

Stąd poczucie wdzięczności dla mistrza, który to, co w sercach polskich, niby święty znicz, wiecznie się żarzyło i żarzy, uświadomił w dźwięku i opowiedział światu, w zrozumiałym dla wszystkich języku muzycznym.

Z obcych pierwszy Schumann odczuł muzykę Chopina. »Co sprawia (mówi Schumann w swych pismach o muzyce), że Chopin tak wystaje i tak zajmuje, tak do siebie ciągnie, więcej niż inni kompozytorowie czasów naszych? — Sprawia to silna, wybitna narodowość, która go ożywia, mianowicie polska. A że ona chodzi teraz w czarnej, żałobnej odzieży, więc tem więcej do siebie pociąga, tem większe wywiera wrażenie przez muzykę głębokiego mistrza. I gdyby potężny samowładca północy wiedział, jaki niebezpieczny nieprzyjaciel grozi mu z muzyki Chopina, z prostych jego mazurków, zakazałby muzyki, bo dzieła Chopina, to ukryte pod kwiatami armaty«.

Poznał się również Liszt, gdy, usłyszawszy marsza żałobnego z sonaty B-mol, wykrzyknął: »To tylko polak mógł napisać!« bo wszystko, co tylko naród, kroczący za swym własnym pogrzebem, mieć może w sobie uroczystego i bardziej przenikającego, to się słyszy w głosie tych dzwonów, które towarzyszyć się zdają całemu obrzędowi pogrzebowemu. Poznali wszyscy, jeśli nie brać w rachubę kilku zaledwie głosów, wyrażających się nieprzyjaźnie o muzyce Chopina, bo ta w ich płytkim umyśle nie mogła zanurzyć się głęboko.

Fryderyk Franciszek Chopin przyszedł na świat 22 lutego 1810 roku w Żelazowej Woli, pod Sochaczewem. Ojcem jego był Francuz Mikołaj Chopin, guwerner syna dziedziczki Żelazowej Woli, hr. Skarbkowej; matką — szlachcianka polska, Justyna z Krzyżanowskich.



FRYDERYK CHOPIN.
Według portretu E. Delacroix.



Dom rodzinny Chopina.

Fryderyk był dzieckiem bardzo wątłym i wrażliwym; ta wrażliwość była tak wielką, że np. nie mógł słuchać muzyki bez płaczu. Wkrótce jednak uległ jej czarowi. Fortepian nęcił go najbardziej; to też rodzice, widząc w nim silnie rozbudzone zamiłowanie do muzyki, postanowili kształcić go w tej sztuce. Pierwszym i jedynym jego nauczycielem fortepianu był Adalbert Żywny, Czech rodem, jedynym nauczycielem teorii muzycznej — Elsner. Komponować zaczął Chopin wcześniej, pierwiej nawet, aniżeli mógł to napisać, co stworzył.

Musiały jego kolebkę kołysać polańskie piewalice i duszę spowić w czarodziejskie struny arfy eolskiej, bo najłżejszy powiew poezji przyrody swojskiej wprawiał ją w drżenie, najcichszy szept niwy rodzinnej rzewne wydobywał z niej pieśni, dziwne legendy, rapsody i baśnie tęczowe. A musi tkwić w tych melodyach jakiś tajemny czar, skoro oddziaływa nie tylko na dusze poetyczne, lecz przemawia nawet do tak niepoetycznego świata »wyższej ignorancji«, jak raz nazwała Viardot owe koła, z których klasyczność wygnano na zawsze i »gdzie wszystko pożywane bywa ze smakiem ambrozyi, co nie ma w sobie ani soli, ani pieprzu«.

Czy to zakochanie się w Chopinie jest tylko wynikiem instynktu, nie sądu — jak twierdzi Ehlert w swych »Listach o muzyce« — czy też, jak sądzimy, naturalną sympatyą względem mistrza, który w swej muzyce zrozumiałym językiem przemawiać do nas potrafi, tego dochodzić nie będziemy. To pewna, że od pierwszego występu młodzieńczego aż do grobu otaczała

Chopina sympatya powszechna, że rozmiłowanie się w cudnych jego poematach wzmagalo się z dniem każdym, a uznanie towarzyszyło mu niezmiennie, nawet w samym zaraniu jego działalności artystycznej.

Tak wczesnem uznaniem żaden z wielkich kompozytorów, prócz Mozarta, pochwalić się nie może.

Ale bo też to jedyni byli mistrzowie, którzy już pierwsze, dziecięce próby swej twórczości piętnem geniuszu odznaczyć umieli. Chopin w siódmym roku życia był już znanym w szerokich kołach towarzystwa warszawskiego, jako dziecko cudowne, wielkie budzące nadzieje; w ósmym ukazała się w druku pierwsza jego kompozycja, a w pismach pierwsza o nim wzmianka publiczna.

Niestety, większa część pierwocin muzy Chopina zaginęła, nawet te, które były sztychowane. Kilka tylko kompozycji młodzieńczych dochowało się szczęśliwie, jak dwa mazurki: G—dur i B—dur, oba z 1825 roku, oba wydane w Warszawie, i zapewne przez »przyjacielskie ręce«, nie mają bowiem ani kartek tytułowych, ani nazwiska wydawcy. Gdyby nie szczupłość ram formy i nieco trywialne zakończenie pierwszej części mazurka G—dur, możnaby go wziąć za jeden z utworów, powstałych w epoce rozkwitu geniuszu naszego mistrza; tyle spotykamy tu niezwykle śmiałej harmonii, z przepysznie brzmiącemi oktavami, że nie dziwimy się bynajmniej oburzeniu ówczesnych warszawskich powag muzycznych na młodego zuchwalca, który, wbrew wszelkim prawidłom gramatyki muzycznej, ośmielił się szanowne ich uszy obrażać. Z obu silnym prądem wieje duch muzyki ludowej, z obu już się przebija późniejszy Chopin.

Jakkolwiek Chopin wielkim był geniuszem, jednakże kompozytorem wszechstronnym nazwać go niepodobna. Podczas gdy sfera działalności artystycznej Bacha, Mozarta lub Beethowena obejmowała wszystkie niemal rodzaje muzyki, twórczy geniusz Chopina ograniczał się objęciem jednego tylko działu literatury muzycznej: muzyki fortepianowej.

Jeżeli jednak pod tym względem nie stoi na równi z nimi, nie stoi też i niżej od tych tytanów sztuki. Przedewszystkiem jest w swoim rodzaju bardziej od nich oryginalnym. »Nic zużytego, nie powszedniego, nie nareszcie powtarzającego się po raz drugi; wszystko w jego muzyce jest niespodziane i niedające się do niczego znanego przyczepić. Z każdym utworem Chopina wchodzisz niejako w kraj jakiś piękny, nietknięty jeszcze stopą ludzką, niby trafiłeś na szlak, jakim dotąd nikt, prócz niego, nie szedł« — mówi jeden z krytyków londyńskich. Kiedy ktoś pytał Mendelssohna o powód zachwytu nad jednym z preludjów Chopina, odpowiedział: »Zachwycam się, bo jest to coś, czego bym nigdy nie skomponował«.

I rzeczywiście, uczuciowość wysoce poetyczna, wyobraźnia romantyczna, i niewyczerpane bogactwo twórczej fantazy pozwoliły mu stworzyć to w dziale muzyki fortepianowej, czego nikt przed nim stworzyć nie zdołał.

Stąd też — jak słusznie mówi jego biograf F. Niecks — indywidualność



Fryderyk Chopin.
(Według litografii Fajansa z obrazu Ary Scheffera.)

Chopina jest bardziej interesującą, aniżeli któregośkolwiek z geniuszów muzycznych.

Artystyczno-historyczne jego znaczenie polega na wprowadzeniu do muzyki wielu nowych zupełnie pierwiastków, na odkryciu sposobów wyrażania uczuć, usposobień, a nawet subtelnych odcieni tych usposobień, oraz wzruszeń serca.

Jemu zawdzięcza muzyka dzisiejsza wzbogacenie harmonii nowymi pomysłami, wprowadzenie wielu modulacji nieznanych do jego czasów, rozszerzenie akordów (rozrzuconych) w najrozmaitszem ich zastosowaniu, wzory przepysznych połączeń enharmonicznych, arpeggiów, oraz wprowadzenie do muzyki nowej ekspresji i »owych drobnych nut dodatkowych (melismów), unoszących się niby pryzmatyczna kropli rosy kurzawa, ponad główną melodyą« (Liszt).

On pierwszy wprowadził do literatury muzycznej mazurki, owe najbardziej charakterystyczne swoje kompozycje. Chociaż zaczerpnięte ze źródła polskich pieśni ludowych, stanowią one jego wyłączną własność; zachowując bowiem rytmikę właściwą, tego rodzaju pieśniom ludu wiejskiego, rozprzestrzenił ich formę, melodyę uszlachetnił, ubrał w barwną szatę harmonii i nadał cechy poematów, może drobnych rozmiarami, ale treścią bogatych.

On pierwszy nadał etiudom nie tylko pedagogiczne, lecz i artystyczne znaczenie. Każda z nich jest poematem godnym Parnasu; każda ma swój specjalny urok, jakiś własny program psychiczny, charakter odrębny, nastrój, nawet formę (pieśni, arii, duetu, nokturnu, elegii etc.), a każda odgrywa zrazem bardzo użyteczną rolę w pedagogii.

Poetyczny Ludwik Ehlert powiada, że Chopin każdą etiudę zmienia w dzieło sztuki, tak, że studyując ją, wyobrażamy sobie raczej, że znajdujemy się na Parnasie, aniżeli na lekcji muzyki. Huneker, autor dzieła o Chopinie, pisze o etiudach, że w nich odzwierciadla się cały Chopin. I prorokuje trochę za śmiało: »Kiedy większa część jego utworów pójdzie drogą, jaką idzie wszystko, co dziełem ludzkiej jest ręki, etiudy pozostaną nietknięte i reprezentować będą dziewiętnaste stulecie w muzyce fortepianowej. Bo Chopin, jako twórca etiud, jest unikatem: nie zapomina w nich nigdy o pięknie w muzyce, a mimo to najpotężniejsza jego etiuda jest zarazem ćwiczeniem szkolarskiem«.

Lecz to samo można powiedzieć i o preludyach, owych małych poemacikach, przez wielu muzyków uważanych — i nie bez pewnej racji — za koronę twórczości Chopina, w których również jak w etiudach, odbiła się jego poetyczna, marzycielska dusza. Zwykłą ich treścią: tęsknota, smutek, rozpacz, przygnębienie, niepokój duchowy, żałość, marzenia poetyczne o lepszej przeszłości, rzadziej nadzieja, uśmiech wesoły, pogoda duchowa. Forma krótka, prosta, przejrzysta i urozmaicona. Jedne preludya — jak np. Des dur —

są nokturnami; drugie — jak siedemnaste lub dwudzieste pierwsze — pieśniami; inne — jak pierwsze, trzecie, piąte, dziewiętnaste lub ostatnie D-mol — etiudami; te — jak 20-te C-mol (chorał pogrzebowy) są wyrazem grobowego nastroju ducha Chopina, tamte — jak H-mol — jakiejś monomanii, czy chwilowego obłądu, a wszystkie — cennymi perłami najczystszej natchnienia.

W scherzach, wbrew nazwie, nie ma nic żartobliwego, nawet pogodnego. Przeciwnie, dźwięczy w nich, jak nierzadko i u Bethovena, nuta ironii gryzącej i rozpacz, lub — jak w scherzu H-mol — jakiegoś krwawego dra-

Łódź 8 Novemb 1842,

Kochany, zawsze kochany Panie Elzmo
 Miusiemy się mi bardzo utroskać: widać by
 przyjemności robi — dziekuje ci ślicznie za
 miły przystanek przez Twój przystanek. Ja
 się tutaj powiatto — wiele się podobali —
 przewidzieli być przelotni z tego — i Pan Dawid tutaj
 kłótni nieodpisali ale przez Pana abyś mi był
 Tashan powiedzieli że się dzieje (jak się narywa)
 tutaj efektu zaroboty —

Ścisłam paca serdecznie kocham cię
 jak ty, jak stary ty, jak stary przystanek

Pani: Elzmo miły — zawsze
 ; kocham cię to zawsze słuchać miłości.

matu, w którym jedna tylko myśl: wspomnienie lepszej przeszłości (trio: pierwszy temat koledy »Lulajże Jezuniu«), jaśniejszem płonąła światłem.

Ballady Chopina mają także formę nie mniej nową, jak mazurki, etiudy i preludya, a każda odrębną. Mówią, że Chopin nie tał się z tem, iż ballady Mickiewicza natchnęły go myślą tworzenia ballad muzycznych. To pewna, że ich treścią są opowieści o jakimś zdarzeniu niezwykłym, kończącym się zwykle tragicznie; w każdej bowiem z czterech ballad Chopina czuć stopniowy rozwój jakiegoś dramatu, zakończonego katastrofą.

Polonezy odtwarzają nam świat inny: sferę rycerskości staropolskiej, oraz wesołe, czy bolesne wspomnienia Chopina o kraju rodzinnym. W niektórych — jak w As-dur — zda się: dosłuchać można szelestu wyrzucanych w górę wylotów kontuszowych, szczęku karabel damasceńskich, brzęku ostróg, tententu galopujących rycerzy, dźwięku trąbek sygnałowych; jak znów w niektórych, a przedewszystkiem w Fis-mol, wybuchu rozpaczny bezgranicznej po stracie nieprzepłakanej, niezapomnianej!

Co do nokturnów, te, chociaż przez Fielda stworzone, niemniej własność stanowią Chopina. On bowiem wprowadził do nich namiętność gorącą, silną uczuciowość i głęboki element dramatyczny. Nadto: rozszerzył formę przez dodanie części środkowej, kontrastującej rytmicznie i tonacyjnie z ogólnym charakterem kompozycji, i tym sposobem zapewnił im prawo obywatelstwa w muzyce europejskiej.

Chopin nie przechodził, jak wielu geniuszów muzycznych, pewnych epok »burz i prądów« w swej karierze artystycznej. Pierwsze i ostatnie kompozycje różnią się jedynie stopniem wykończenia technicznego, głębokością natchnienia i doskonałością formy. I te jednak i tamte cechuje owo piętno, trudne do określenia, a istniejące niewątpliwie, jakie charakteryzować zwykło utwory mistrza, posiadającego styl własny. Wybitną cechę muzyki Chopina stanowi: tkliwe uczucie, wielka melodyjność i wyraźna odrębność plemienna, właściwa muzyce polskiej, wdzięk niezrównany, słodycz, wytworność myśli i owo uczucie poetyczne a smętne, które — jak się Liszt wyraża — bądź srebrzystymi, bądź płomiennymi swymi odblaskami barwi koniecznie każdy utwór Chopina.

Niebrak wszakże jego muzyce siły męskiej i energii — jak to wielu sądziło bezzasadnie; heroiczne polonezy A-dur i As-dur, ballady, niektóre scherza, etiudy, mazury i t. p. wymownym tego są dowodem.

Chopin względnie mało po sobie zostawił kompozycji. Główną przyczyną była nieuleczalna choroba (suchoty), która go od pracy twórczej odciągała ustawicznie. Ona go też o przedwczesną śmierć przyprowadziła (w Paryżu 17-go października 1849 roku).

Prócz Chopina kilku jeszcze naszych kompozytorów gorliwie rozwijało swą działalność artystyczną na obczyźnie zdala od kraju rodzinnego; dzieła ich wszakże, jako tworzone na modłę muzyki francuskiej i włoskiej i dla obcych przeznaczone, do skarbnicy literatury ojczystej nie weszły.



Autograf Chopina. Preludium A-dur.

Taki np. książę Józef Poniatowski (1816—1883), syn Stanisława, synowca króla Stanisława Augusta, o wiele mniejsze może posiadał prawa do tytułu kompozytora polskiego i wogóle Polaka, aniżeli do korony polskiej; żył bowiem i pracował wyłącznie dla sztuki włoskiej. Był to typowy okaz »Tausendkünstlera«: pisał opery, pełnił obowiązki impresarya i kapelmistrza w różnych teatrach włoskich, jako śpiewak występował na scenie w rolach tenorowych, robił wiersze, sprawował urzędy poselskie przy dworze brukselskim i wersalskim, piastował godność senatora cesarstwa francuskiego, nosił nawet tytuł czysto operetkowy: książę Monte Rotondo, nadany mu przez księcia tokańskiego. Z licznych jego oper najwięcej miały powodzenia: »Don



Franciszek Mirecki.
(Według litografii W. Dumlera.)

Desiderio« i »Bonifacio de Geremei«, w obu bowiem, a zwłaszcza w pierwszej, dużo znajduje się ładnych melodyi oraz wiele zdrowego humoru i werwy komicznej.

Franciszek Mirecki (ur. w Krakowie 1794), uczeń Humla, większą część życia spędził również zagranicą; ten wszakże, pracując dla obcej muzyki, o swej ojczystej nie zapominał, przysługując się jej w miarę swych zdolności. Napisał opery polskie: »Cyganie« i »Nocleg w Apeninach«, włoskie: »Evandro in Pergamo«, »I due Forzati«, oraz trzy balety, 6 sonat na fortepian, dwie na fortepian i skrzypce, wiele polonezów, waryacyi, krakowiaków, kilka mszy i t. p. Jako muzyk, Mirecki był Włochem zagorzałym; w przedmowie do »Noclegu w Apeninach« (wystawionego w Krakowie 1845) chwali się, że ta opera jest dziełem dwóch Polaków

(jego i hr. Fredry) lecz jest utrzymana w »guście i stylu włoskim«. Jakoż tak jest w istocie; ale to właśnie zaszkodziło powodzeniu »Noclegu« na scenach polskich.

Najcenniejszą pracą Mireckiego było dodanie wybornego podkładu harmonicznego do słynnych psalmów Marcella (XVIII w.), które, jak wiadomo, miały tylko bas cyfrowany. Tą pracą, wydaną w Paryżu, zjednał sobie Mirecki uznanie w całej Europie.

Po 25 latach pobytu na obczyźnie Mirecki wrócił do Krakowa 1838 r., gdzie objął dyrekcję nowozałożonej szkoły śpiewu. Na tem stanowisku pozostając blisko przez ćwierć wieku, zakończył życie 29 maja 1862 roku.

Po usunięciu się Elsnera i Kurpińskiego do życia prywatnego, skończyły się dobre czasy dla opery narodowej. Zabrakło kompozytorów, którzyby dzieło, przez nich rozpoczęte, umieli poprowadzić dalej. Napisał wprawdzie Aleksan-

der Martin »Wianki« w 4-ch aktach, ale te po krótkiej gościnie na deskach scenicznych spadły z repertuaru. Martin członek orkiestry warszawskiej, posiadał bezwątpienia zdolności nie małe, śmierć jednak przedwczesna (urodzony 1825, umarł 1856 r.) nie pozwoliła mu tych zdolności rozwinąć.

I Józef Brzowski (1805—1888) w początkach swej kariery artystycznej marzył o laurach scenicznych; gdy jednak jego »Hrabia Weseliński« powodzenia nie doznał, przerzucił się na pole muzyki religijnej i wygrał sprawę. W jego mszach i »Te Deum«, utworzonem na uroczystość dworską w Brukseli, dużo jest wzniosłej powagi stylowej, pięknych tematów melodyjnych i zajmujących szczegółów o pracowania technicznego; i dlatego ceniono je w kraju i zagranicą.

Jakkolwiek pracę, rozpoczętą szczęśliwie przez Kamińskiego, podjęli następnie Stefani, Elsner i Kurpiński — nie mówiąc już o kompozytorach *minorum gentium* — żaden z nich nie zdołał utworzyć opery prawdziwie narodowej. Dwaj pierwsi dlatego, że, jako cudzoziemcy, nie będąc dostatecznie zaznajomieni z właściwościami muzyki naszej, unaradawiali swe prace rytmami mazurów, krakowiaków lub pieśni ludowych, w błogiem przekonaniu, że urabiają typowe opery narodowe. Kurpiński zaś, choć ją znał i ducha jej odczuwał — o czem świadczą wspaniałe jego polonezy — w operze pogardził nią, przekładając włoszczyznę Rossiniego nad polskość muzyki, wyssaną z piersi matki.

Ta nędza muzyczna, mimo częściowego uszczęśliwienia jej przez Kamińskiego, wlokła żywot anemiczny aż do roku 1848, w którym skromny organista przy wileńskim kościele św. Jana kres jej wreszcie położył.

Owym skromnym organistą, twórcą pierwszej, prawdziwie już narodowej opery, był:



Stanisław Moniuszko w młodym wieku.

Stanisław Moniuszko. Przyszedł na świat w wsi Ubiel, w gub. Mińskiej, 5 maja 1819 r. Tu spędził lata pacholęce, tu zapoznał się z pierwszemi zasadami tej sztuki, która miała kiedyś imię jego opromienić aureolą sławy i przekazać w spuściźnie późnym pokoleniom.

O tych latach pacholęcych mamy treściwe a ciekawe notatki autobiograficzne Moniuszki, z których część tu podajemy:

»Nie należałem ja wcale do dzieci, zwanych cudownymi, lecz od najmłodszych lat czułem nieprzeparty pociąg do muzyki, w którym się też bardzo wczesnie objawiło moje powołanie. Obdarzony od natury bystrym i delikatnym słuchem, zaledwem zaczynał chodzić, już zatrzymywałem w pamięci każdą nutę słyszanych piosenek, dziecięcym głosem powtarzałem ją z łatwością«.

Matka pierwsza oceniła jego zdolności, a oceniwszy, udzieliła mu najpierwszych wskazówek gry na fortepianie.

Przyszły jednak twórca »Halki« niechętnie bębnił dziecięcymi paluszkami po fortepianie, natomiast z największą chęciwością lubił przysłuchiwać się (jak mówi Chęciński w swych wspomnieniach o Moniuszce) »kmięcym chórom, rozlegającym się w wieczornej ciszy, w niedzielę lub w dni dorocznych uroczystości wiejskich. Wtedy już nic nie zdołało zatrzymać go w domu. Chłopczyzna wyrwał się, bodaj przebojem, byle być bliżej wioskowych śpiewaków i rozkoszować się ich nieuczonymi, a przecież harmonijnymi, owianymi dziwnym urokiem melodyami. Wszystko rozmarzało młody umysł, rozpromieniało poetyczną z natury wyobraźnię, wzniecało w piersi niepojętą tęsknotę i często rozrzewniało do łez, których przyczyny nie mógł zrozumieć jeszcze«.

Wpływ obcowania z naturą uroczą i wsłuchiwanie się w proste, a tak uczuciowe, poetyczne melodye ludowe głębokie wycisnęły ślady na duszy Moniuszki.

Stąd właśnie bierze źródło owo bogactwo rytmiki charakterystycznej w późniejszych dziełach Moniuszki, gry cieniów i kolorytu odrębnego, zaduma jego cudnych melodyi, uplastyczniająca tonami tęsknoty i bóle sercowe, radości i smutki.

Tych cech nie już zatrzeć w jego twórczości nie zdołało, nawet studia muzyczne odbyte pod kierunkiem kapłanów sztuki niemieckiej: Augusta Freyera w Warszawie (1828 r.) i Rungenhagena w Berlinie (1837 r.).

Po ukończeniu studiów berlińskich, Moniuszko osiadł w Wilnie, skupił około siebie cały świat muzyczny wileński i stanął na jego czele. Nie wszystko mu szło jak z płatka; czasem bieda zajrzała w oczy (raz dyrygował koncertem, mając na jednej nodze but zwyczajny, a na drugiej futrzany, bo jednolitej całej pary nie posiadał!...), czasami intrygi małomiasteczkowe paraliżowały dobre jego chęci, mimo to pogody ducha nie tracił i do pracy się nie zniechęcał.

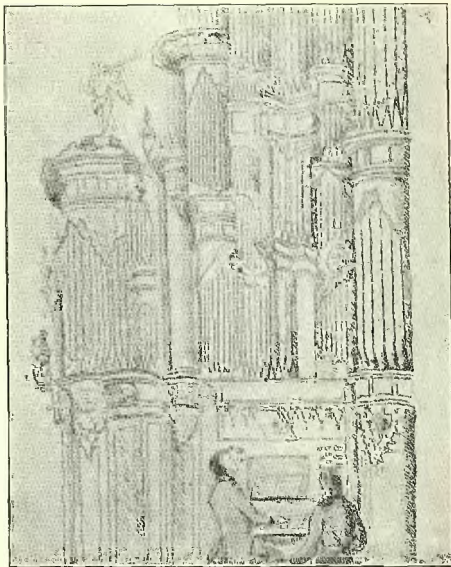
A nie pogardzał pracą żadną; dla polepszenia losu przyjął nawet obowiązki organisty u św. Jana, byleby starczyło na kawałek chleba powszedniego — i na papier nutowy.

Utworzywszy parę piosenki i »Litanie ostrobramskie«, zapragnął doświadczyć swych sił w operze. Próba dała dobre wyniki. »Nocleg w Apeninach«, »Ideal«, »Loterya«, »Karmaniol«, »Don Kiszot« i »Żółta szlafmyca«, lubo wykonane siłami amatorskimi i lubo indywidualność Moniuszki słabo się w nich odbijała, doskonale wrażenie wywarły i sławę imienia młodego kompozytora po całym kraju rozniosły. Poza Wilnem »Nocleg w Apeninach« wystawiono we Lwowie 1841, a »Loteryę« 1846 w Warszawie, obie się jednak nie utrzymały na scenie.

W rok potem była już gotowa »Halka«; wykonano ją w formie koncertu po raz pierwszy w Wilnie »w sali domu Millerów«, 20 grudnia 1847 roku (według starego stylu), jak o tem świadczy afisz oryginalny, zapowiadający »wieczór muzyczny, na którym artyści łącznie z amatorami wykonają całą operę Halka«. W siedem lat dopiero później, (1854) ukazała się »Halka« już na scenie wileńskiej. Libreto dostarczył Włodzimierz Wolski, wykroiwszy ze swego poematu »Halka« (niedrukowanego) dwa akty do opery Moniuszki. Bo pierwotnie »Halka« miała tylko dwa akty, które wypełniało 12 numerów muzyki solowej i zbiorowej. W kilka miesięcy po pierwszym przedstawieniu jej w Wilnie przysłał Moniuszko partycję tej opery do Warszawy, tu jednak więziono ją przez 10 lat w bibliotece teatralnej. Dopiero w 1858 roku dzięki zabiegom Quattriniego, dyrektora opery, i Matuszyńskiego, reżysera, wystawiono nareszcie »Halkę«, przerobioną i uzupełnioną przez Moniuszkę jeszcze dwoma aktami.

Pierwsze przedstawienie »Halki« odbyło się w sam dzień Nowego Roku 1858, dzień, nową rozpoczynający erę w historii polskiej sztuki muzycznej.

Nazajutrz Moniuszko pisze lakoniczny list do żony, mieszkającej wówczas w Wilnie: »Więc już po wszystkim! Powodzenie zupełne. Dziś grają »Halkę« drugi raz, jutro trzeci. Czytajcież teraz, co tam pisać będą, mnie



Moniuszko, grający na organach w kościele św. Jana w Wilnie. (Według rysunku ze zbiorów Sekcyi im. Moniuszki przy Tow. Muz. w Warszawie.)

przebaczcie, że bez sensu piszę — nie pojmujecie, co się ze mną dzieje. Bardzo rad z siebie i artystów i z publiczności».

O szczegółach sławnego faktu nic nie pisze.

Wyreca go w tem J. Müller, dając do tego listu taki dopisek: »Po przeczytaniu listu widzę, że Staś z napływu uszczęśliwienia napisał do Was, jak półwaryat; więc jako poważniejszy człowiek, biorę się do opisania ważniejszych szczegółów.

»Po odegraniu uwertury brawo dane było ogromne; za odkryciem kurtyny, kiedy się polonez pokazał, huczał cały teatr, наконец w ciągu całej sztuki nie ustawały oklaski, a po 3 akcie wywołali kochanego Stasia 4 razy, po 4 jeszcze raz. Baby wszystkie pewno poszalały, bo były brawo na zabój; wogóle entuzjazm był nadzwyczajny. Dziś w kasie jest gwar ogromny, nie można do biletów dostąpić» i t. d.

Jak widzimy, Müller, lubo człowiek »poważniejszy«, również jak i Moniuszko pisał »jak półwaryat« zapewne »z napływu uszczęśliwienia«. Daje to miarę wielkości powodzenia »Halki« i olbrzymiego wrażenia, jakie wywarła na ówczesne społeczeństwo oraz przyjaciół i wielbicieli mistrza. A owo wrażenie było istotnie olbrzymie i powszechne. Wtedy dopiero zrozumiano, że zachwył, jaki wzniciła »Nędza uszczęśliwiona« Kamińskiego, to prosty akt hołdu, złożonego pierwszej operze śpiewanej po polsku, gdy entuzjazm, wzbudzony przez »Halke« Moniuszki, to poryw bezgranicznych uniesień serc społeczeństwa, w którym potęga nuty rodzinnej nagle wstrząsnęła strunami uczuć, jarzmem niewoli nieco już przytępionych, i zelektryzowała temperament narodowy, trochę już ochłodzony. W żadnym bowiem dziele Moniuszki nie odzwierciedliły się tak plastycznie istotne znamiona nie tylko już samej polskiej muzyki narodowej — nie zaś ludowej — lecz i całego charakteru, oraz wszystkich uczuć plemiennych, jak w »Halce«. W żadnej również operze Moniuszki niema tytuł melodyi, któreby nam wydawały się tak znajomymi, lubo się ich nigdy przedtem nie słyszało — chyba w symfoniach gajów, łąk i pól naszych, lub w poszumach strumieni leśnych.

W tej to właśnie swojskości melodyi, w jej zdolności ekscytowania uczuć braterskich i w elektryzującej sile rytmiki muzycznej tkwi istotna przyczyna nadzwyczajnego powodzenia »Halki« mimo jej niedostatków technicznych, mimo pospolitości form jej arii, zespołów, instrumentacji, harmonii etc; na tem również zasadza się olbrzymie jej znaczenie dla rozwoju naszej sztuki narodowej i jej doniosłość społeczna.

W kilka miesięcy po wystawieniu »Halki« i osiedleniu się Moniuszki w Warszawie poszedł na scenę »Flis«, prosty, lecz pełen wdzięku muzycznego, obrazek rodzajowy, odtwarzający sceny charakterystyczne z życia wieśniaczego. W etapie rozwoju twórczości Moniuszki odgrywa on rolę niemąłą, jako pierwowzór opery ludowej.

Trzecią z kolei operą, utworzoną w 1860 r., była »Hrabina«, w trzech aktach, do słów Wolskiego.

Jak w każdej, również i w tej operze rozbrzmiewa pieśń swojska, lecz nie wyłącznie, nawet nie przeważnie, gdyż sama treść libreta na to nie pozwala. »Hrabina« nie jest dramatem, lecz satyrą, »trzyaktową historią spódnicy« — jak się dowcipnie wyraził Sikorski w swej krytyce z 1860 roku, przypominającą smutną i poniżającą rolę, jaką część społeczeństwa z epoki »pod Blachą« odgrywała. Tem więcej, że z mnóstwem przykrych wspomnień wiąże się, a przede wszystkim z bolesnem wspomnieniem upadku ojczyzny.

Osnowa owej satyry jest oparta na podwalinie historycznej sprzeczności i rozdzwisku usposobień wyższych warstw społeczeństwa z przed czasów Księstwa Warszawskiego. Jedna część tej warstwy (Hrabina, Dzidzi i kilku innych) śmiało kroczy w mętach uciech zmysłowych. Upadek ojczyzny, odgłosy burzy politycznej, szalejącej w starej Europie za sprawą wielkiego Korsykanina, nic jej nie obchodzą.

Naprzeciw tej grupy staje druga: niedobitki przedstawicieli dawnych cnót obywatelskich (Kazimierz, Chorąży, Bronia). Jest i przedstawiciel grupy neutralnej (Podczaszyce), nągający się ustawicznie w stronę tego, to owego obozu, a w międzyaktach tych wahań, szukający natchnienia w... »siuprem zieleniaczku«.

Że taka różnorodność charakterystyki bohaterów scenicznych wdzięczne daje pole kompozytorowi do różnobarwnej ilustracji muzycznej, to pewna, ale zarazem przedstawia trudności nielada. Moniuszko wybrnął zwycięsko z tych trudności, ujawniając w swej muzyce wielką zręczność w charakterystyce dosadnej dwóch światów, z których jeden czer-



Fotepian na którym uczył się grać Moniuszko.
(Ze zbiorów Tow. Muzycznego w Warszawie.)

pie pokarm dla duszy i serca w formach towarzyskich wytwornych salonów paryskich, a drugi — w niewyschłym jeszcze wówczas źródle cnót szlachectwa polskiego. Stąd też we wszystkich arjach Hrabiny przeważa sztuczność rzeźby melodyjnej, patetyczność nastroju, ogłada formy, świetność dowcipu, powiewność treści i płochliwość koloratury błyskotliwej, nie wyrażającej nic, prócz pieszczoty, dla ucha przeznaczonej. Słucha się tego przyjemnie, bo ładne i eleganckie, ale głęboko nie odczuwa, bo obce naszemu sercu.

Jakże odmiennie brzmią w uszach piosenki obozu przeciwnego. Takie dumki Broni, toć to ukochane, upajającej woni kwiaty pól naszych; kuplety Chorażego, toć to nuta czysto polska, taka prosta, taka uczuciowa, jędrna w treści, dzielna w rytmie a w nastroju rycerska!

»Verbum nobile«, wystawione w 1861 r., to prześliczny obrazek sceniczny, znakomicie odtwarzający w słowach i muzyce pewne znamiona charakteru starszylacheckiego: uczciwość, prostoduszność i skłonność do burdy.

Po wystawieniu tego klejnociku muzycznego, w twórczości Moniuszki nastąpiła przerwa kilkuletnia. Rozruchy w kraju, manifestacye polityczne, wybuch powstania, skrzyp szubienic, brzęk kajdan, jęki gnanych na Sybir obrońców wolności narodowej, przerażoną muzę Moniuszki oniemiały. Energiczniejszy i śmielszy od niego Kurpiński potrafił w czasie rewolucyi 1830 roku podniecać zapaly patryotyczne »mazurami wojennymi« (»Chłopiecki«), »Warszawiankami«, »Litwinkami«; Moniuszko, choć patryota gorący, nie zdobył się ani na jedną pieśń rewolucyjną. Człowiek ten anielskiej dobroci a gołębiego serca, umiał tylko przebaczać i modlić się za nieprzyjaciół; mścić się, czy choćby tylko grozić im — nie potrafił.

Wyrećzali go w tem amatorowie i muzycy tuzinkowi. A wyrećzali, jak umieli — niezdarnie. Nie czując potrzeby i siły urabiania specjalnych melodyi do wierszy patryotycznych, przez poetów obficie wówczas tworzonych, brali pierwsze lepsze melodye z popularnych oper włoskich i podkładali pod owe wiersze, nie troszcząc się bynajmniej o to, czy dana melodia odpowiada nastrojowi poezyi, czy nie odpowiada.

I naród śpiewał z zapalem: »O ty Polsko nieszczęśliwa« — na nutę pieśni »Einsam bin ich nicht alleine« z »Precyzy« Webera; »Swobody przyszedł czas« podług melodyi kupletu Damsego z »Chłopa milionowego«; »Zgasły dla nas nadziei promienie« — podług pierwszej melodyi finału aktu I-go »Lukrecyi Borgii« Donizettiego; »Do bronie, bracia, powstańmy wraz!« — podług chóru... weselnego z drugiego aktu »Łucyi« tegoż kompozytora, »Wiatr szumem wionął po bystrym stepie« — z melodią druidów z I-go aktu »Normy« Belliniego (śpiewano i według innej melodyi), i t. d.

Lecz niebrak też pieśni, posiadających melodye bądź oryginalne, bądź z pieśni swojskich zapożyczone, a doskonale do nowego wiersza zastosowane. Z tych najbardziej popularne były: »Boże coś Polskę« i »Z dymem pożarów«. Wprawdzie melodia pierwszej z tych pieśni narodowych mocno przy-

Mój kochany Józefie!

Jeszcze nie udało się ci do mnie na-
mówić emigracji wbrew Miladowskiego
wysłannemu, ani Sienkowi nie odpisał! Proszę
Cię i radliwie w sprawie naszej (właściwie
ciężko trwającej wojennej) rywalizacji,
podjąć się za mnie pustelnika —
Pan Rudolf Jasieński oddawca tego
listu, wielki amator naszej Sztuki, pragnie
zbliznąć się do Ciebie — upraszam Go abyś
Cię uściśnął odemnie i podziękował ac-
kolwiek na chlubnej wzmiankę o moich
pionierach, na którą pragnę sprawdzić
zasługi. — Zanim będę znów szczęśliwy
w Twoim towarzystwie, przyjmę powitanie
od nas wszystkich prawdziwie dla Ciebie
i dla Twoich najprzychylniejszych i naj-
władniejszych. — Stanisław Moniuszko.
Nyseliński u nas Antoniego Kapskiego.
Voli subito.

pomina aryę »Qu'on soit jalouse« z opery »Le secret« J. P. Solié (Soulier) — wystawionej w Paryżu 1796 roku, a w Warszawie p. t. »Tajemnica« 1806, bez powodzenia — ale jest to niewątpliwie podobieństwo czysto przypadkowe. Ta melodia rozbrzmiewała w Polsce na długo przed powstaniem, a była własnością popularnej pieśni do Matki Boskiej »Bądź pozdrowiona Panienko Marya«. Świadczy o tem Łepkowski w artykule »O hajnałach krakowskich«, drukowanym w »Tygodniku illustrowanym warszawskim z 1861 r. Nr 84, T. III; melodye hajnałów, zebrane przez Łepkowskiego — między innemi i »Bądź pozdrowiona« — ułożył na fortepian Moniuszko i zamieścił w tymże numerze »Tygodnika«.



Józef Nikorowicz.

Tekst »Boże coś Polskę«, napisany (czy tylko przerobiony z pieśni, już wówczas istniejącej w innej formie) przez Alojzego Felińskiego około 1815 roku, był cenzuralny aż do przesady, począwszy od tytułu: »Pieśń narodowa za pomyślność króla« (Aleksandra I), a skończywszy na treści. Melodyę do tej »Pieśni narodowej« (?) dotworzył J. Kaszewski, W. Gorączkiewicz zaś, ułożywszy ją na cztery głosy z towarzyszeniem organu, wydał w Krakowie 1818 roku.

Czy to, że brzydka, nie nie mówiąca melodia Kaszewskiego, oraz układ banalny Gorączkiewicza, nie znalazły uznania w gronie młodzieży — dla któ-

rej ów »hymn narodowy« głównie był przeznaczony — czy też, że słowa pieśni o »aniele pokoju« (Aleksandrze I), o »braterstwie dwóch sprzymierzonych (?) narodów« (Polaków i Rosyan), i t. p. rozbrzmiewały ironią w sercach polskich, dość, że zarówno wiersz, jak i melodia zrobiły kompletne *fiasco*. Dopiero około 1861 roku jakiś przygodny poeta, zwróciwszy uwagę na zapomniany wiersz Felińskiego, przerobił go w ten sposób, że drugie wiersze, brzmiące we wszystkich odśpiewach: »Naszego króla zachowaj nam Panie«, zmienił na: »Ojczyznę, wolność, racz nam wrócić Panie«; prócz tego parę zwrotek wyrzucił, parę dotworzył, i pod to wszystko podłożył melodyę »Bądź pozdrowiona«. Tak powstała pieśń, która od 1861 r. stała się własnością całego narodu.¹⁾

Autorem melodyi do chorału »Z dymem pożarów« jest Józef Nikorowicz, uczeń Rudolfa Szwarca, nauczyciel w szkole ludowej galicyjskiej. Pierwotnie była to melodia bez słów, ułożona na fortepian pod tytułem »Chorał«.



STANISŁAW MONIUSZKO.
Według litografii z «Albumu wileńskiego».

Kornel Ujejski, usłyszawszy w 1846 roku tę melodyę w domu Nikorowicza w Zboiskach pod Lwowem, tak był nią zachwycony, że dorobił do niej wiersz pod tym samym tytułem: »Chorał«. Hilary Treter w korespondencji z Port Said do »Gazety Narodowej« (Nr 95, 1875 r.) utrzymuje, że w 1847 r. on hymn Ujejskiego z muzyką Nikorowicza »wówczas dobry głos mając, pierwszy w świat puścił«.

O autorach muzyki do wielu innych pieśni patryotycznych, zarówno z czasów rewolucyi z 1830 roku, jak powstania styczniowego, zapomniano, choć niektóre z nich ogromną cieszyły się popularnością, jak np. piękna o »Trzecim maju« piosenka (mazurek): »Nienawidzę was próżniacy«, z refrenem »Boże daj, by był zawsze trzeci maj«.

Kto dziś wie, że twórcą tej melodyi jest Chopin? A on był niewątpliwie; poucza o tem karta tytułowa tej piosenki, drukowanej w Warszawie 1831 r., na której widnieje nazwisko »Imci pana Chopina« jako autora, i notatka, że ją śpiewano na teatrze narodowym.

Po upadku powstania, podczas którego Moniuszko zdobył się jedynie na niecenzuralną pieśń »Znaszli ten kraj« (Kraszewskiego), twórca »Halki« po kilkuletnim wypoczynku zabrał się znów do pracy. Owocem tej pracy była opera »Straszny Dwór«, wystawiona w Warszawie 1865 r. z powodzeniem olbrzymiem.

Zajmujący obrazek rodzajowy libreta Chęcińskiego, osnutego na podaniu o dziewięciu pięknych pannach z Kalinowa, zabarwienie tej treści motywami, zaczerpniętymi ze starszylacheckich zwyczajów i obyczajów, przesądów i wiary, wad i cnót narodowych, na koniec wprowadzenie do akcji sympatycznych postaci, pełnych życia i dawnego rycerskiego animuszu — wszystko to, już z racyi samego tylko libreta, bardzo zaważyć musiało na szali powodzenia »Strasznego Dworu«.

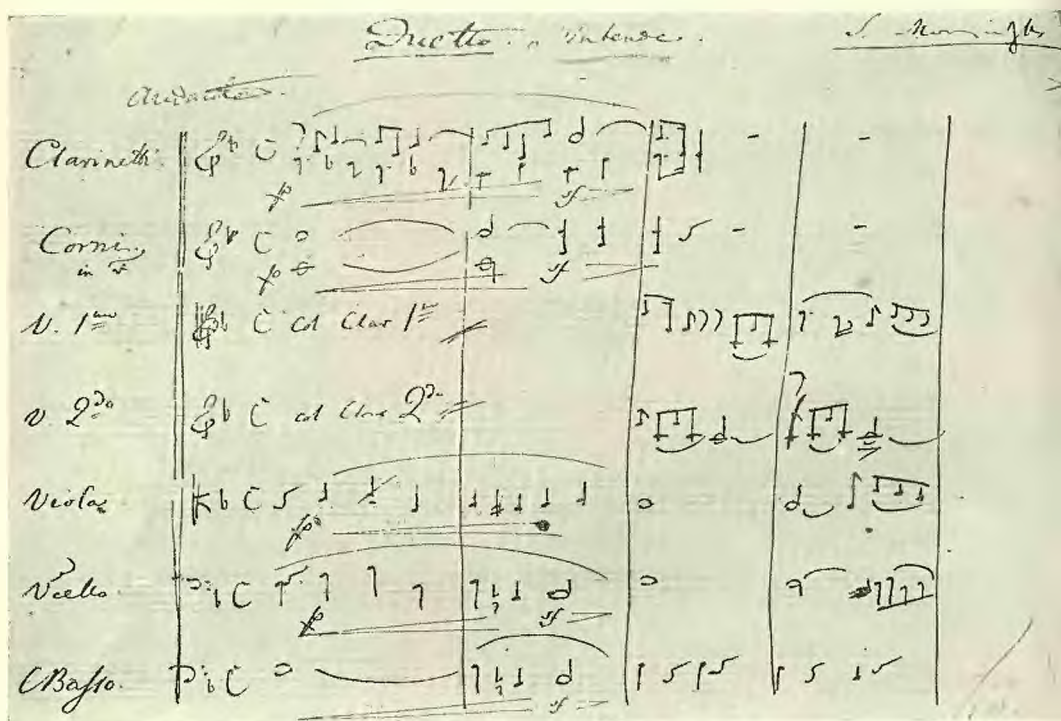
Reszty dokonała muzyka. Jak w »Halce«, równie i w tej operze sympatyczne echa swojskiej muzyki rozbrzmiewają tu wszędzie. Dosłuchasz się ich w każdej arii, choćby ujętej w formę z włoską przykrojoną, w każdym temacie, choćby zaplątanym w zwoje mądralstwa muzycznego. Dosłucha się ich każde, nawet na estetyce piękna muzycznego niezaprawione ucho. A dosłucha się nie dlatego tylko, że w nich mistrz złożył »swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty«, lecz i dlatego, że je nie piórem oschłego kontrapunkcisty na papier przelewał, lecz sercem tworzył.

A to serce biło w rytm tylko polskiej muzyki. Ile też razy Moniuszko szeptu owego rytmu nie posłuchał i według niego nie regulował swych natchnień, tyle razy chybił celu.

Chybił naprzykład w wielkiej operze »Parya« (1869), w której zapragnął okazać się mistrzem wszechstronnym i muzyką kosmopolityczną uczucia swych bohaterów zilustrować. Lecz mu się to nie udało. »Parya« upadł, bo na palcie kompozytorskiej Moniuszki okazał się brak farb, niezbędnych do uwy-

datnienia wielkiego tonu tragedyi i uzmysłowienia w muzyce uczuć i duszy niepolskiej.

Opery Moniuszki nie wypełniają całkowicie jego dorobku duchowego. Utworzył bowiem nadto kilka kantat — między innemi przepyszne »Sonety Krymskie« i »Widma« (Dziady), siedem mszy, cztery litanie ostrobramskie, wiele hymnów, pieśni religijnych, trzy balety, wreszcie około czterystu pieśni (ballady, pieśni liryczne, charakterystyczne i t. p.), które najbogatszą pono stanowią spuściznę po Moniuszce. Część ich większa oparta na rytmach ta-



Autograf Moniuszki. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

necznych: poloneza, mazurka, krakowiaka i t. p.; część mniejsza ujęta w formę dumek, a drobna utrzymana w formie szerokiej i muzyce raczej kosmopolitycznej, aniżeli polskiej.

Ślusznie Moniuszkę tytułowano — i dziś jeszcze tytułują — »pieśniarzem«; był nim bowiem istotnie, nawet w operach. W pieśniarstwie też był najmocniejszy. Wszystkie jego pieśni, dumki, mazurki, krakowiaki i polonezy operowe o wiele większą wartość posiadają od aryj wielkich i zespołów. Indywidualność bowiem Moniuszki, na wskrós liryczna, najpłynniej wyrazić się mogła w drobniejszej formie pieśniarskiej; wrażenia zaś silnie dramatyczne,

choć je odczuwał, nie zawsze jednak uzmysłowieć potrafił. Powodu szukać należy w jego usposobieniu artystycznym, charakterze, temperamencie i przygotowaniu technicznym.

A owo przygotowanie nie było dostateczne. Obdarzony z natury niezwykłą intuicją, zdobywał się wprawdzie Moniuszko niekiedy na piękne pomysły harmoniczne, kontrapunktyczne oraz instrumentacyjne, wogóle jednak brakło mu głębszego wykształcenia teoretycznego a przede wszystkim umiejętności opracowania teoretycznego według zasad kontrapunktycznych.

A przytem nie miał dość siły, energii ani woli nie tylko, żeby zbaczać z utartych dróg w muzyce i szukać samemu nowych, lecz nawet korzystać

z już wytkniętych przez innych kompozytorów. Wagnera lekcewał, odmawiał mu nawet twórczego talentu. Podczas gdy inni wielcy kompozytorowie, np. Verdi, śledząc ustawicznie za postępami w teorii muzycznej, uzupełniali z dniem każdym swą wiedzę fachową, Moniuszko zadowalał się skromną wiedzą, nabytą w szkole zapleśniałego konserwatysty Rungenhagena, który ani się na nim nie poznał, ani też wiele nauczyć zdołał. Ratował go geniusz, lecz talent nie wspomagał; i dlatego nie zajął przodującego stanowiska w rzędzie najśłynniejszych współczesnych mu kompozytorów europejskich, lubo jako melodysta, o całą głowę przerastał wszystkich.

Bo istnieje duża różnica między geniuszem a talentem. Geniusz muzyczny to znanie niezwykłej wyższości duchowej, władzy twórczej, wyjątkowego wysubtelnienia uczuć i nastroju, wogóle zdolność do wytwarzania nowych piękności w muzyce, gdy talent stosuje prawa już znane do celów użytku



Pomnik Moniuszki w kościele Wszystkich Świętych w Warszawie.

praktycznego. Jest to więc zdolność do wyzyskiwania doświadczeń teoretycznych i wiedzy muzycznej w sposób niezwykły.

Z tego się okazuje, że chociaż klawiatura ducha geniuszu posiada o jedną oktawę więcej od klawiatury talentu — jak się dowcipnie wyraził Nordau — mniej wielkie może tworzyć dzieła, lubo na wielkie zdobywa się pomysły, aniżeli talent, który nawet pomysły banalne potrafi spowić w tak piękne szaty



Oskar Kolberg.

formy, harmonii, kontrapunktu, oraz świetnej instrumentacji, że im nadaje, mimo brak oryginalności, cechy dzieła wysoce artystycznego.

Typowymi przedstawicielami geniuszów i zarazem talentów byli: Haydn, Mozart, Beethoven i Wagner. Typem szczytnego geniuszu z małym talentem był właśnie nasz Moniuszko, typem zaś szczytnego talentu z małym geniuszem — Meyerbeer. Lecz choć Moniuszko, jako geniusz, o wiele więcej twórczym, oryginalnym i zdolnym był od Meyerbeera, jednakże jego »Halka« na arenie wszechświatowej nie mogłaby walczyć o palmę pierwszeństwa z »Hugonotami«, a on sam z Meyerbeerem.

Po zgonie Moniuszki w dniu 4 czerwca 1872 r. twórczość swojska na polu muzyki wprawdzie nie osłabła, cenniejszego jednak dorobku ojczystej literaturze muzycznej nie przysporzyła; z licznej bowiem falangi kompozytorów kilku zaledwie wzbić się zdołało ponad mierność przeciętną.

Z liczby tych ostatnich Wojciech Franciszek Doppler, syn oboisty teatrów warszawskich, urodzony we Lwowie 16 października 1821 r., największe może w młodości budził nadzieje, których później nie ziścił, rychło bowiem wywędrowawszy za granicę, pracował stale dla obcych, z krzywdą dla sceny krajowej. Napisał dwie tylko opery polskie (przełożone na węgierski, czeski i niemiecki): »Beniowski« (1847) i »Wanda« (1851), z których ostatnia wielkie miała powodzenie w Pezcie, Wiedniu i Pradze, a prześliczny chór męski muzulmanów z drugiego aktu (scena religijna), przez długie lata gościł na repertuarze koncertów europejskich. Resztę oper tworzył Doppler do tekstu węgierskiego — dla Pesztu, i niemieckiego — dla Wiednia. Umarł 27 lipca 1883 roku w Badenie pod Wiedniem.

Oskar Kolberg (urodzony w Przysusze 22 lutego 1814, umarł w Krakowie 3 czerwca 1890 roku) w młodości uprawiał niwę kompozytorską (opera »Król pasterzy«, obraz ludowy »Janek z pod Ojcowa«, mazury, kujawiaki, krakowiaki, etiudy etc.), w wieku zaś dojrzałym zajmował się wyłącznie zbieraniem materiałów do ludoznawstwa polskiego, z muzyką.

Ta zmiana pola działalności Kolberga olbrzymią korzyść przyniosła literaturze polskiej. Bo choć Kolberg gorliwie studiował teorię muzyki u Elsnera i Dobrzyńskiego w Warszawie, a w Berlinie u Girschnera i Rungenhagena, ostatecznie nie wiele umiał, a przytem i zdolności kompozytorskich nie posiadał, gdy tymczasem jego dzieło: »Lud, zwyczaje, przysłowia, obrzędy itp. z pieśniami, muzyką i tańcami« wydane w 37 tomach, stanowią nieoceniony materiał etnograficzny, jakim się nie wiele literatur europejskich poszczycić może.

Leopold Lewandowski, dyrektor orkiestry teatru »Rozmaitości« w Warszawie, poświęcił się wyłącznie komponowaniu muzyki tanecznej, i na tem polu, w ciągu kilkudziesięcioletniego swego zawodu artystycznego nie spotkał ani jednego poważnego ry-



Wilhelm Troszel.
(Według portretu J. Simmlera.)

wala. Napisał mnóstwo polek, kontredansów, polonezów, oraz przeszło dwieście przepysznych mazurów, które rozbrzmiewały po wszystkich zakątkach kraju.

Ignacy Marcei Komorowski (urodzony w Warszawie 1824 roku, umarł tamże 14 października 1858 roku) był pieśniarzem wielkiego talentu, lecz małej nauki. Stąd pieśniom jego zbywało na oglądzie technicznej. Mimo to znaczna liczba jego licznych melodyi obiegła kraj cały, a zwłaszcza »Kalina«, »Łza«, »Ułan«, »Pieśń z Wieży«, »Tęskne chłopię«, »Cho-

ciaż to życie idzie po gruzdzie« (polonez), oraz rzeźne pieśni masek z »Maryi« Małczewskiego: »Ach na tym świecie«.

Więlm Troszel (1823—1887) mniej niewątpliwie był zdolnym od Komorowskiego pieśniarzem, ale za to posiadał gruntowniejsze wykształcenie techniczne, nabyte w szkole Freyera, i umiejętność pisania na głos ludzki, w czem, jako znakomity śpiewak opery warszawskiej, celował. Utworzył około 50 pieśni, świeckich i religijnych, w swoim czasie bardzo popularnych. Cechuje te pieśni płynna, choć nie wybitna melodia, i zręczny podkład harmoniczny.



Antoni Kątski. (Według współczesnej litografii.)

Ignacy Krzyżanowski (1826—1905), Emanuel Kania (1827—1887) i Kazimierz Kratzer (1844—1900) uprawiali także niwę pieśniarską. Lecz powodzenie ich pieśni, nie opromienionych natchnieniem, trwało krótko, z wyjątkiem kilku Kratzera, jak popularna »Ujrzałem raz«, oraz »Skrzypki swaty«, »Piosnka o piosence« i »Dumka«, z których ostatnie dotąd jeszcze nie schodzą z repertuaru koncertów, zwłaszcza amatorskich.

Z licznej gromady wirtuozów XIX stulecia, tylko dwaj bracia Kąscy — Antoni i Apolinary — oraz Lipiński, Wieniawski i Zarzycki, wywalczyć sobie zdołali rzetelne uznanie w całym kraju, a niektórzy i poza jego granicami.

Antoni Kątski (1817—1899) słynął przedewszystkiem jako pianista wyborny, lecz i jego kompozycje — słusznie, czy niesłusznie — ogromną cie-

szyły się wziętością w całym świecie. Ani jedno chyba »dziecko cudowne« nie rozpoczynało wcześniej od niego kariery artystycznej. W czwartym roku swego życia Kątski już popisywał się na jakimś koncercie dobroczynnym w Krakowie; w siódmym dawał koncerty publiczne, w ósmym drukował pierwsze swe utwory: »Polonez i anglez«, oraz »Polonez i mazur« (Kraków 1825 r.), a w parę lat później wzbudzał zachwyty w całej Europie jako wirtuoz z techniką wyrobioną nadzwyczajnie. Jako kompozytor nie odznaczał się



Koncert rodziny Kątskich. (Według współczesnej litografii.)

ani twórczością wybitną, ani oryginalnością; pisał przystępnie, w guście przez amatorów ulubionym (melodye banalne ale śpiewne, trochę sentymtalne, trochę patetyczne; akompaniament łatwy, dość efektowny i poprawny). Stąd też utwory Kątskiego dużą cieszyły się popularnością w kołach dyletanckich, a zwłaszcza słynny kaprys fortepianowy »Przebudzenie się lwa«, który obiegł tryumfalnie wszystkie kraje starego i nowego świata, w oryginale lub układzie na orkiestry wojskowe i cywilne.

Apollinary Kątski (1826—1879), słynny skrzypek, uczeń Paganiniego,



Karol Lipiński. (Według współczesnej litografii Kriehubera.)

głośnym był w całej Europie. Z jego kompozycji na skrzypce przeżył go tylko mazur »sielankowy«. Niespożytą zasługą Kątskiego było założenie w Warszawie Instytutu Muzycznego (konserwatorium) w 1861 roku, od czasu bowiem zamknięcia konserwatorium Elsnera w 1830 r., nie było w kraju ani jednej wyższej uczelni muzycznej.

Z rodziny Kątskich dużą też cieszyli się wziętością w kraju i zagranicą, bracia Antoniego i Apolinarego: Karol — najstarszy z braci — skrzypek, i Stanisław, pianista, oraz siostra Eugenia, śpiewaczka. W młodości tworzyli oni oryginalne grono dzieci »cudownych«. Wszyscy byli dziećmi Grzegorza Brochwicz-Kątskiego, urzędnika sądowego w Krakowie, człowieka nader muzykalnego, lecz nie zamożnego. To też gdy zauważył, że koncerty jego dzieci »cudownych« ogromne wrażenie wywierają i dochód przynoszą znaczny, dotąd obwoził je w długiej wędrówce artystycznej po wszystkich prawie większych miastach

europiejskich, dopóki nie uzbierał tyle grosza, ile potrzeba było do zapewnienia każdemu z dzieci wykształcenia humanitarnego i fachowego.

Po roku 1831, bracia Karol i Stanisław, wycofawszy się z wspólki rodzinno-koncertowej, osiedli w Paryżu na stałe, w charakterze nauczycieli muzyki, a Eugenia zerwała zupełnie z muzyką. Jedynie tylko Antoni i Apolinary, najzdolniejsi i najstawniejsi z całej rodziny Kątskich, nie przestawali uprawiać niwy koncertowej aż do śmierci.

Karol Lipiński (1790—1861), skrzypek uczuciowy z tonem olbrzymim, pisał wiele kompozycji, z których wszakże jeden tylko koncert »militarny« utrzymuje się dotąd na repertuarze koncertowym. Nie dlatego, żeby jego utworom brakło wogóle ładnych pomysłów melodyjnych, lecz że, nie posiadając dostatecznego wykształcenia technicznego, nie umiał ożywić ich zajmującą polifonią.

To właśnie było przyczyną, że liczne jego kaprysy, »*variations de bravoure*«, rondo, »*souvenir'y*«, adagia, fantazyje, koncerty (z wyjątkiem »militarnego«), melodye, polonezy, tria, opera »Syrena Dniestru«, przeróżne »*morceaux de salon*« etc., nie utrzymały się na repertuarze koncertowym.

Jako wirtuoz, Lipiński był głośnym w całej Europie, zwłaszcza od czasu, gdy we Włoszech (1818 r.) kilkakrotnie na jednej estradzie grał naprzemian z Paganinim. W technice mu oczywiście nie dorównał, bo pod tym względem



Autograf Lipińskiego. (Ze zbiorów A. Polińskiego.)

Paganini nie miał rywalów, zwyciężył go natomiast wielkością i pięknnością tonu, oraz artyzmem w odtworzeniu utworów klasycznych. W roku 1840 Lipiński osiadł w Dreźnie, gdzie mu ofiarowano posadę dyrektora kapeli kościelnej dworskiej, i pierwszego skrzypka w orkiestrze teatralnej. Miał tytuł: »skrzypek Dworu królewsko-Polskiego«, nadany mu przez Aleksandra I.

Henryk Wieniawski, trzeci z grona znakomitych skrzypków polskich XIX stulecia (1835—1880), wszechstronnością talentu przewyższał i Lipińskiego i Kąskiego. Pierwszy, jako wirtuoz, odznaczał się przede-



Ks. Marcelina Czartoryska.

(Według akwareli Sandera, ze zbiorów H. Dąbcańskiego.)

wszystkiem tonem wielkim i śpiewnym; drugi nadzwyczajną sprawnością techniczną, Wieniawski zaś posiadał w swej grze doskonale zrównoważone wszystkie czynniki sztuki wirtuozowskiej, a prócz tego nie miał talentu kompozytorskiego. Wszyscy skrzypkowie na obu półkulach globu mają w swym repertuarze dwa koncerty Wieniawskiego, fantazyę z »Fausta«, słynną »Legendę«, mazurki, polonezy i t. d., te bowiem dostarczają im dobrej sposobności do popisania się biegłością techniczną, a słuchaczom do rozkoszowania pięknymi melodyjami, dzielnością rytmów i efektami wirtuozowskimi, pełnymi smaku i wykwintu artystycznego.

Henryk Wieniawski — równie jak i jego brat Józef (o którym będzie mowa poniżej) — był dzieckiem »cudownem«. Obaj przez długie lata odbywali wspólne wycieczki artystyczne po całej Europie i razem występowali publicznie, wszędzie wzbudzając ogromne zachwyty nadzwyczajną sprawnością techniczną, temperamentem, a zwłaszcza wysoce dokładnem »zgraniem się«, jakie ujawniali w wykonywanych przez siebie sonatach na fortepian i skrzypce, głównie Tartinięgo i Beethovena.

Aleksander Zarzycki (1834—1895) w przeciwieństwie do artystów powyżej omawianych był nie tyle głośnym wirtuozem (pianistą) — chociaż



Henryk i Józef Wieniawscy. (Według współczesnej litografii.)

i na tem polu zbierał laury — ile kompozytorem talentu niepośledniego, a przede wszystkim pieśniarzem. Muzyk uczuciowy, poeta z duszą wrażliwą na wszelkie przejawy piękna, Zarzycki w swych pieśniach starał się nie tylko o dobre stosowanie melodyi do znaczenia słów tekstu, lecz także o wykwintność formy i artystyczne opracowanie podłoża harmonicznego. To też chwalono wprawdzie jego koncert fortepianowy, chwalono »Suitę orkiestrową«, »Chant d'amour«, uwertury, krakowiaki etc., ale dopiero przeslicznymi pieśniami, jak: »Dziewczę i gołąb«, »Idź dalej«, »Różne łyzy«, »Dola«, lub figlarne: »Między nami nic nie było« i wielu innemi, rozkoszowano się szczerze i ceniono jako wartościowy dobytek pieśniarstwa polskiego.

Księżna Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska (ur. 1817 w Podłużnem na Polesiu, um. w Krakowie 1904 r.) uprawiała wprawdzie muzykę z amatorstwa, niemniej jednak należy się jej miejsce poczesne w gronie wybitnych wirtuozów polskich jako pianistce, która żadnemu z nich nie ustępowała w sprawności technicznej, a pod względem wykwintności frazowania



Stanisław Szczepanowski.

artystycznego, zwłaszcza jako szopenistka *par excellence*, przewyższała wielu. W Paryżu gromadził się w jej salonie nie tylko cały ówczesny *beau monde*, lecz i wszyscy muzycy, zamieszkujący stolicę Francji. Tu poznała się z Chopinem, który jej później udzielał lekcji gry na fortepianie i wogóle jej wykształcenie muzyczne uzupełniał. Zdolna amatorka umiała korzystać z dobrych rad i cennych wskazówek swego genialnego mistrza. Wsłuchując się często w uczuciową grę Chopina, księżna Czartoryska zdołała wkońcu przyswoić sobie wszystkie tej gry właściwości i wogóle przechować w pamięci tradycję szopenowską. To też, jeśli który z muzyków i wirtuozów naszych pragnął zgłębić nastroje muzyki Chopina i z tradycją jego się zapoznać, spie-

szął do Czartoryskiej z prośbą o wskazówki. Publicznie grywała rzadko, i to tylko na koncertach dobroczynnych, lub na dochód emigrantów polskich.

»Każdy rodzaj jest dobry, z wyjątkiem nudnego«. Marek Sokołowski i Stanisław Szczepanowski dawali koncerty na sentymentalnej gitarze, a żyd Michał Józef Guzików (ur. 1806 w Szkłowie, um. 1837 w Akwizgranie) na nieestetycznej »harmonice słomianej«, a przecie w całej

Europie zbierali laury i złoto; wszędzie ceniono ich wysoko jako wirtuozów, w swoim rodzaju jedynech.

Marek Sokołowski, urodzony 25 kwietnia 1818 r. Pohrebyszczach na Wołyniu, był samouczkiem. Wyrobiwszy sobie technikę nadzwyczajną, puścił się na wędrowkę artystyczną po całej prawie Europie. Szczęście dopisywało mu stale. W Wiedniu dał kilka koncertów z rzędu — tak wielkie wzbudził zajęcie. Równe powodzenie towarzyszyło jego występom w Paryżu, Berlinie, Londynie i wielu innych stolicach europejskich. Grywał na gitarze podwójnej, przez siebie udoskonalonej: o dwóch szyjkach i dziesięciu strunach. Umarł w Wilnie 6 stycznia 1884 roku.

Stanisław Szczepanowski (urodzony w r. 1814) kształcił się u Horeckiego w Edynburgu i u Sora, sławnego gitarzysty, w Paryżu. Po ukończeniu studyów, wystąpił z koncertem w Edynburgu 1839 roku i wzbudził podziw ogromną biegłością techniczną. Wkrótce udało mu się uzyskać oklask entuzjastyczny królowej angielskiej. Odtąd Szczepanowski został ulubieńcem salonów londyńskich i całej Anglii. Niemniej chętnie go słuchano na lądzie stałym, we wszystkich stolicach europejskich i kilku azjatyckich, zwłaszcza zaś w Madrycie, gdzie w ciągu dość długiego czasu grywał codziennie na dworze królowej Izabeli.

Szczepanowski posiadał nadto talent kompozytorski. Może nie głęboki, niezbyt oryginalny, lecz wystarczający do utworzenia kilku udatnych mazurków, fantazyi, tańców hiszpańskich, waryacyi i różnych *souvenir'ów*, oraz do muzycznego układu tych utworów na gitarę. Grywał też sprawnie na wolonczeli.

Listę kompozytorów z paru ostatnich dziesiątek lat uzupełnia pięć nazwisk muzyków, niepospolicie uzdolnionych, wielkie rokujących nadzieje, lecz, na nieszczęście dla muzyki ojczystej, zmarłych w zbyt młodym wieku.



Antoni Stolpe.

Byli nimi: Józef Lubowski (fantazyje, nokturny, etiudy etc.); Juliusz Zarębski, wybitny pianista, uczeń Liszta (tańce polskie, etiudy, dumki, fantazyje etc.); Stanisław Duniecki (opery: »Paziowie królowej Marysieńki«, »Pokusa« i kilka innych); Antoni Rutkowski (sonata na skrzypce i fortepian, śliczne wariacje cis-mol, kwartet smyczkowy, trio fortepianowe etc.) i Antoni Stolpe.

Ten ostatni bezwzględnie był najzdolniejszy z nich wszystkich. Talent jego rozwijał się tak szybko, że w 19 roku życia Stolpe był już autorem kilku



Adam Minchejmer.

uwertur, sekstetu, utworów fortepianowych z orkiestrą, kilku etiud i wariacji na kwartet smyczkowy, wielu pieśni, chórów, preludów, fug, dwóch sonat fortepianowych, przepysznej sonaty skrzypcowej i t. d. W pierwszych utworach Stolpego przebiegał się wpływ Mendelsohna, w ostatnich, z 1871 r., ujawniała się już wyraźnie indywidualność młodego kompozytora oraz jego styl oryginalny, bujna fantazyja i potężna siła twórcza.

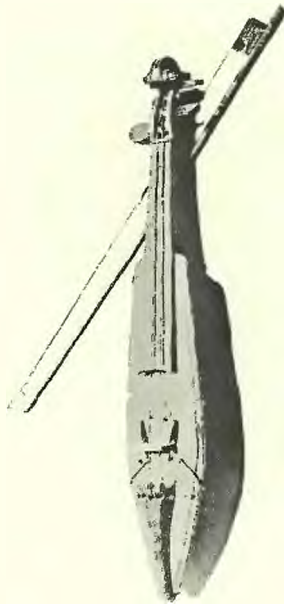
Wszystko to zdawało się wróżyć genialnemu młodzieńcowi jak najświetniejszą przyszłość artystyczną. W rok później, 7 września 1872, zgaśł

w Meranie, przeżywszy zaledwie 21 lat, a wraz z jego zgonem rozwiały się wszystkie te piękne nadzieje.

Ostatnim kompozytorem w stylu poważnym (z liczby już nieżyjących) był:

Adam Minchejmer (1830—1904). Poświęcał się prawie wyłącznie muzyce scenicznej. Miał wiele cennych zalet, lecz zarazem wadę ogromną: nie uznawał żadnych postępów, dokonanych w muzyce operowej od czasu Meyerbeera. Chociaż więc jego operom (»Otton łucznik«, »Stradiota«, »Mazepa«) nie brakło ani melodyi płynnych, ani harmonii poprawnych, ani świetnej instrumentacji, krytyka prawie stale zarzucała Minchejmerowi — i nie bezzasadnie — że tworzy opery w stylu oddawna zapomnianym i w formie mocno przestarzałej.

Z jego oper najżyźliwiej przyjmowano melodyjnego i efektownego »Mazepę«; z utworów zaś drobniejszych, pieśń zwrotkowa »Flisaki« stała się popularną w całym kraju.



Gęśliki Sabały.



Tadeusz Popiel: Śpiew. Fresk w teatrze lwowskim.

STARZY I MŁODZI.

(Czasy dzisiejsze).

Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Henryk Jarecki, Ludwik Grosman, Józef Wieniawski, Jan Gall, Stanisław Niewiadomski, Ignacy Paderewski, Zygmunt Stojowski, Feliks Nowowiejski, Henryk Melcer, Leopold Godowski, Władysław Górski, Emil Młynarski, Piotr Maszyński, Seweryn Berson, Mieczysław Karłowicz, Mieczysław Sołtys i inni. Nowsi kompozytorowie oper: Roman Statkowski i Adolf Gużewski. Muzyka religijna i jej reforma w XIX stuleciu. Ks. Józef Surzyński i kompozytorowie współcześni muzyki kościelnej. »Młoda Polska« w muzyce (secesya). Kierunek »młodych«. Karol Szymanowski i Ludomir Różycki.

Wyniki działalności artystycznej prawie wszystkich, w rozdziale poprzednim wzmiankowanych, muzyków z czasów po-moniuszkowskich są tak ubogie, że, gdyby ojczystej literatury muzycznej nie zasilaty obficie prace kompozytorów dzisiejszych, gotowibyśmy byli dać wiarę owym niepowołanym prorokom, którzy nie wahali się przepowiadać bankructwa muzyki polskiej.

Proroctwo równie naiwne, jak przedwczesne. Muzyka narodu, posiadającego tak zamożnych w talent kompozytorów, jak Żeleński, Noskowski, Jarecki, Paderewski, Stojowski, Nowowiejski, Statkowski i inni, daleką jest chyba od bankructwa. Działalność tych wybitnych twórców wzbogaca wszechstronnie ojczystą literaturę muzyczną; lecz że dotąd nie zamknięta, może nie nadaje się jeszcze do oceny ostatecznej. Ale to nie powód, żeby o działalności ich dotychczasowej przemilczeć. Zwłaszcza, że starsi wiekiem muzycy, przeszedłszy już przez wszystkie fazy »burz i prądów«, indywidualność, siłę twórczą, temperament, styl czy jakąś manierę już uwydatnić zdołali wyraźnie w swych dziełach.

Czého bo więcej jeszcze spodziewać się mamy prawo np. po Żeleńskim albo Noskowskim? Chyba utworzenia jeszcze jednej opery albo symfonii. Lecz to, coby utworzyć mogli, czyby się im wciągnęło do rubryki *plus*, czy *minus* ich dorobku duchowego, na bilans ogólnej działalności ich artystycznej wpływu decydującego mieć już nie będzie.

Władysław Żeleński, wiekiem ze wszystkich najstarszy, jest wychowawcą dawnej szkoły klasyczno-romantycznej. Owej szkoły, która z jednej strony widziała w muzyce sztukę, zdolną do ujawnienia jakiejś treści jedynie zapomocą pewnych form stałych, a z drugiej: czarowną mowę dźwięków, podatną do uzmysławiania wrażeń rozlicznych, uczuć i namiętności. A chociaż stykał się kolejno: to z rewolucją Wagnera, to z ewolucją werystów włoskich, wreszcie z ruchem anarchistycznych schyłkowców muzycznych doby ostatniej, przekonań swoich już nie zmienił, choć to, co dobrego znalazł w teorii i dziełach nowatorów, w swoich pracach chętnie stosował.

Żeleński urodził się we wsi dziedzicznej Grotkowice (w Galicyi) 6 lipca 1837 roku. Straciwszy ojca w czasie rzezi galicyjskiej w 1846 r., przeniósł się do Krakowa, gdzie pod kierunkiem Mireckiego rozpoczął naukę zasad muzycznych. Kraków słabo wpływał na rozbudzenie jego fantazyi, mało bowiem dawał sposobności do słyszenia dobrej muzyki, i, co ważniejsza, do kształcenia się w teorii, gdyż Mirecki, rządząc się pewnemi uprzedzeniami do rezultatów nowszej szkoły muzycznej, a przytem sam nie dość biegły w teorii wyższej, upragnionej wiedzy swym uczniom dać nie mógł.

Ale Żeleński posiadał talent ogromny i bogatą intuicję artystyczną. Zanim go nauczono chodzić muzycznie, już tańczył; wpierw, nim jako tako zapoznał się z techniką kompozytorską, już tworzył utwory, poważne treścią i rozmiarami. Pierwszem dziełem które zwróciło na Żeleńskiego uwagę krytyków, była sonata fortepianowa, op. 5, wydana u Ricordiego w Medyolanie. Najlepszy ówczesny krytyk polski, Józef Sikorski, poddając ową sonatę obszernemu rozbiorowi, w redagowanym przez siebie »Ruchu muzycznym« (Nr 42 z roku 1859), tak się o niej wyraża: »Sonata p. Żeleńskiego zacnem jest dziełem, i tak zacnem, że bez wahania się możnaby mu przepowiedzieć piękną przyszłość na polu kompozycyi klasycznej, gdyby, zapatrując się na arcydzieła tego rodzaju, nie zdawało się zuchwalstwem wymagać od niego arcydzieł, bez których pięknej przyszłości dla klasycznego kompozytora być już nie może«.

Usterki kompozycyi, według zdania Sikorskiego, »prawie wszystkie należą do akcesoryów, i pewniebyśmy ich nie wytykali, gdyby nie znacznie przewyższające je przymioty, pokazujące, że w panu Żeleńskim zyskalibyśmy pierwszorzędnego kompozytora, gdyby postarał się o to«.

Była to pierwsza krytyka fachowa dzieł Żeleńskiego, a zarazem prorocza, przepowiednie bowiem Sikorskiego spełniły się co do joty: zyskaliliśmy w Żeleńskim pierwszorzędnego kompozytora, bo »postarał się o to«.

W 1859 roku opuszcza Kraków i udaje się do Pragi w pogoni za wiedzą muzyczną. Tu ujawnia gorliwość i pracowitość nadzwyczajną. U Dreyzoka kształci się w grze na fortepianie, u Kreiczego odbywa studia teoretyczne w ciągu prawie siedmiu lat (!), uczęszcza do szkoły organistów, z której wychodzi organistą patentowanym, i jednocześnie do uniwersytetu, w którym otrzymuje stopień doktora filozofii.

To wszystko nie zadowoliło Żeleńskiego, należał bowiem do grona tych artystów, wiecznie spragnionych wiedzy, którzy część większą swego żywota spędzali na studiach. Udaje się przeto w 1866 r. z Pragi do Paryża, gdzie przez kilka lat jeszcze odbywa studia teoretyczne u Damckego. Wypadki polityczne 1870 roku wypędziły go z Paryża; odtąd bawi stale w kraju rodzinnym.

Pierwszy koncert kompozytorski Żeleńskiego odbył się w Krakowie; wykonano na nim piękną uwerturę »Tatry«. Następne dzieła: pieśni, symfonia i t. d. były odtwarzane w Warszawie 1872 r., gdzie Żeleński otrzymał opróżnione przez śmierć Moniuszki stanowisko profesora konserwatorium, a następnie dyrekcję Towarzystwa Muzycznego. Odtąd corocznie wydawał kompozycje różnej treści i formy, które sławę imienia jego rozgłaszały donośnie po wszystkich zakątkach kraju ojczystego i poza jego granicami.

Po kilku latach pobytu w Warszawie przeniósł się Żeleński do Krakowa, na stanowisko dyrektora konserwatorium.

Na dorobek duchowy Żeleńskiego złożyły się dotychczas opery: »Konrad Wallenrod«, »Goplana«, »Janek« i »Stara Baśń«; oratorium »Gloria tibi Alma Mater«, napisane na obchód 500-letniego jubileuszu uniwersytetu jagiellońskiego; dziewięć kantat na głosy męskie, żeńskie lub mieszane z towarzyszeniem orkiestry; dwie msze, kilka hymnów religijnych, symfonia, dwa kwartety smyczkowe, trio fortepianowe, sonata na fortepian i skrzypce, dwie sonaty fortepianowe, sześć utworów charakterystycznych na fortepian, wiele innych utworów na fortepian i różne instrumenty, 25 preludjów organowych, koncert fortepianowy, dwie uwertury: »Tatry« i »Echa leśne«, oraz około dziewięćdziesięciu pieśni na głos pojedynczy, a z dzieł pedagogicznych: »Nauka harmonii« (do wspólni z Roguskim) i »Nauka elementarna zasad muzyki«.

Jak widzimy, Żeleński uprawia wszystkie rodzaje muzyki. Lecz, choć wszystkie z powodzeniem, głównie jednak w zakresie pieśniarstwa — i wogóle jako wokalista — okazał się kompozytorem znakomitym i natchnionym szczerze poetą.

To też największą popularnością cieszą się pieśni Żeleńskiego, zwłaszcza najcenniejsze perły jego natchnienia: »Posyłka«, »Słowiczek«, »Marzenia dziewczyny«, »Tęsknota za zimą«, »Połały się łyzy«, »Z łąk i pól«, »Czarnobrewka«, »Zawód«, »Zakochana« i precudna »Jarucha«.

Ale i wszystkie opery Żeleńskiego miały powodzenie. Względnie najmniej miała pierwsza, »Konrad Wallenrod«, z powodu rozwlekłości wielu

scen, nazbyt symfonicznego opracowania szczegółów — które zresztą poginęły w perspektywie teatralnej — z powodu sytuacji, przeciągniętych w wyrazie i nastroju, oraz użycia form, często konwencyonalnych. Były to wyniki niedoświadczenia kompozytora, który nie umiał zdobyć się na zwieźłość, bo nie potrafił wyzbyć się skłonności do przeprowadzenia dobrej myśli muzycznej w sposób symfoniczny.

O wiele wyżej stoi druga opera Żeleńskiego, »Goplana«. Muzyka jej jest oryginalna i posiada wielkie bogactwo form, używanych zarówno w da-



Władysław Żeleński. (Według portretu A. Grottgera.)

wniejszych operach włoskich, jak i dzisiejszych. Dźwięczy w niej silnie zarówno nuta rzewnego uczucia, jak ponure tony grozy dramatycznej. Tu nieci czar słodczy liryki, tam wstrząsa nerwami namietność wyrazu muzycznego, skupiającego w sobie wszystkie indywidualne uczucia, cierpienia i rozpacz bohaterów scenicznych. Niema w tej muzyce ani ekliwej historyzofii Massenet'a, ani zamglonej alegorii Wagnera, któremi kompozytorowie dzisiejsi tak często niszczą swe dzieła. Ma uczucie i to jej wystarcza; niem się wyraża i niem też wrażenia wywołuje.

Lecz Żeleński i w tej operze nie pozbył się jeszcze głównych wad swoich, a przede wszystkim: zbytniego rozciągania niektórych form, powstrzymującego bieg akcji, oraz lekceważenia kolorytu epoki, w której się akcja rozgrywa. Tak na przykład użycie przez kompozytora w dwusławiu Goplany z Grabcem formy walca, jest błędem podwójnym: chronologicznym i etnograficznym. Muzycznie jednak rzecz biorąc, ów walc jest »majstersztykiem«, ulepionym zręcznie z prześlicznej melodii, prowadzonej przez Goplanę, a przepysśnie kontrapunktowanej mazurem przez Grabca.

Gdyby nie libretto, któremu brak wszystkiego: dramatyczności sytuacji, poezji nastroju tekstu, wreszcie urozmaicenia i prawdy, »Janek«, trzecia z rzędu opera Żeleńskiego, mogłaby obejść tryumfalnie wszystkie sceny europejskie, dzięki muzyce namiętnej, silnej w wyrazie, melodyjnej, częściowo opartej na oryginalnych tematach tatrzańskich, przepysśnie harmonizowanej, kunsztownie, a mimo to przejrzystej opracowanej i barwnie instrumentowanej. Są w niej cząstki, których piękność liryczna wzrusza do głębi, są i takie, których siła wymowy dramatycznej wstrząsa nerwami. Cóż z tego, kiedy marne libretto, wzbudzając uczucie nudy, zubożenią widza i słuchacza na piękno muzyki, gęsto rozsiane po partytki »Janka«.

Ostatnia opera: »Stara baśń«, wystawiona na scenie lwowskiej 14 marca 1907 r., ma już libretto — urobione przez A. Bandrowskiego z powieści Kraśzewskiego — w duchu wymagań nowoczesnych i muzykę do owej nowoczesności libretowej zręcznie przystosowaną. Wprawdzie Żeleński, jako romantyk starej daty, nie wyrzekł się w »Starej baśni« swych przekonań kompozytorskich — z którymi się już zżył — i swoim ideałom nie przენiewierzył się, wszelako mniej energicznie i skutecznie opierał się tu wpływowi prądów modernizmu muzycznego wogóle, a Wagnera w szczególności, aniżeli w swych operach poprzednich. Lecz, choć wyrzekł się form zamkniętych oraz dawniej obowiązującego podziału na »numery« (arye, zespoły i t. d.), mimo to nie odmówił sobie przyjemności szerokiego rozprowadzania melodii i zaokrąglania, po dawnemu, okresów muzycznych, ilekroć dobra mu się sposobność nastręczyła. Zręczne kojarzenie z sobą stylów różnorodnych, zajmująca do tego przymieszka archaizmu harmonicznego (tonacje kościelne), wreszcie umiar artystyczny Żeleńskiego, który go uchronił od przeładowania mądrością muzyczną »Starej Baśni« przy malowaniu dźwiękami nastroju akcji, i powstrzymał od zboczeń w mgliste krainy mrzonek abstrakcyjnych, składają się na całość wartości niepospolitej.

Jak autor »Starej baśni«, równie też Zygmunt Noskowski od początku swej działalności artystycznej uprawiał wszystkie formy muzyczne, nawet najdrobniejsze i taneczne. To jednak, co mu z tego powodu, a głównie z powodu wytwarzania muzyki do licznych »obrazów ludowych« dla scen ogródkowych, poczytywano za rozpraszenie talentu, było poprostu gimnastyką ducha, która na twórczość jego późniejszą zbawienny wpływ wywarła. Talent jego szybko

dojrzewał, męźniał, a wydoskonalona częstem tworzeniem technika kompozytorska przybrała w końcu cechy takiego wirtuozostwa wszechstronnego, jakim nie każdy z potentatów świata muzycznego poszczycić się może.

Kolebką rodzinną Noskowskiego jest Warszawa; tu bowiem przyszedł na świat w dniu 2 maja 1846 roku. Talent do muzyki objawił się w nim wczesnie. Już w czasie pobytu w gimnazyum, choć z elementarzem muzycznym



Zygmunt Noskowski.

nie był jeszcze obeznany dostatecznie, komponował to pieśni do słów Kochanowskiego, to krakowiaki, sceny charakterystyczne i różne utwory z działu muzyki salonowej i tanecznej. Jedną z tych pierwszych prób orłęcia, doświadczonego swych skrzydeł, »kolędę«, drukował »Tygodnik ilustrowany«, jako osobliwość.

Obeznawszy się w domu rodzicielskim z pierwszymi zasadami muzyki, Noskowski wstąpił w r. 1864 do Instytutu Muzycznego w Warszawie, gdzie kształcił się w teorii kompozycji u Moniuszki; po ukończeniu zaś studyów,

rzucił się z zapałem do komponowania. Z tego okresu pochodzą pieśni i sceny charakterystyczne na kwartet smyczkowy, które w swoim czasie znalazły ogólne uznanie. Nie zadowolili tylko samego twórcy. Bo to przyznać trzeba Noskowskemu, że, będąc surowym aż do przesady w sądzie o kompozytorach muzyków, nawet najznakomitszych, nie mniej okazał się surowym w sądzie o samym sobie. Zrozumiał, że ta wiedza muzyczna, którą otrzymał w Instytucie Muzycznym, jest niedostateczna, że, chcąc stworzyć dzieła wielkie, należy wprzód wygimnastykować swój umysł w szkole poważnej, odbyć uprzednio studia gruntowne i wszechstronne. Uzbierawszy więc nieco grosza, wsparty przytem zasiłkiem stypendyalnym Towarzystwa Muzycznego, udaje się w r. 1873 do Berlina, gdzie w ciągu blisko trzech lat prowadzi gruntowne studia teorii kontrapunktu, imitacji i fugi pod kierunkiem słynnego teoretyka i kompozytora, Fryderyka Kiela. Pierwszym owocem tych studyów była symfonia A-dur (wykonana w Berlinie), która zwróciła na jej twórcę uwagę krytyki niemieckiej; bezpośrednim zaś wynikiem krytyk, pochlebnych dla młodego kompozytora, było powołanie go na stanowisko dyrektora towarzystwa śpiewaczego »Bodan« w Konstancyi w r. 1876, z tytułem »*Städtischer Musik-Direktor*«. Na tem znajdując się stanowisku, Noskowski, niezależnie od czynności w »Bodanie«, gorliwie uprawiał niwé kompozytorską. Najpiękniejszym owocem tej pracy były: wspaniały kwartet fortepianowy oraz osiem krakowiaków na fortepian. Zwróciły one na Noskowskiego uwagę wszystkich wybitniejszych muzyków niemieckich, zwłaszcza Liszta, który, poznawszy się z młodym ich twórcą w Baden-Baden w r. 1880, nie szczędził mu pochwał, sam wykonywał w Wejmarze kwartet i krakowiaki (»*reisende Genre-Bilder*« — jak je stałe nazywał), zalecał uczniom do grania swym, i, co ważniejsza, oba te dzieła kazał wydrukować.

Wróciwszy do Warszawy, Noskowski objął dyrekcję Towarzystwa Muzycznego, a następnie klasę kompozycji w konserwatorium.

Jako kompozytor, Noskowski jest wszechstronny. Na dotychczasowy dorobek duchowy Noskowskiego składają się trzy symfonie: A-dur, napisana w czasie studyów u Kiela, C-mol (elegijna), później przerobiona, i F-dur pod nazwą »Od wiosny do wiosny«. Składa się ona z czterech części, odpowiadających czterem porom roku, wyrażających dźwiękami nastroje pór roku kraju ojczyzstego, a zarazem wydarzenia i obrzędy ludowe, do poszczególnych pór przywiązane (»Wiosna«, »Lato i czar nocy świętojańskiej«, »Jesień i okrężne«, oraz »Zima i powrót wiosny«). Pod względem formy symfonia ta różni się [wielce od form dawniejszych. Wyjątek stanowi część pierwsza, najpiękniejsza, posiadająca tradycyjną formę sonaty klasycznej, tylko nieco zmodyfikowaną pod względem następstwa po sobie jej części składowych i tonacji. Najmniej udatną jest część trzecia symfonii: »Jesień-okrężne«, nie mająca formy określonej wyraźnie, a przytem przeładowana zbyt mądrością kon-

trapunktową. I »Zima« niema formy wyraźnej, ale jest znakomicie opracowana w szczegółach i wogóle nader zajmująca

Uwertura koncertowa »Morskie Oko« była pierwszym dziełem symfonicznem Noskowskiego, które orkiestry zagraniczne przyjęły do swego repertuaru. Autor maluje w niej wrażenia na widok tej cudnej »perły gór tatrzańskich«, wielkość przyrody, gładkość zwierciadła wód, to znów wycie wichru na podhalach, ryk spienionych fal jeziora, huk gromów, a po uciszeniu się burzy — łagodny dźwięk sopilki pastuszej, intonującej rzewną pieśń dzięczynną. Treść jest obszerna, ujęta w ramy formy wprawdzie nieco rozszerzone, ale prawidłowo ukształtowane.

O wiele większą wziętość wywalczył sobie poemat symfoniczny a właściwie uwertura, »Step«, posiadająca tematy bardzo melodyjne, świeże pomysły harmoniczne, dobrą instrumentację i doskonałe kombinacje kontrapunktyczne.

Do najcenniejszych dzieł symfonicznych Noskowskiego, należą obrazy fantastyczne p. t. »Z życia«... w formie swobodnych waryacji na temat popularnego preludyum A-dur Chopina, ilustrujących sceny z dziejów ojczystych.

W tem pięknem dziele Noskowskiego, dojrzałym owocu zarówno ogromnej wiedzy teoretycznej jak natchnienia rzetelnego, wszystko odpowiada wszechstronnym wymaganiom artystycznym: i forma nader oryginalna, i harmonie nowe a piękne, instrumentacja, zabarwiona kolorami niespopularyzowanymi, i robota techniczna, kunsztowna nadzwyczajnie, a przejrzysta jak kryształ.

Z działu utworów scenicznych, Noskowski napisał obrazy ludowe: »Wiara, miłość i nadzieja«, »Wieczornice«, »Zołzikiewicz« (»Szkice węglem«), »Chata za wsią«, »Dziewczę z chaty za wsią«, »Małasza«, »Budnik« i »Przekłety dorobek«; operetkę »Warszawiacy za granicą«; opery: »Livia Quintilla« i »Wyrok«, oraz balet »Święto ognia«.

Wszystkie obrazy, jako przeznaczone dla teatrzyków ogródkowych i prowincjonalnych, były pisane w stylu łatwym, przystępnym, harmonizowane skromnie, a instrumentowane na małą orkiestrę.

Opera »Livia Quintilla« dana była pierwszy raz we Lwowie w 1900, a w Warszawie 1902 roku. Muzyka do tej opery ma wiele stron dodatnich, ale też dużo ujemnych. Przedewszystkiem jest rozwlekłą, przeładowaną kombinacjami kontrapunktycznemi, jednostajną w nastroju, ponurą, nierzadko nawet nastrojoną na ton pieśni pogrzebowej.

O wiele wyżej stoi druga opera: »Wyrok«. Główną zaletę jej stanowi wybitna oryginalność. Bo »Wyrok«, to ani »dramat muzyczny« Wagnera, ani opera werystów włoskich, ani beładne kojarzenie krótkich tematów melodyjnych we wszystkich partjach śpiewnych, wzorem kompozytorów francuskich i niemieckich świeżej daty. To coś wręcz nowego, co stanowi wyłączną własność Noskowskiego, a jest zręcznem zużytkowaniem tego wszystkiego, co każda z tych szkół i manier dobrego w sobie zawiera.

Dużą wziętością cieszyła się fantazyja choreograficzno-operowa w 3-ch aktach, p. n. »Święto ognia« (Warszawa, 18 lutego 1902). I słusznie, dzieło to bowiem jest osobliwością *sui generis*, z tego powodu, że treść jego osnuta została na tle podań, baśni i wierzeń ludu polskiego i że ma muzykę zespoloną z żywym słowem, mimiką i tańcem. Bo w »Święcie ognia« balet odtwarza, zapomocą obrazów pantomimicznych, sceny obrzędowe ludu polskiego, a soliści i chóry śpiewają pieśni, do tych obrzędów przywiązane. To wszystko składa się szczęśliwie na całość niezmiernie oryginalną, barwną dla oka, a rozkoszną dla ucha.

Prócz tego Noskowski utworzył: trzy kwartety smyczkowe i jeden fortepianowy; kantaty na głosy solowe, chór i orkiestrę: »Świtezianka« (ze wszystkich najpiękniejsza), »Kto się w opiekę« — do której wprowadził nieznaną dotychczas w polskiej literaturze muzycznej wielką fugę czterogłosową z chóram, śpiewanym przez głos piąty; »Jasio«, »Kantata rycerska« (na chór męski), »Powrót« (śliczna suita krakowiaków) i »Rok w pieśni ludowej«. Utwory na fortepian: siedem zeszytów krakowiaków na dwie ręce i sześć na cztery ręce (prócz kilku, wydanych pojedynczo). Dalej: »Les sentiments« (trzy utwory charakterystyczne) »Aquarelles« (sześć numerów), »Trois morceaux«, »Deux danses polonaises«, »Images« (6 sztuk charakterystycznych), »Suita polska« na dwie i cztery ręce (osiem tańców ludowych), »Impressions« (4 numery), »En pastel« (3 numery), »Chanson et danses cracoviennes«, »Causeries« (5 numerów), »Melodies rutheniennes« (8 melodyj rusińskich) »Trois pièces«, »Moments mélodiques«, »Contes«, »Mazury i polonezy« na cztery ręce, »Stances«, »Le primevers«, »Fleur du printemps«, »Moments de danse« (6 numerów), »Diversités« i wiele innych. Utwory choralne: kilkanaście pieśni na chór żeński, kilkanaście na chór mieszany (»Wędrowny grajek« i t. d.), oraz kilkadziesiąt na same głosy męskie, bez towarzyszenia instrumentów. Prócz tego Noskowski stworzył bardzo cenny »Śpiewnik dla dzieci« (do słów Kopnickiej), około siedemdziesięciu pieśni na głos pojedynczy, z których »Stach«, »Serce pęka mi z bólu«, »Astry«, a zwłaszcza »Skowronek«, ogromną cieszą się popularnością, i wiele melodyj na różne instrumenty z towarzyszeniem fortepianu, oraz dokonał wielu transkrypcyj pieśni Moniuszki na orkiestrę. Wszystkie jego utwory fortepianowe czteroręczne o wiele więcej znane są w Anglii — gdzie przeważnie były wydane — aniżeli w kraju ojczystym kompozytora.

Cechą znaną dzieł Noskowskiego jest ich polskość, która zasadza się nie tyle na dość często przez niego używanych tematach pieśni ludowych (symfonia »Od wiosny do wiosny«, balet »Święto ognia« i t. d.), ile na rytmice rdzennie polskiej i na różnych odrębnościach melodyj, właściwych tylko narodowej muzyce polskiej (»Step«, kwartety, kantaty i t. d.). To go wyróżnia znamienne z grona kompozytorów polskich doby ostatniej, i czyni muzykiem najbardziej narodowym po Chopinie i Moniuszce. Na dalsze cechy oryginalne

muzyki Noskowskiego składają się: formy często zgoła nowe, zawsze jednak jasne i ukształtowane wybornie, symetria w szczegółach architektonicznych, wybitna oryginalność, oraz charakterystyka tematów, odpowiadająca treści i nastrojowi dzieła, chociaż rysunek melodyjny tematów nie zawsze jest zajmujący; zdrowy humor i dowcip w utworach charakterystycznych — na przykład w bajkach Krasickiego — wprost mistrzowska robota kontrapunktyczna, świeżość pomysłów harmoniczych i modulacyjnych, barwna, doskonale kombinowana w grupowaniu z sobą poszczególnych narzędzi muzycznych instrumentacja, wreszcie głębokość myśli i powaga stylowa w utworach patetycznych i nastrojowych.

Chociaż klasyk z przekonania, usposobienia artystycznego i przygotowania technicznego, Noskowski nie trzyma się niewolniczo żadnej szkoły; jest raczej eklektykiem — w najlepszym znaczeniu tego wyrazu — obznajomionym dokładnie z najnowszymi zdobyczami w dziedzinie muzyki, zarówno instrumentalnej jak i wokalne, umiędzącym z tych zdobyczy korzystać w sposób oryginalny i stosować je zręcznie do rytmiki muzyki narodowej.

W łatwości tworzenia dzieł, nawet polifonicznie najzawilszych, przypomina Mozarta. Uwerturę »Szkice węglem« na-



Henryk Jarecki. (Według fotografii z 1878 r.)

pisał w ciągu paru godzin; cykl polonezów (12) naszkicował szczegółowo w ciągu jednej doby; nad wielką kantatą »Kto się w opiekę« pracował tylko dziesięć dni, a nad operą »Livia Quintilla« trzy miesiące. Lecz owa łatwość bajeczna, która dla innego muzyka byłaby błogosławieństwem niebios, u niego wyradza grube wady: Noskowski nie lubi poprawiać swych kompozycji; jakie nuty spadną mu z pióra na papier, takie już pozostają bez zmiany. Stąd nieraz jest twardy w modulacjach, ostry w harmoniach i niedość śpiewny w melodyach. W ostatnich utworach ujawnił wprawdzie więcej staranności w opracowaniu i wygładzeniu technicznym; szkoda tylko, że zapóźno przypomniał sobie o mądrej radzie łacińskiej: *saepe stilum vertas!*

Trzeci z kompozytorów starszej generacji, Henryk Jarecki, nie wiele później od Żeleńskiego, a jednocześnie z Noskowskim rozpoczął swą działalność artystyczną.

Rodem z Warszawy (ur. 6 grudnia 1846 r.), po ukończeniu studiów u Moniuszki stanął do konkursu, ogłoszonego przez warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1872 r., z sonatą na fortepian i wiolonczelę, oraz z psalmem na chór mieszany. Szczęście mu dopisało: zdobył obie pierwsze nagrody, a zarazem pierwsze laury, które imię młodego muzyka znanem uczyniły w całym kraju.

Powołany na kapelmistrza teatru Skarbka we Lwowie w 1872 roku, rozwinął na tem stanowisku ogromną i pożyteczną działalność artystyczną. Wytworzył karne kadry chórów, orkiestrę wyćwiczył wybornie, szczepił gust w społeczeństwie lwowskiem do muzyki poważnej i bezustannie wzbogacał ojczystą literaturę muzyczną utworami niepospolitej wartości. Napisał i wystawił na scenie lwowskiej opery: »Nocleg w Apeninach« do słów Fredry (1876); »Mindowe« według dramatu Słowackiego (1880); »Jadwiga, królowa polska« (1886); »Barbara Radziwiłłówna« (1893) i »Powrót Taty« podług ballady Mickiewicza (1897). W tece kompozytorskiej Jareckiego znajdują się nadto opery dotychczas nie wykonane: »List żelazny« w 5-ciu aktach, i »Wanda«, oraz operetka »Nowy Donkiszot«. Prócz tego utworzył: muzykę do dramatów Słowackiego »Balladyna« (1872) i »Lilla Weneda« (1875); balladę »Hugo« do słów Słowackiego, w 6-ciu częściach, na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1877); muzykę do »Odprawy posłów greckich« Kochanowskiego (1884) i wiele innych utworów wokalnych i instrumentalnych.

Talent kompozytorski Jareckiego charakteryzują: powaga stylu, szczerłość i prostota pomysłów melodyjnych, oraz staranność w opracowaniu technicznem. W swych kompozycjach ostatnich uległ lekkiemu wpływowi Wagnera. Ów jednak wpływ objawia się u niego nie w ścisłem naśladowaniu ducha i stylu muzyki wagnerowskiej, lecz jedynie w sposobie polifonicznego łączenia z sobą tematów opery — np. w »Powrocie Taty« — w unikaniu szablonowych form muzycznych, w częstszem posiłkowaniu się formami recitanda i deklamacyi muzycznej, oraz w większem, aniżeli dawniej, urozmaicaniu utworu pomyśłami harmonii nowszej i orkiestrowymi. W całej swej działalności twórczej był gorliwym, zdolnym i bardzo zasłużonym pracownikiem na polu muzyki ojczystej.

Gustaw Roguski (ur. w Warszawie 1839 r.) po ukończeniu studiów u Kiela w Berlinie i u Berlioza w Paryżu, objął klasę harmonii w konserwatorium warszawskiem i poświęcił się wyłącznie pedagogii muzycznej. To było przyczyną, że odtąd zaniedbywał kompozycję, do której w młodości ujawniał istotne uzdolnienie. Z początku pisał muzykę religijną (motet, dwie msze, etc.), później, doświadcząc swych sił w muzyce kameralnej, utworzył: sonatę na fortepian i wiolonczelę — nagrodzoną na konkursie Towarzystwa Muzycznego — dwa kwartety smyczkowe, trio fortepianowe, oraz kwintet na fortepian i dęte instrumenty. Z działu muzyki choralnej kilka chórów na głosy męskie i żeńskie cieszyło się uznaniem, jak niemniej utwory z zakresu mu-

zyki salonowej. Do najlepszych jego utworów zaliczyć można kilkadziesiąt pieśni na głos pojedynczy, z których kilka długo znajdowało się w repertuarze kół śpiewaczych. Łącznie z Żeleńskim napisał Roguski wyborny podręcznik: »Nauka harmonii«, z którego nie jedno już pokolenie czerpało wiedzę muzyczną.

Jego rówieśnik, Ludwik Grosmann, również przygodnie tylko uprawiał kompozycję. Napisał opery: »Rybak z Palermo« i »Duch Wojewody« (obie grane w Warszawie; drugą przedstawiano także we Lwowie Wiedniu i Berlinie); uwertury: »Król Lear«, »Szymierz z Rawenny« i »Marya«; dwie suity baletowe i parę pomniejszych utworów. Jak na półwiekową sieję (Grosman urodził się w Turku 1835 r.), żniwo nie zbyt obfite.

Taką samą uwagę możnaby i do Józefa Wieniawskiego zastosować; tego wszakże usprawiedliwia gorliwa działalność wirtuozowska, nie słabnąca w ciągu długich sześciu dziesiątków lat jego kariery artystycznej.

Urodzony w Lublinie 23 maja 1838 r., już w latach będąc pacholęcych, jako »dziecko cudowne« wzbudzał zachwyty grą swoją na fortepianie, nad wiek poprawną. Studya wyższej teorii muzyki odbył u Marxa w Berlinie. Tylko w chwilach, wolnych od częstych występów publicznych, mógł Wieniawski poświęcać się kompozycji. Mimo to na jego dorobek duchowy złożyła się spora wiązanka muzycznego kwiecica: sonata na fortepian i skrzypce, sonata na fortepian i wiolonczelę, kwartet smyczkowy, trio fortepianowe, uwertura koncertowa »Wilhelm Milczek«, oraz kompozycje salonowe: walc koncertowy — niegdyś nader popularny romans, mazurki, etiudy i pieśni, z których »Ekstaza« przerasta inne pięknnością melodyi i podniosłością nastroju.



Jan Gall.

Ulubieńcami śpiewaków zawodowych i dyletantów zostali dwaj pieśniarze z falangi kompozytorów generacji młodszej: Jan Gall i Stanisław Niewiadomski. Nie łatwo im przysły te względy, tuzinami bowiem ładnych pieśni opłacić je musieli.

Jan Gall (ur. w Warszawie 18 sierpnia 1856 r.) czerpał wiedzę muzyczną w konserwatorium wiedeńskim, następnie monachijskim. Prócz tego uzupełniał studya u Rheinbergera w Lipsku i Liszta w Wejmarze. Jako kompozytor, Gall jest typowym lirykiem. Wyżyny dramatyczne nigdy go nie nę-



Stanisław Niewiadomski.

Stanisław Niewiadomski (ur. 4 listopada 1859 r. w Soposzynie pod Lwowem) po ukończeniu studyów w konserwatorium wiedeńskim i u Jaddassona w Lipsku, dotykał z początku prawie wszystkich działów muzyki instrumentalnej i wokalne. Tworzył symfonie, uwertury i inne dzieła na orkiestrę. Później jednak, oceniwszy dokładniej swe zdolności, doszedł do przekonania, że właściwem polem jego działalności kompozytorskiej jest pieśń. Odtąd nie zajmował się już większymi formami muzycznymi, lecz mniejszymi wogóle, a pieśnią w szczególności. Na tem polu pracując stale, Niewiadomski wyrobił sobie popularność i uznanie ogólne jako wytworny pieśniarz polski.

Liczba jego utworów przedstawia się wcale pokaźnie: samych pieśni utworzył sto kilkanaście na jeden i więcej głosów, a prócz tego niemało chórów męskich i mieszanych z towarzyszeniem fortepianu czy orkiestry, lub bez towarzyszenia.

Niewiadomski ma prawo podśpiewywać sobie znaną piosenkę: »Polecały pieśni moje«, istotnie bowiem jego pieśni bują po świecie szerokim, a głównie po kraju rodzinnym autora. Z ich liczby najczęściej rozbrzmiewają z estrad koncertowych najpopularniejsze: »Nie swatała mi cię swatka«, »Między nami nic nie było«, »Jakże cię mam brać«, »Białe róże, senne róże«, »Gdy ostatnia róża zwiędła«, »Dzwony« (z pięknego cyklu »Jaśkowa dola«), »Polały się łzy« i inne.

Utworzył też Niewiadomski kilka ślicznych chórów męskich, znaczną

ciły, a zresztą nie miał dość sił, żeby się piąć na nie. Wszystkie jego pieśni mają nastrój pogodny i poetyczny, melodyę płynną, oryginalną i uczuciową, formę wykwintną, opracowanie zawsze przejrzyste, towarzyszenie fortepiano- we zawsze staranne. Z kilku tuzinów pieśni Galla, niektóre, jak: »Dziewczę z buzią jak malina«, »Przy gitarze«, »Noc wiosenna«, »Ach! zejź do gondoli«, »Nie będę cię rwała«, »Słońce jasne ma promienie«, »Gdybym był młodszy dziewczyno«, i kilka innych cieszą się niezwykłą popularnością.

Prócz pieśni na głos pojedynczy, Gall napisał kilka ładnych tercetów na głosy żeńskie i znaczną liczbę kwartetów męskich, oraz wydał w świetnym układzie na głosy męskie wiązanek pieśni Moniuszki.

ilość utworów fortepianowych z działu muzyki salonowej, oraz wydał dwadzieścia cztery kolęd polskich w wybornym układzie na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu i »Pieśni ludu ruskiego« na fortepian.

Chociaż talent Niewiadomskiego nie obejmuje szerokich horyzontów twórczości kompozytorskiej, mimo to, jako pieśniarz, wybitnie zajmuje stanowisko w gronie kompozytorów polskich. Charakteryzuje go szlachetna uczuciowość,



Ignacy Paderewski. (Według rysunku Burne-Jonesa.)

prostota ujmująca, jasność wystawienia się muzycznego, melodyjność oryginalna, rytmika rdzennie polska i styl wykwinny.

Prócz Galla i Niewiadomskiego, pieśniarstwo krajowe miało kilku jeszcze innych przedstawicieli nader utalentowanych, z których największe nadzieje rokowali: Eugeniusz Pankiewicz i Antoni Rutkowski — (ten ostatni utworzył też kilka dzieł wartościowych z zakresu muzyki kameralnej). Niestety, śmierć ich przedwczesna nie pozwoliła ziścić się owym pięknym nadziejom.

Z młodszej generacji muzyków polskich najbardziej się wstawił:

Ignacy Józef Paderewski. Po Chopinie jest on najrozgłośniejszym

przedstawicielem sztuki polskiej na obczyźnie. Przedewszystkiem jako pianista-wirtuoz tak oryginalny, że z nikim nie można go porównać.

Wiele czynników składa się na ową oryginalność Paderewskiego; z tych najgłówniejsze dwa: niezmierna uczuciowość gry, oraz prostota i naturalność, z jaką natchnienia mistrzów tonów tłumaczy językiem dźwięków muzycznych. Niezrównana, urocza delikatność i lekkość jego dotknięcia jest wprost zdumiewająca; cieniowanie, wykonane w szczegółach najdrobniejszych, charakterystyczny sposób przeprowadzania myśli głównych, przewyższa wszystko, do czego, pod tym względem, doszli najlepsi dotychczas wirtuozi. Nie olśniewa techniką — choć posiada ogromną — lecz upaja, czaruje, wzbudza nastroje poetyczne i uczucia podniosłe. W tem właśnie skojarzeniu poezyi i uczucia z techniką, stojącą na poziomie najnowszych wymagań sztuki wirtuozowskiej, spoczywa cała tajemnica nadzwyczajnego uroku gry jego.

Oryginalne są drogi po których Paderewski kroczył, zanim stanął na szczycie sławy artystycznej, na wysokości, do jakiej krom Paganiniego i Liszta żaden z wirtuozów XIX stulecia nie dotarł. Urodzony w Kuryłówce, wiosce podolskiej, w 1860 roku, w młodości nie objawiał nadzwyczajnego uzdolnienia do muzyki, a nawet muzycznego usposobienia. Wogóle to uzdolnienie nie objawiało się w nim ani tak uderzająco, ani w rysach tak charakterystycznych, jak u Mozarta, Chopina lub Liszta. Fortepian go nie nęcił, piosenki ludowe nie zachwyciły. Zresztą w domu rodzicielskim nie znalazł zachęty do muzyki i sposobności do rozwinięcia zdolności, które w młodocianej duszy jego drzemały. Dopiero w dwunastym roku życia ujawnił się w nim wyraźniej pociąg do muzyki. W tym też roku wstąpił do konserwatorium warszawskiego, a po ukończeniu studyów w tej uczelni kształcił się jeszcze specjalnie w teorii muzycznej w Berlinie u Kiela i Urbana. Rozwój swego talentu wirtuozowskiego zawdzięcza Paderewski wyłącznie Leszetyckiemu. Reszty dokonała bajeczna praca, niepospolita inteligencja, gruntowne wykształcenie humanistyczne, zdolność chwytania ludzi za serce, — i szczęście.

To szczęście, towarzyszące stale Paderewskiemu jako wirtuozowi, zaciężyło mu jak ołów jako kompozytorowi. Jak niegdyś z nazwiskiem Liszta kojarzyło się pojęcie szczytnego wirtuozostwa, również, gdy mowa o Paderewskim, ma się na myśli przedewszystkiem »króla fortepianu«. A jednak zarówno Liszt, jak Paderewski, gdyby nie byli wielkimi pianistami, zajmowaliby niewątpliwie wybitne stanowisko w gronie kompozytorów europejskich.

Mimo ustawicznych podróży artystycznych po obu półkulach globu ziemskiego, Paderewski znalazł dość jeszcze czasu do utworzenia znacznej liczby kompozycji salonowych w dobrym stylu, kameralnych i do śpiewu: »Elegia«, »Album de Mai«, »Chant de voyageur«, parę zeszytów »Tańców polskich«, »Legendy«, waryacje, sonata na fortepian i skrzypce, sonata fortepianowa, »Fantazja polska«, koncert A-mol na fortepian, wiele pieśni, oraz wielka opera w 3-ch aktach p. t. »Manru«.

Treści do libretta tej opery dostarczyła powieść Kraszewskiego, »Chata za wsią«, uzupełniona kilku epizodami i zmieniona częściowo, odpowiednio do dzisiejszych wymagań scenicznych. Co do samej muzyki »Manru«, Paderewski stoi w niej na wysokości najnowszych pojęć o zadaniu dramatu lirycznego. Lecz nie wyłamuje się z pod praw, obowiązujących muzykę wogóle, i nie wymyka się, wzorem innych kompozytorów dzisiejszych, z pod artykułu kodeksu estetyki muzycznej. Jest on wprawdzie modernistą w tej operze, takim jednak osobliwym, który umiał wszystkie cechy wszechświatowej kultury muzycznej przetopić w tyglu twórczej swej fantazyi i z tego aliażu dźwiękowego urobić i upoetyzować dzieło, odpowiadające modzie dzisiejszej, a zarazem dogadzające i swojakowi i obcemu. Odnaleźć w niem bowiem można zarówno rytmikę polską, oraz echa naszej nuty serdecznej, jak odgłosy muzyki nawet wagnerowskiej. Zasadniczy ton muzyki Paderewskiego — to szczerść natchnienia i ogłada estetyczna. W duszy jego brzmią przeważnie harmonie zgodne, a struny sercowe dźwięczą mu najczęściej melodyjnie.

W przeciwieństwie do Paderewskiego, Zygmunt Stojowski nie tyle jako pianista imponuje światu — chociaż i na tem polu zbiera laury — ile jako kompozytor wybitny i wszechstronny. Rodem z Krakowa (ur. 1869 r.) kształcił się u Żeleńskiego, a następnie u Masseneta i u Delibesa. Z wyjątkiem opery, dotykał Stojowski wszystkich rodzajów i form muzycznych, a zawsze wywiązywał się z zadania szczęśliwie.

Po ukończeniu nauk muzycznych dość długo wahał się w wyborze kierunku, w którym miał kroczyć stale; dość długo poddawał się wpływowi postronnym, często Wagnera, częściej owym szermierzom najnowszej szkoły francuskiej, którzy sądzą, że mówić głośno i dużo, jest to mówić dobrze, a wyrażać się niezrozumiale, jest to wyrażać się mądrze. To też prawie we wszystkim, co wówczas tworzył Stojowski, panował nastrój ponury, grobowy. Jeszcze nie rozwinięty duchowo, a już zgorzkniały, młody kompozytor sprzyjał otwarciu kultowi Nirwany i lubił przybierać hamletowskie pozy. Jego tematy melodyjne, szerokie i wymowne, zdawały się cierpieć na czarną melancholię; z każdego z nich przebijał się jakiś ból, rozpacz i skarga.



Zygmunt Stojowski.

Takim np. okazał się Stojowski w swym koncercie fortepianowym Fis-mol. A przytem dziwaczył też w formie tego koncertu, w którym nie fortepian, lecz orkiestra główną rolę odgrywała.

Na szczęście, ze złych wpływów dość jeszcze wczesnie otrząsnąć się zdołał. Wprawdzie w jego symfonii D-mol (która na konkursie imienia Paderewskiego wzięła w 1898 r. pierwszą nagrodę), odzywają się jeszcze wpływy obce i dawne skłonności Stojowskiego do ujmowania swych prac w ramy formy nieco rozczochranej secesyjnie — po modnemu, do modulacyi szorstkich i harmonii ostrych, niekiedy nawet drażniących nieprzyjemnie nerwy. Lśnią tu jednakże już brylanty natchnienia szczerego (część I), skrzą się iskry dowcipu subtelного (scherzo), wrze temperament młodzieńczy (finał). A wszystko opromienione aureolą poezyi, ożywione twórczą fantazyą i uświetnione mądrością techniczną, dostarcza słuchaczowi wiele podniosłych wrażeń estetycznych.

W sonacie na fortepian i wiolonczelę odbił się jeszcze wyraźniej nowy, korzystny zwrot w twórczości Stojowskiego i silniejsze błyski zorzy, które miały łuną ognistą ogarnąć dotychczasowe chmury tej jego twórczości. Bo nastroje większej części prac poprzednich Stojowskiego, to albo jakieś bole nieokreślone w swej naturze, albo jakieś szamotanie się lwa na uwięzi w klatce. zgrzyty jakby rozpaczy, czy tylko pomruki niezadowolenia autora ze świata, z ludzi i — z samego siebie. Wręcz innym już jest w sonacie. Tu już nie wem skrepowanym, nie mizantropem i śledziennikiem, lecz zdrowym na ciele

i duszy jest człowiekiem, jest orłem, szubującym po podniebiach, potężnem skrzydłem prującym zwały chmur, poetą pełnym polotu, fantazyi bujnej i natchnienia szczerego.

Nie mniej dojrzałym i samodzielnym kompozytorem okazał się Stojowski w wielu późniejszych utworach fortepianowych, i w pięknej suicie orkiestrowej. Wszystko w tej suicie nosi piętno wybitnej oryginalności, poczynawszy od tematu waryacyi (część pierwsza), a skończywszy na odrębnej formie tych waryacyi. Część drugą suity stanowi »Intermezzo polskie«, dlatego zapewne tak nazwane, że je autor osnuł na temacie mazurkowym, posiadającym istotnie rytm, oraz trochę zacięcia, a trochę rozmarzenia i trochę buty mazowieckiej.



Feliks Nowowiejski.

Część ostatnia suity nosi tytuł: »Marzenie i krakowiak«. Prawdę mówiąc, marzenia jest tu trochę, ale krakowiaka ani śladu.

Nie zaniedbał też Stojowski pola pieśniarskiego. Mniej swobodny w drobnej formie pieśni, aniżeli w formach wielkich — jak jego koncert, symfonie itp. — w każdym razie utworzył kilka pięknych pieśni na głos pojedynczy i kilka na chór mieszany. Z działu tych ostatnich wyróżnia się korzystnie oda Horacego: »Wiosna«, z towarzyszeniem orkiestry, dzieło piękności niepospolitej, pełne czaru melodyjnego, niezwyklej oryginalności formy, mieniących się barwami tęczy pomysłów kolorystycznych i przedziwnej plastyki w malarstwie muzycznym, uzupełniającem słowa zwrotek, które omawiają czyny cyklopów i bogów.

Bratem po duchu, lecz wszechstronniejszym i płodniejszym od Stojowskiego autorem, okazał się Feliks Nowowiejski. Od niedawna ukazał się na widnokręgu sztuki, a już zdołał zwrócić na siebie uwagę muzykalnej Europy bezprzykładnemi niemal zwycięstwami, jakie święcił na konkursach muzycznych: w Londynie 1899 r., w Berlinie 1900, 1901, 1902, w Bonn 1903 (imienia Paderewskiego) i 1904 roku (imienia Meyerbeera).

Urodzony w Wartemborku w Warmii (Prusy) w 1877 r., wychowany i wykształcony w państwie hakatystów, ani na chwilę nie zapomniał, że jest Polakiem, synem ziemi, która wydała Chopina i Moniuszkę. Nie uległ wstrętnemu kosmopolityzmowi, lecz serdecznej nuty pieśni rodzinnej, jaką go nianki do snu kołysały, nie przestał pieścić w swej piersi i na jej rytmach opierać natchnienie. Naukę ma niemiecką, zdobytą w szkole słynnego Maxa Brucha, duszę — polską.

Płodność autorska Nowowiejskiego jest wprost zdumiewającą. Dopiero od lat kilku orze niwę kompozytorską, a zdążył utworzyć: kilka symfonii, oratoryów, oper i poematów symfonicznych, oraz chórów, pieśni, fantazyi, uwertur i t. d. W tych dziełach okazuje się Nowowiejski muzykiem, hołdującym wprawdzie szkole klasycznej, lecz jednocześnie uwzględniającym postępy w muzyce nowoczesnej. Tak na przykład symfonię H-mol spowił w formę klasyczną, lecz znacznie rozszerzoną według wymagań teorii dzisiejszej, i do wewnętrznej treści muzycznej przystosowaną. Piękny ten utwór cechuje przepyszna robota techniczna, nie krępująca polotu poetycznego, nie bijąca w oczy, a ujawniająca się wyraźniej tam tylko, gdzie kompozytor jakąś myśl wybitną uwydatnić pragnął.

W takie również zalety zasobne są uwertury: »Swaty polskie« i »Konrad Wallenrod«. Ma też Nowowiejski w swej tece kompozytorskiej bardzo ładne pieśni polskie na chór mieszany: »Apostrofa«, »Ufajcie«, »Orły« i t. d.; ma i opery. W jednej z tych oper, p. t. »Busola«, Nowowiejski usiłował pogodzić z sobą style tak odmienne, jak oratoryjny i wagnerowski. I to mu się udało; owe bowiem przeciwności nie tylko nie rażą, lecz wytwarzają coś nowego, do czego ucho nasze nie przywykło, a co wzbudza silne zaciekawienie.

Z innych utworów Nowowiejskiego na wyróżnienie zasługuje wspaniała

fantazyja orkiestrowa »Pergolesi«, osnuta na tematach słynnej pieśni Pergolesego z XVIII w. p. t. »Nina«. Treścią tej wysoce oryginalnej, ogromne wrażenie wywołującej fantazyi (Nowowiejski najniewłaściwiej nazwał ją serenadą), jest tragiczna opowieść o zgonie Niny, ukochanej małżonki Pergolesego, w czasie grasowania dżumy w Neapolu.

Ostatnim dziełem Nowowiejskiego (w r. 1907) jest oratorium »Quo Vadis« na głosy solowe, chóry mieszane i męskie i wielką orkiestrę, do tekstu, zaczerpniętego z powieści Sienkiewicza.

Piękne też laury zdobywał na konkursach Heryk Melcer, pianista i kompozytor, uczeń Noskowskiego. Pierwszą nagrodę za kompozycyę zdobył na konkursie międzynarodowym imienia Rubinsteina 1895 roku w Berlinie, a w trzy lata później w Lipsku, na konkursie imienia Paderewskiego.

Melcer jest bardzo zdolnym kompozytorem, lecz ani wszechstronnym, ani też płodnym. Opera »Marya« nie udała mu się, równie jak prace symfoniczne. Ale za to jego utwory fortepianowe mają wartość nie małą, zwłaszcza oba koncerty, lub prześliczne parafrazy pieśni Moniuszki, z których n. p. »Prząśniczka«, pod względem artystycznego, nadzwyczajnie efektownego układu, może być poczytywana za utwór dużej wartości.

Takimi układami wyłącznie etiud Chopina wślawił się w całym świecie muzycznym Leopold Godowski, słynny pianista, rodem z Wilna (urodzony 1870 r.).

Nieprawdą jest, że Godowski w swych »Studyaх nad Chopinem« (tak zwie swe układy i przeróbki owych etiud) wiązał z sobą dwie, lub więcej etiud bez zmian, jak to głosiły pisma krajowe i zagraniczne. Rzecz to nawet wprost niemożliwa: niema bowiem takich dwóch etiud, któreby dały się grać jednocześnie bez żadnych zmian, zarówno w melodji jak i harmonii. To też Godowski nawet nie kusi się o to. Ma natomiast jeszcze dziksze pomysły: melodyę np. jednej etiudy gra ręką prawą, a melodyę innej ręką lewą, przyczem zmienia oczywiście w jednej melodji to, co się nie da pogodzić z drugą. Albo: melodyę trzech etiud łączy równocześnie z sobą, naturalnie ze zmianami w melodji i harmonii, bądź też, jak w etiudzie Ges-dur (Op. 10 Nr 5), melodyę wiolinu przerzuca do basu, a z basu urabia w wiolinie melodyę samodzielną, i t. p.

Jeżeli się na owe »studya« zapatrywać będziemy ze stanowiska techniki kompozytorskiej, musimy przyznać im miano prawie arcydzieł kontrapunktyczno-harmonicznych, wybornych i celowych studyów, podatnych wielce do wyrażania techniki fortepianowej. Jeżeli jednak przyjdzie nam oceniać je miarą logiki muzycznej, wtedy poczytać je musimy za coś w rodzaju świętokradztwa, za sztuczkę nadzwyczajnie zręczną, lecz jeno za sztuczkę.

Wielu innych wirtuozów-pianistów zajmowało się także przekładami obcych natchnień na fortepian, w formie fantazyi, parafrasz i t. p. Nie brak wszakże było i takich, którzy oryginalnymi utworami zasilali i zasilają ojczyzną literaturę muzyczną.

W ich liczbie znajdują się: Józef Hofman, głośny pianista (koncert, formy taneczne, utwory salonowe), Henryk Bobiński (koncert), Helena Krzyżanowska (sonata D-mol, romans, gawot i t. d.), Leokadya z Myszyńskich Wojciechowska (sonata, waryacje, oraz pieśni, chóry i t. d.), Feliks Starczewski (utwory salonowe), Henryk Pachulski (dzieła fortepianowe i orkiestrowe), oraz Ignacy Friedman, krakowianin, wybitnych zdolności pianista i kompozytor w stylu nieco secesyjnym, ale szlachetnym, autor »Quatre Novelettes«, dwóch zeszytów »Petites vales«, »Cinq Morceaux«, »Causeries«, preludjów i wielu innych utworów.

Z grona wirtuozów-skrzypków, uprawiających kompozycję z powodzeniem, jedynie dwóch zasługuje na wyróżnienie: Władysław Górski i Emil Młynarski. Pierwszy z nich, urodzony w Warszawie 7 czerwca 1846 r., grę skrzypcową studiował u Apolinarego Kątskiego, a kompozycję u Kiela w Berlinie. Jest on autorem nader oryginalnej suity C-mol na same skrzypce, złożonej z pięciu części, »Berceuse«, »Intermezza«, paru mazurków, »Zingarelli«, waryacji na temat Paganiniego, wspaniałej kadencji do koncertu Beethovena i wielu innych utworów.

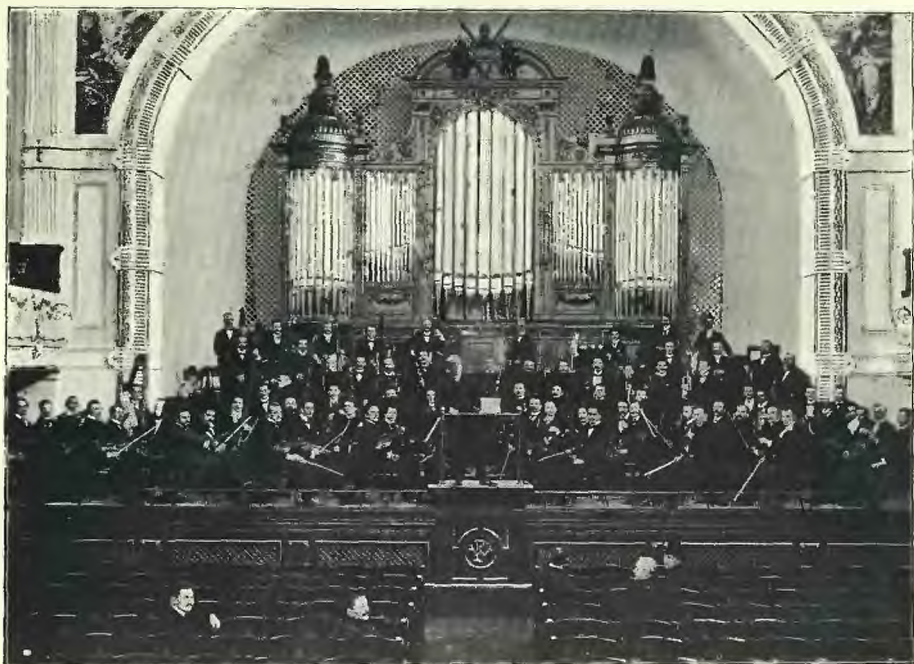
Emil Młynarski, urodzony 18 lipca 1870 r. w Kibartach (gub. suwalska), jest wychowalcem konserwatorium petersburskiego, gdzie kształcił się u Auera. Z początku koncertował w kraju rodzinnym, w Niemczech i Anglii, rychło jednak wyrzekł się laurów wirtuozowskich dla kapelmistrzowskich. W roku 1898 objął posadę dyrektora opery warszawskiej i jako przewodnik orkiestry w krótkim czasie wyróżnić się zdołał niepospolitem uzdolnieniem w tym kierunku. Jeszcze więcej znalazł sposobności do ujawnienia tego uzdolnienia jako dyrektor artystyczny Filharmonii warszawskiej, której był współzałożycielem. W roku 1904 powołano Młynarskiego na stanowisko dyrektora konserwatorium w Warszawie.

Jako kompozytor odznacza się melodyjnością i zręczną formą. Napisał kilkanaście utworów na fortepian i na skrzypce — między innymi wielce popularny mazur G-dur — kilka pieśni, i koncert skrzypcowy D-mol z towarzyszeniem orkiestry, odznaczony na konkursie Paderewskiego w Lipsku.

Nie zaniedbując różnych działów muzyki instrumentalnej i głosowej, pieśniarstwem głównie zajmują się: Piotr Maszyński, autor kilku już popularnych



Emil Młynarski.



Filharmonia warszawska ¹⁾.

pieśni na głos pojedynczy, znacznej liczby kwartetów męskich, oryginalnych lub ułożonych na głosy bądź z kompozycji instrumentalnych, bądź z pieśni różnych muzyków, czy z melodyi ludowych: Henryk Hertz (prócz pieśni opera »Gwarkowie«, muzyka do kilku dramatów i t. d.), Felicjan Szopski (pieśni do słów Tetmajera i Asnyka), Stanisław Bursa (prócz pieśni: chóry na głosy męskie), Wanda Landowska, Henryk Opieński i Władysław Miller. Ten ostatni (ur. 1865 r. w Monte Albano we Włoszech północnych), prócz szeregu pieśni jednogłosowych utworzył kilka operetek włoskich, z których trzy otrzymały odznaczenie na konkursach Steinera (1898) i Sonzogna (1903), scherzo orkiestrowe »Chochlik«, kilkanaście libret włoskich i operę polską »Kwiat paproci«.

Seweryn Berson, lwowianin, był uczniem Urbana. Utworzył kilka dzieł orkiestrowych. (»suita polska«, uwertura, romans na skrzypce i inne), wiązanek pieśni, parę kompozycji fortepianowych, muzykę do dramatu »Szkłanna góra« i operetkę »Lekeya tańców«, graną na scenie lwowskiej.

Zdolniejszym od muzyków powyżej wymienionych, a przytem teoretycznie od nich wykształceńszym okazał się Mieczysław Karłowicz. Z początku poświęcał się głównie grze na skrzypcach, później, po ukończeniu studiów teoretycznych u Urbana w Berlinie, wyłącznie kompozycji. Napisał poematy symfoniczne: »Biała gołąbka« i »Powracająca fala«, symfonię »Per aspera«, koncert skrzypcowy z towarzyszeniem orkiestry i szereg pieśni na głos pojedynczy. Z dzieł jego literackich wyszły z druku »Niewydane pamiętki po Chopinie«, stanowiące bardzo cenny przyczynek do życiorysu tego

mistrza. Choć w utworach Karłowicza więcej jest dobrej roboty, aniżeli natchnienia szczerego, mimo to słucha się ich z zajęciem, wcale zrećźnie bowiem godzi w nich z sobą teorye klasyków i romantyków z najnowszymi wymaganiami modernistów niemieckich.

Ze wszystkich form muzycznych najmniej zawsze i wszędzie zajmowano się muzyką oratoryjną, a u nas jeszcze mniej aniżeli gdzieindziej. W czasach ostatnich ten rodzaj muzyki jednego tylko miał u nas przedstawiciela: lwowianina Mieczysława Sołtyśa (ur. 7 lutego 1863 r.), dyrektora konserwatorium lwowskiego, ucznia Krena w Wiedniu i Gigouta w Paryżu. Sołtyś tworzył dużo, nie wiele jednak z dzieł jego większych wyszło z druku; stąd mało jest znany. Z trzech jego oper: »Panie Kochanku«, »Rzeczpospolita babińska« i »Powieść ukraińska«, tylko »Rzeczpospolita babińska« była wykonana na scenie lwowskiej (1905). Prócz tego utworzył kilkanaście pieśni, koncert fortepianowy, symfonię, trio, wiele chórów, wreszcie swe arcydzieło: »Śluby Jana Kazimierza«, oratorium do słów Duchińskiej, składające się z prologu i dwóch części, z których pierwsza nosi tytuł »Częstochowa«, a druga »Śluby królewskie«. Piękniejszą i rozmiarami dłuższą częścią dzieła jest »Częstochowa«, w której podniosłe w nastroju religijnym inkantacye Kordeckiego, charakterystyczne piosenki Szwedów, »Bogurodzica«, litania i melodram najgłębsze wrażenia wywołują.



Roman Statkowski.

O wiele więcej zajmowano się operą, zwłaszcza w ostatnim dziesiętku lat. Scena lwowska wystawiła opery: »Urvasi« Erazma Dłuskiego, »Pana Wołodjowskiego« Henryka Skirmunta i »Pana Tadeusza« Tomasza Wydzgi, lecz wszystkie — a zwłaszcza ostatnia — bez powodzenia.

Scena warszawska była o tyle szczęśliwszą od lwowskiej, że z kilku oper, wystawionych w czasach ostatnich, dwie, mianowicie: »Marya« Statkowskiego i »Dziewica lodowców« Guzewskiego, spotkały się z ogólnem uznaniem. Było to powodzenie zupełnie zasłużone, obie bowiem opery okazały się dziełami dużej wartości muzycznej.

Autor pierwszej z tych oper, Roman Statkowski, urodził się 24 grudnia 1859 r. w Szczypiornie pod Kaliszem. Po ukończeniu uniwersytetu warszawskiego, odbył studia muzyczne pod kierunkiem Żeleńskiego, a następnie

w konserwatorium petersburskiem, pod Sołowiewem i Rubinsteinem. Aż do 1897 r. Statkowski nie był znany w szerszych kołach społeczeństwa, nie utworzył bowiem ani jednej kompozycji, któraby imię jego głośnie w kraju uczyniła. Dopiero w tym ostatnim roku, stanąwszy do konkursu w Londynie, zdobył pierwszą nagrodę za operę »Filenis«, a w 1904 również pierwszą, na konkursie w Warszawie, za operę »Marya«. »Filenis« nie długo na scenie gościła: nie z winy muzyki — bo w niej dużo pięknych melodyj i szczegółów zajmujących — lecz z winy libretta, zbyt melodramatycznego i nudnego.

»Marya«, owoc rzetelnego natchnienia i niepospolitej wiedzy muzycznej, jako utwór sceniczny, odpowiadający wymaganiom szkół zarówno dawniejszych jak nowszych, o całą głowę przerosła »Filenis«. Nie brak jej ani jednej z tych zalet, jakich domagać się zwykliśmy od dobrej opery. Ma piękne melodye, styl szlachetny, formy poprawne i urozmaicone, wreszcie wyborną robotę techniczną. Wad zasadniczych »Marya« nie posiada, prócz pewnej jednostajności rytmicznej. Nie winić wszakże za nią kompozytora, lecz librecistę, który, będąc rozmiłowany zbyt w poemacie Malczewskiego, mnóstwo wierszy trzynastozgłoskowych przeniósł żywcem z poematu do libreta.

Twórca muzyki i słów do »Dziewicy lodowców« (podług Andersena), Adolf Guzewski, ur. 1876 w Dyrwianach na Litwie, wychowaniec konserwatorium petersburskiego (pracował i pod Noskowskim), ujawnił w tej operze duży talent kompozytorski. Rolę naczelną odgrywa w niej nie głos ludzki, lecz orkiestra. Ona rej tu wiedzie, ona też stałe na pierwszym znajduje się planie. I to stanowi główną wadę »Dziewicy lodowców«. Lecz przeważają w niej znakomicie strony dodatnie, z których podnieść należy przede wszystkim najcenniejsze: oryginalność w formach, melodyi, stylu, harmonii, instrumentacji i t. d. Dobra to wróżba dla przyszłej działalności artystycznej Guzewskiego.

Ze wszystkich rodzajów muzyki, religijna najdłużej w XIX wieku znajdowała się w stanie głębokiego upadku, zarówno u nas, jak i w reszcie Europy. W końcu przyszło już do tego, że pod melodye oper popularnych podkładano tekst liturgiczny i tak sprofanowane słowa śpiewano podczas nabożeństwa.

Tak wielkie poniżenie muzyki kościelnej musiało w końcu wywołać reakcję. W Niemczech pierwsi w tej sprawie podnieśli głos przed pół wiekiem duchowni ratyzbońscy: Proske, Mettenleiter i Schrems, a w Polsce ks. Leonard Solecki, założyciel czasopisma lwowskiego »Muzyka kościelna« (1881) i stowarzyszenia: »Galicyjskie towarzystwo św. Cecylii« (1883). Zadaniem tego towarzystwa miało być: wykonywanie muzyki w stylu czysto kościelnym, zakładanie szkół śpiewu choralnego, kształcenie organistów prowincjonalnych i »protegowanie śpiewu ludowego w stylu, odpowiednim świętości miejsca«.

Zadanie było piękne bez wątpienia, lecz pozostało nieureczywistnionem; bo owa »protekcyja śpiewu ludowego kościelnego« nigdy na seryo nie była traktowana ani w Niemczech, ani u nas. Przeciwnie, zabroniono wiernym

śpiewać w języku ojczystym podczas mszy śpiewanej, co oczywiście wywołać musiało nieufność do »szparkich zelantów« — jak biskup Nowodworski zwykł był zwać ironicznie zbyt gorliwych reformatorów muzyki kościelnej. Potem przyszła niechęć, z powodu, że zamiast zachęcać kompozytorów zawodowych do tworzenia muzyki religijnej w stylu, odpowiadającym powadze świątyni, owi reformatorowie sami rzucili się do komponowania z zapalem godnym lepszej sprawy. Wielu nie posiadało nawet odpowiedniego przygotowania technicznego, nie mówiąc już o jakim takim uzdolnieniu kompozytorskim. Jak niegdyś w XVII stuleciu, tak i teraz każdy niemal duchowny, znający pismo nutowe, czuł się uprawnionym do komponowania mszy, hymnów, pieśni liturgicznych i t. p., i tak nieposilną strawą chciał karmić swe owieczki duchowne.

Za przykładem księży poszli organiści, nawet tuzinkowi, a każdy z nich tytułował i objaśniał swe bazgroty koniecznie po łacinie, prawie stale dedykował jakiemuś świętemu czy świętej, zwykle w formie: *Missa in honorem... (S. Josephi, S. Mariae Magdalenae, SS. Petri et Pauli, S. Bonifacii, SS. Sacramenti, SS. Angelorum etc.)*.

Z oddechu tego wstrętnego dyletantyzmu, grasującego od dwóch dziesięć lat po wszystkich zakątkach dawnej Polski, wypłynąć na wierzch zdołało jedynie tylko trzech duchownych: Józef Surzyński, Franciszek Walczyński i Eugeniusz Gruberski, a z muzyków świeckich Walenty Dec, organista i dyrektor chórów w katedrze na Wawelu.

Bezwzględnie najzdolniejszym i najwykształceńszym z nich okazał się ks. Józef Surzyński z Poznańskiego. Urodził się w Śremie 15 marca 1851 roku; w muzyce kształcił się u Oskara Paula w Lipsku, a następnie w wyższej szkole ratybońskiej. Zapaliwszy się do reformy muzyki kościelnej założył w Poznaniu »Towarzystwo św. Wojciecha«, utworzył przy miejscowej katedrze chór śpiewaczy w celu wykonywania wzorowych kompozycji kościelnych, nabył gazetkę »Muzyka kościelna«, która dawniej wychodziła we Lwowie, i zajął się gorliwym rozkrzewianiem naprawy muzyki kościelnej po całej diecezji poznańskiej.

Jednocześnie rozwinął Surzyński ogromnie działalność kompozytorską. Utworzył znaczną liczbę mszy cztero- i jednogłosowych, »Stabat Mater«, »Miserere« na cztery głosy *a capella*, kilkanaście motetów, ofertoriów, mnóstwo hymnów, antyfon, preludjów organowych, oraz pieśni religijnych — łacińskich i polskich.

Największą wszakże zasługę Surzyńskiego stanowi specjalne wydawnictwo dla organistów, p. t. »Directorium chori«, zawierające w sobie udatnie harmonizowane w duchu dobrej muzyki kościelnej: antyfony, psalmy, hymny etc. na cały rok kościelny, oraz »Śpiewnik«, złożony ze mszy, pieśni, niesporów i t. p.

Nie mniej ważne usługi oddał muzyce ojczystej, przez podjęcie wydawnictwa p. t. *Monumenta musices sacrae in Polonia*, na które złożyły się utwory: Szadka, Zieleńskiego, Sebastjana z Felsztyna, Lwowczyka, Szamotulczyka, Pękla i Gorczyckiego, (dla braku prenumeratorów wyszły tylko cztery zeszyty tego cennego wydawnictwa). Będąc dobrze obznajomiony z historią muzyki kościelnej wogóle, zamieszczał ks. Surzyński w swej gazecie bardzo zajmujące artykuły z tej historii, zarówno powszechnej, jak specjalnie polskiej, osobno zaś wydał drobny szkic historyczny: »Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV—XVIII wieku« (Poznań 1889 r.). Wielka to zasługa ks. Surzyńskiego, że począł uprawiać pole historii muzyki kościelnej, oddawna u nas leżące ugiem. Wprawdzie Wojciech Sowiński w swym »Słowniku muzyków polskich« (wyd. francuskie 1857, polskie 1874), Maurycy Karasowski w dziele »Rys historyczny opery polskiej« (Warszawa 1859) i najzdolniejszy z nich Józef Sikorski w gazecie swojej »Ruch muzyczny« (wychodzącej w Warszawie od 1857 - 1862 r.) dotyczyli sprawy muzyki kościelnej, wszyscy jednak traktowali ją ogólnikowo i bezkrytycznie.

Ks. Franciszek Walczyński, kanonik katedry tarnowskiej, wydał kilka zbiorów wcale udatnych preludjów i postludjów organowych, z których zbiór p. t. »Cantantibus organis«, na tematy własne i pieśni kościelne, wyróżnia się nader starannem opracowaniem technicznym. Prócz tego ks. Walczyński pisał msze, hymny, pieśni i t. d.

Bardzo też ładne preludya organowe wydał Stefan Surzyński, dyrektor chóru katedry tarnowskiej, brat zaś jego Mieczysław, najlepszy współczesny wirtuoz na organach, kompozytor utalentowany i znakomity improwizator, utworzył kilka dzieł organowych dużej wartości, jak np. »Fantazyja«, »Sonata«, »Tria« organowe i t. p.

Z utworów religijnych ks. Gruberskiego wyróżnia się korzystnie msza na cześć św. Zygmunta (na głosy męskie), oraz kantaty: na uroczystość św. Cecylii, patronki muzyki, i na powitanie nowego wieku; z prac zaś kompozytorskich Walentego Deca: msza łacińska, bardzo zręcznie ułożona na głosy męskie z tematów polskich pieśni kościelnych: »Bogurodzicy«, »Zawitaj Pani«, »Kto się w opiekę«, »Ty której berła«, »Boże w dobroci« i innych.

*

*

*

Przed kilku laty zawiązało się w Warszawie kółko młodych kompozytorów, wychowalców miejscowego konserwatorium, w celu propagowania »nowej« muzyki.

Czy polskiej? — Bynajmniej. Naszym »młodym« wcale nie idzie o wprowadzenie jakiegś inicjatywy do sztuki polskiej, lecz o sprawę muzyki międzynarodowej wogóle, a modernistycznej niemieckiej w szczególności. Mimo to jednak kółko to używa tytułu »Młodej Polski w muzyce«.

Kwestya narodowości w muzyce nie od dziś błąka się na łamach pism fachowych i codziennych. Już przed dwoma dziesiątkami lat podnosił tę sprawę krytyk warszawski Jan Kleczyński i zastanawiał się nad pytaniami: czy muzyka powinna snuć swój wątek z pierwiastków rodzimych, czy też ogólnych? Czy estetyka niemiecka jest inna, niż polska lub francuska? Czy prawa piękna zyskują, czy tracą na przepuszczaniu ich przez filtr zwyczajów, upodobań, tradycji, całej wreszcie charakterystyki plemiennej?

Odpowiedź nie była trudna: typowość narodowa nigdy nie sprzeciwiała się i sprzeciwiać nie mogła wielkim celom sztuki. O tem poucza fakt, że muzyczne szkoły narodowe: norweszka, rosyjska, włoska, francuska i niemiecka kwitną bujnie, i wszędzie, mimo typowej odrębności, mimo silnej charakterystyki plemiennej — nieraz, jak w muzyce rosyjskiej, zbyt jaskrawej — są cenione i uznawane; tak samo, jak muzyka Chopina, która mimo swej polskości wywalczyć sobie zdołała prawo obywatelstwa w państwie sztuki wszechświatowej.

Jest to rzeczą bardzo naturalną, bo przejście się atmosferą rodzinną nie tylko nie może krępować natchnienia, lecz je nieraz nawet podnieca i potęguje. Każdy przecie twórca dzieł sztuki czuć się musi swobodniejszym u siebie w domu rodzinnym, niż gdzieindziej. Ta piosnka, którą go do snu kołysano, ten stary krajobraz, wśród którego upłynęła wiosna jego żywota, i to wszystko, co go otaczało i otacza, aż do podań ludowych, zwyczajów i przesądów miejscowych, powinno mu być najmiłszem i najbliższem. Z tej to piosenki, z tego krajobrazu, z owych podań, zwyczajów i przesądów narodowych wyłoniły się nasze arcydzieła narodowe: preludya Chopina i pieśni Moniuszki, obrazy Matejki i Chelmońskiego, wspaniałe ballady Mickiewicza i potężne powieści Sienkiewicza.

Lecz nasi »młodzi« w takich motywach nie mają upodobań i nie starają się, wzorem Chopina, Moniuszki i kilku innych »starych«, o wytworzenie własnej, polskiej szkoły, o którą tyłu już krytyków i estetyków walczyło.

O gusta sprzeczać się niepodobna...

Ponieważ wszyscy, zresztą niezbyt liczni przedstawiciele »Młodej Polski« wyrabiają swe dzieła według jednego wzoru, wszyscy też są w tych dziełach do siebie podobni. Dwóch wszakże posiada wyraźniejsze fizyognomie artystyczne, pewne znamiona indywidualności odrębnej, lotniejszą fantazyę i wogóle talenty niepospolite: Karol Szymanowski i Ludomir Różycki. Obaj uczniowie Noskowskiego, zanim zaprzędali polską duszę niemieckiemu Straussowi i rosyjskiemu Czajkowskemu, byli posłuszni natchnieniu własnemu, obcym nie poddając się wpływowi. Utworzyli też wtedy kilka dzieł dużej wartości. Pierwszy z nich wzbogacił literaturę ojczystą piękną sonatą fortepianową C-mol, uwerturą symfoniczną, wysoce oryginalnemi preludjami i pieśniami. Drugi: zajmującym scherzem orkiestrowem »Stańczyk«, i kilku utworami z dziedziny muzyki pokojowej (kameralnej).

Czy obaj wrócą kiedyś na drogę prostą, z której niebacznie zboczyli? Czy zamiast błyszczeć własnem światłem na horyzoncie sztuki polskiej, nie^zze-
chcą zadowolić się niezbyt zaszczytnem stanowiskiem epigonów Ryszarda
Straussa, i wogóle czy dla muzyki ojczystej nie będą straceni?

Przyszłość da odpowiedź na te pytania.



Stanisław Dębicki: Muzyka.
(Fresk w teatrze lwowskim.)

PRZYPISKI.

Str. 54 w. 16: »Walenty Bakfark, przesławny lutnista« i t. d.

Walenty Greff *alias* Bekwark (właściwie Bakfark), urodził się r. 1507 w Kronsztadzie w Siedmiogrodzie, um. 13/8 1576 r. w Padwie. Wydał w Krakowie 1565 r. zbiór swych utworów p. t. »Harmoniarum musicarum etc.«; to samo powtórnie wydał w Antwerpii 1569 r. Kilka innych jego utworów wyszło we Francyi. Do Polski przybył w 1549 r. i bawił w niej lat 18. Żonaty był z Katarzyną Narbutówną, mieszkanką Wilna. Na pomniku zaznaczono, że pochodził z Sasów Siedmiogrodzkich, więc z Niemców.

Str. 66 w. ostatni: »Być może, że ...mowy pochwalne... Jerzego Libana przyczyniły się... do rozbudzenia ruchu muzycznego w tej dobie«.

Tytuł tego dziełka: »De musicae laudibus oratio«, etc. W tych prelekcjach Liban z całą powagą utrzymuje, że w gamie muzyki sferycznej przestrzeń między firmamentem a planetą Saturnem wynosi 3 półtony; między Saturnem a Jowiszem $\frac{1}{2}$ tonu; Marsem a słońcem jeden ton cały; Księżycem a Ziemią jeden ton i t. d. W swych prelekcjach powołuje się na Platona, Sokratesa, Pytagorasa, wszystkich poetów starożytnych, na biblię, nawet na Nabuchodonozora, Aleksandra Macedońskiego, Katona, Nerona, Pliniusza. Po tych entuzjastycznych pochwałach muzyki, następuje traktat teoretyczny o muzyce. Często swe pochwały przeplata zdaniami greckimi i łacińskimi, np.: »Musicam amor docet«, »Non impediās musicam« i t. d. Przykłady i sentencje przytacza w językach: łacińskim, greckim, hebrajskim i niemieckim; podaje także słowniczek wyrazów muzycznych greckich.

Str. 70 w. 16: »i jakiegoś muzyka C. S.«

Wszyscy historycy literatury czytają błędnie te inicjały: C. G., drugi bowiem znaczek jest niekształtną literą gotycką S, nie zaś G. Są zresztą na to dowody pozytywne: w pieśniach Lubelczyka »Dobrotliwość pańska« i »Ojczy nasz« Trzecieckiego, podznaczył się ów muzyk nieznany literami łacińskimi najwyraźniej C S., w pieśni zaś, przypisywanej Zofii Oleśnickiej: »Z ochotnem sercem« (1-sze wydanie), literami gotyckimi, mniej od zwykle używanych ozdobjami, ale bardzo wyraźnymi: C. S.

Str. 70 w. 34: »Pierwszy psalterz akatolicki całkowity« i t. d.

Mowa tutaj o psalterzach i kancjonałach z melodyami.

Str. 73 w. 19: »Wacław z Szamotuł...« i t. d.

W studium: »Wacław z Szamotuł Szamotulski« (»Echo muzyczne« z 1881 r.), będąc złudzony nazwiskiem, wyprowadziłem ród tego muzyka z prastarej rodziny Nałęczów Szamotulskich, choć nie miałem dowodów pokrewieństwa jego z tą rodziną magnacką. Dopóki więc albo te dowody, albo właściwe jego nazwisko nie będą odzyskane, należy nazywać go Wacławem z Szamotuł lub poprostu Szamotulezykiem.

Str. 150 w. 4 od dołu. »...doszły do naszych czasów... »Dnia każdego«...

Po otwarciu w 1604 roku w katedrze wileńskiej trumny św. Kazimierza (syna króla Kazimierza Jagiellończyka), zmarłego 4 marca 1484 r., znaleziono zwłoki nie-naruszone a na piersiach odpis ulubionej przez zmarłego pieśni łacińskiej: »Omni die die Mariae«. Od tego czasu rozpowszechniło się po całej Europie mniemanie, że to św. Kazimierz jest autorem tej pieśni, którą w XVII wieku Grochowski spolszczył (»Dnia każdego, Boga mego matkę, duszo wysławiaj«) a Diomedes Cato dorobił do niej muzykę. Dopiero Mone, odkrywszy niedawno w jednym z klasztorów niemieckich rękopis pieśni z XIV wieku p. t. »Soliloquium soliloquiorum S. Tomae de Aquino ord. pred.« której początek brzmi: »Omni die die Mariae laudes anima mea...« etc. położył kres podaniu o autorstwie św. Kazimierza. Do rozpowszechnienia tej błędnej wieści, przyczynił się też niemało słynny malarz włoski Karol Dolci, który na obrazie, znajdującym się w kościele *Santa Croce* we Florencji, przedstawił św. Kazimierza w ubiorze polskim, z oznakami władzy (korona królewska), trzymającego w ręku pieśń »Omni die«.

Str. 148 w. 4: »...sonatę na dwoje skrzypiec i organ«.

Wszystkie te dzieła znajdują się w zbiorach autora niniejszej pracy. Odszukane zostały w szczątkach biblioteki muzycznej, pozostałej po Józefie Rybickim, muzyku kapeli łowickiej z końca XVII i pocz. XVIII wieku, po jego śmierci wcielonej do zbiorów chóru kolegiackiego. Dochowały się w rękopisach, mianowicie w głosach instrumentalnych i wokalnych. Na pierwszej stronie każdej kompozycji widnieje: tytuł dzieła, ilość głosów, nazwisko twórcy: »autore S. S. Szarzyński Ord. S. Beeedicti« (zapewne »S. Sep-Szarzyński«) i nazwisko pierwotnego właściciela rękopisu. Na niektórych kompozycjach, zamieszczono notatkę, skąd Rybicki dostał to dzieło. Naprzykład na kompozycji: »Concerto de Deo« (»Jesu, spes mea«) na sopran z towarzyszeniem dwóch skrzypiec i organu (bas cyfrowany) zaznaczono, że ów »koncert« przepisany przez jakiegoś Nigrodzkiego 17 sierpnia 1698 r. był własnością chóru Reformatów w Brześciu. Większość utworów przepisywał sam Rybicki. Najstarszy odpis, przez niego dokonany (»Motet de Nativitate«), nosi datę 5 maja 1704 r.; najpóźniejszy (»Concerto de sanctis: Quam felix curia«) 7 października 1713 roku.

Str. 216 w. 39: »Tak powstała pieśń...« i t. d.

Na nutach, wydanych przez Gorączkiewicza w Krakowie, wydrukowano przez pomyłkę inieyał imienia Kaszewskiego *K* zamiast *J*(an). Ów Jan Kaszewski, skrzypek i kompozytor amator, był w roku 1815 kapitanem 4-go pułku piechoty. Dowiedziawszy się, że Feliński za utworzenie hymnu, wzorowanego na »God save the King«, zyskał uznanie W. X. Konstantego, dorobił »do tego hymnu stosowną muzykę, podług której dobrane z pomiędzy wojskowych różnego stopnia głosy odśpiewują co nie-dziela ten hymn podczas kościelnej wojskowej parady w kościele XX. Karmelitów, a reszta wojska śpiewa chór, kończący każdą strofkę« (słowa »Gazety warszawskiej« Nr. 58 z dnia 20 lipca 1816 roku).

Ów hymn, za który Kaszewski dostał od W. X. Konstantego pierścień brylantowy, był ułożony przez autora na głosy z towarzyszeniem orkiestry wojskowej niewątpliwie w ten sposób, że pierwsze cztery wiersze śpiewali soliści *unisono*, a od-

śpiew: »Przed tve ołtarze« śpiewał chór, oczywiście także *unisono*. Domyśleć się tego zresztą można z powyżej przytoczonych słów współczesnej »Gazety warszawskiej«, oraz z układu Gorączkiewicza, który pierwsze wiersze przeznacza solistom, a w refrenach daje objaśnienie, że może tu być użyty chór.

Str. 252 rycina »Filharmonia warszawska«.

Filharmonia warszawska powstała w 1901 r. z inicjatywy Aleksandra Rajchmana, który pozyskał udział: Maurycego hr. Zamojskiego, Leopolda bar. Kronenberga, rodziny hr. Branickich, Łubieńskich, ks. Lubomirskich i 216 akcyonaryuszów ze wszystkich sfer społeczeństwa. Kapitał Towarzystwa: rb. 5000000. Gmach posiada salę koncertową na 2000 osób, oraz dwie sale teatralne. Wspaniały organ, roboty słynnego Walckera z Ludwiburga, posiada na 42 głosów, trzy manualy i pedał. Orkiestra składa się z 68 członków. Kapelmistrzami byli: Erni, Młynarski i Prohazka, obecnie są nimi: Zygmunt Noskowski, bar. Reznicek i Ignacy Cielewicz. Filharmonia daje wielkie koncerty symfoniczne, wieczory filharmonijne i popularne, dla szerzenia kultu muzyki klasycznej.

ŹRÓDŁA.

Archiwum aktów dawnych, Warszawa:

- a) Księgi radzieckie od ks. 20—50.
- b) — Metryk koron. od 77—339.
- c) — Podskarbińskie (stołu) od 1—391.
- d) — Sigillaty, ks. 34 i 107.
- e) — Wójtowskie ks. 540.

Archiwum kapituły plockiej.

- » aktów dawnych plockich; ks. 11 szreńsko.
- » grodzkie, Kraków. Scabinavia-casimiria t. 960.

Barącz ks. »Pamiętki Jazłowieckie«.

Bema Baltazara kodeks z 1505 (bibl. Jagiell.).

Bersohn M. »Księgozbiór katedry plockiej«, Warszawa 1899.

Biegeleisen. »Illustrowane dzieje literatury polskiej« I—IV.

Bielowski A. »Monum. Poloniae« I.

Bobowski M. »Polskie pieśni katol.« (Rozp. Akad. umiejętności w. filol. IV. 1893)

— »Polska poezja kościelna do XVI w.«, Warszawa 1885.

Bobrzyński M. »Dzieje Polski«, Warszawa 1880 I.

Brückner A. »Dzieje literatury polskiej« I.—II.

Chodyński. »Dykeyonarz« II., Lwów 1833.

Chodyński ks. St. »Organy, śpiew i muzyka w kośc. kat. wrocławskim«. Wrocławek 1902.

Chomętowski Wł. »Dzieje teatru polskiego«, 1870.

Czacki T. »O prawach litewskich i polskich« II.

Dawney. »The ancient melodies of Scotland« Edyburg 1838.

Ehlert L. »Briefe über Musik«, Berlin 1859.

Famincyn A. »Drewniaja Indo-kitajskaja gamma«, Petersburg 1889.

— »Guśli«, Petersburg 1890.

— »Domra«, Petersburg 1891.

Gallus M. »Kronika«.

Głogier Z. »Encyklopedia staropolska«, Warszawa 1900, I—IV.

Gołębiowski Ł. »Gry i zabawy« 1831.

Górski Wł. »Pogawędki o stanie muzycznym Polski w XVIII wieku« (Warszawskie »Echo muzyczne« 1888).

- Grabowski A.* »Kraków i jego okolice«, Kraków 1836.
 — »Dawne zabytki m. Krakowa«, Kraków 1850.
 — »Skarbniczka archeologii«, Lipsk 1854.
Helcel A. Z. »Starod. prawa pol. pomniki« 1870.
Janocki J. D. A. »Janociana« I.
Jarzembski A. »Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy etc.«, Warszawa 1643.
Juszyński H. »Dykcjonarz poetów polskich«, Kraków 1820 I—II.
Karamzin M. »Istoriја Gosudarstwa Rossijsk.« I.
Karasowski M. »Fr. Chopin«, Warszawa 1882.
 — »Rys historyczny opery polskiej«, Warszawa 1859.
Karłowicz M. »Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie«, Warszawa 1904.
Kitowicz J. »Opis obyczajów i zwyczajów za Augusta III.«.
Kolberg O. »Pieśni ludu« I; »Lud« ser. II—XXI, »Pokucie«, »Mazowsze«.
Konrād K. »Děiny posvatn. zpěvu staročeského«, Praga 1881.
Kraushar A. »Miotki satyryczne« (art. w »Tyg. ilustr.«. 1900, Nr 6).
Kuchacz. »Opis i powiest narodnich Glasbala jugoslovienna etc.«, Zagrzeb 1877.
Kurpiński K. »Dziennik prywatny niektórych czynności teatralnych, a szczególnie operowych« (rękopis) 1829—1830.
Lepszy L. »Lud wesołków w dawnej Polsce«, Kraków 1899.
Majewski E. »Roślina i wyraz chmiel«, Warszawa 1893.
Michniewicz W. »Istoriczeskije etiudy ruskoj zyzni« I, Petersburg 1879.
Muczkowski S. »Statuta nec non liber promotionum etc.« Kraków 1849.
Niecks F. »Frederic Chopin as man and musician«, Londyn 1888.
Oloff E. »Polnische Liedergeschichte« etc., Gdańsk 1744.
Pawiński. »Ostatnia księżna mazowiecka«, Warszawa 1892.
 — »Młode lata Zygmunta Starego«, Warszawa 1893.
 »*Pauliana*«, kodeks rękopiśmienny Żegoty Pauliego (bibl. Jagiell.).
Pieriepielicyn P. »Istoria muzyki w Rosiji«, Petersburg.
Pruski. »Obchody weselne«, Kraków 1869.
Pułjanowski B. »Notatki z archiw. nieświeskiego o teatrze, muzyce i balecie w Nieświeżu od 1746—1807« (rękopis).
Roger J. »Pieśni ludu polskiego na górnym Szląsku«, Wrocław 1863.
 »*Ruch muzyczny*«, Warszawa 1857—1862.
Rybnikow »Pieśń« III.
Schnür-Pełowski St. »U kolebki teatru« Lwów 1895.
Siarczyński F. »Obraz wieku panowania Zygmunta III.«, 1828.
Soubies A. »Histoire de la musique en Roussie«, Paryż b. r.
Sowiński W. »Słownik muzyków polskich«, Paryż 1874.
 »*Śpiew kościelny*«, Płock 1898.
Starowolski S. »Hecatontas, etc.« Frankfurt 1625.
 — »Monumenta Sarmatorum«, Kraków 1655.
Swrzyński I. »Muzyka figuralna w kościele polskim«, Poznań 1889.
 — »Monumenta musices sacrae in Polonia«, Poznań 1885, I—IV.
Świeżawski E. »Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce«, (»Echo« 1882).
 — »Cech muzyków krakowskich« (»Echo muz.« 1884).
 — »Kapele dworskie« (ibid).
Szajnocha K. »Jadwiga i Jagiełło«, Warszawa 1861.
 — »Szkice historyczne« IV.
Szujski J. »Odrodzenie i reformacja w Polsce« (Warszawa, »Niwa« 1880).
Szule M. A. »Fryderyk Chopin«, Poznań 1873.

Szyc. »Słowiańscy bogowie«, Warszawa 1865

Tarnowski St. »Historia literatury polskiej«, Kraków 1900, I—IV.

— »Chopin i Grottger«, Kraków 1892.

Tencajoli O. F. »Musica e musicisti Italiani in Polonia« (»Ars et Labor«, 1906 Nr 2).

Tomkiewicz St. »Do historii muzyki w Krakowie«, (Rocznik krakowski 1907).

Volmer. »Vollständ. Wörterb. d. Mythol. aller Völker«, Stuttgart 1851.

Walicki A. »Stanisław Moniuszko«, 1873.

Weinert. »Starożytności Warszawskie« V.

Windakiewicz St. »Teatr Władysława IV.«, (Przegląd pol., Kraków 1893, XXVIII. III).

Wiśtock Wł. »Liber diligentiarum...« etc, Kraków 1886.

Wiśniewski M. »Historia literatury polskiej« I—VI.

Wójcicki K. Wł. »Teatr starożytny w Polsce«, 1841.

— »Historia literatury polskiej« I.

— »Pieśni ludu białochrobacznego...« etc.

— »Biblioteka starożytna«, V, VI.



SPIS ILUSTRACJI.

	Str.		Str.
1. Polskie organki pokojowe z XVII wieku. Strona przednia	1	18. Szkoła śpiewu. Miniatura z kodeksu archiwum kapituły krak. Wiek XV	43
2. Róg z hebanu i kości słoniej, pochodzenia polskiego	4	19. Polskie organki pokojowe z XVII wieku. Strona górna	46
3. J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«	5	20. Klawikord z XVI w.	49
4. Gęśl	9	21. Klawikord z XVI w.	50
5. Wołynka	10	22 i 23. Lutnie XVI w.	51
6. Kobziarz. »Z Kramu malowniczego« J. F. Piwarskiego	11	24. Karta tytułowa dzieła Bakfarka	53
7. Boh, bożek zrękowin	12	25. Transkrypcja pieśni Arkadelta na lutnię przez Bakfarka z 1571 r.	54
8. J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«	23	26. Autograf Decyusza z 1563 r.	55
9. Miniatura z rękopisu katedry płockiej z r. 1148	28	27. Autograf Hansa Wilhelma z 1571 r.	55
10. Pieśń »Bogurodzica« z nutami. Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej. Wiek XV	31	28. Autograf Marcina z Jędrzejowa	56
11. Pieśń »Bogurodzica«. Rękopis biblioteki częstochowskiej. Wiek XV	33	29. List Zygmunta Augusta z własnoręcznym dopiskiem króla z 1568 r.	57
12. Pieśń o Zwiastowaniu z XV w.	34	30. Pokwitowanie Jurka Jasińczycza (kleryka) z 1568 r.	59
13. Urywek pieśni. »O najdroższy kwiatku« z nutami z XV w.	35	31. Kapela śpiewacza przed królem. Z pontyfikału Erazma Ciołka	61
14. Dudarz ukraiński. Rysunek niemiecki z 1494 roku	37	32. Muzyka w karczmie polskiej. Według drzeworytu z XVI w.	63
15. Nuty z r. 1365. Z rękopisu biblioteki katedralnej płockiej	37	33. Dawny róg polski	65
16. Wyjętek z »Et in terra« Mikołaja z Radomia	41	34. J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«	66
17. J. Matejko. Z cyklu »Ubiory w Polsce«	42	35. Z kodeksu z 1534 r.	67
		36. Fikcyjny portret W. Szamotulskiego	72
		37. Pulpit muzyczny z 1633 r.	74
		38. Pieśń Wacława z Szamotuł na 4 głosy	77

	Str.		Str.
39. Rzekomy portret Marcina Lwowczyka	79	71. Środkowa część organów w Leżajsku	139
40. Tabulatura organowa. Początek »Cibavit« Marcina Lwowczyka na 5 głosów	81	72 i 73. Skrzypce z fabryki Groblicza	140 i 141
41. Karta tytułowa »Partytury« Zieleńskiego	85	74 i 75. Skrzypce z fabryki Dankwarta	141 i 142
42. Pomnik Mikołaja Gomółki w kościele jaszowieckim	92	76. Wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII w.	145
43. Karta tytułowa »Melodyi« Gomółki	95	77. Głos tenorowy z motetu Górczyckiego »Te Jesepeh celebrant«	151
44. Polski kocioł kościelny z XVII-go wieku	99	78. Początek fantazyi na lutnię z XVII w.	153
45. Tabulatura organowa z XVI w. Koniec »Kyrie« ze mszy Mikołaja z Krakowa	101	79. Józef Kozłowski	156
46. Polski kocioł kościelny z XVII w.	104	80. Klawicymbał królowej Marysieńki	157
47. Autograf Giovanna Bali z 1576 r.	105	81. Rachunek Bohomolca i Ryxa za przepisanie opery »La Fiera di Venezia«	159
48. Z instrumentów muzycznych z XVII w.	107	82. Bęben hetmana Jana Klemensa Branickiego	161
49. Autograf Krzysztofa Clabona	110	83. Trąbka srebrna hetmana Jana Klemensa Branickiego	162
50. Orzeł Zygmuntowski z dzieła Bakfarka	111	84 i 85. Medal, wybity na cześć Kurpińskiego	166
51. Z instrumentów muzycznych z XVII w.	112	86. Wojciech Bogusławski	167
52. Tadeusz Popiel: Muzyka. Fresk w teatrze lwowskim	113	87. Maciej Kamiński	170
53. Rękopis »Obrony fundacyi muzycznej« z 1640 r.	114	88. Autograf M. Kamińskiego. Arya z »Nędzy uszczęśliwionej«	171
54. Regał z XVII w.	115	89. Teatr narodowy za Stanisława Augusta	173
55. Viola di Gamba z XVII w.	116	90. Afisz z 1781 r.	175
56. Surma	116	91. Jan Stefani	177
57. Virginał z XVII w.	117	92. Michał Kleofas ks. Ogiński	180
58. Serpent	117	93. Marya Szymanowska	182
59. Lira	118	94. List Maryi Szymanowskiej	183
60. Bandurka	120	95. Józef Elsner	187
61. Autograf Walentego Żegoty	121	96 i 97. Medal, wybity na cześć Elsnera	188
62. Autoraf Bartłomieja Kiejchera	122	98. Autograf Elsnera	189
63. Autograf Krzysztofa Rennera	123	99. Ks. Antoni Radziwiłł	190
64. Kwit Stefana Baumana (Budowińskiego) z 1596 r.	124	100. Dyplom, doręczony Kurpińskiemu wraz ze złotym medalem po napisaniu opery »Zamek na Czorsztynie«	193
65. Autograf Jana Kurowskiego	124	101. Autograf Kurpińskiego	194
66. Rachunek pisarza skarbowego Gónowskiego i pokwitowanie śpiewaka Mijołaja Abreka z 1602 r.	125	102. Dawne konserwatorium w Warszawie	195
67 i 68. Polskie organki pokojowe z XVII w.	126 i 127	103. I. F. Dobrzyński	196
69. Tabulatura lutniowa z XVII w.	130		
70. Pieśń z kancjonału z XVII w.	134		

	Str.		Str.
104. Autograf Dobrzyńskiego . . .	197	121. Wilhelm Troszel	221
105. Afisz z 1816 r.	198	122. Antoni Kątski	222
106. Tomasz Nidecki	199	123. Koncert rodziny Kątskich	223
107. Józef Krogulski	199	124. Karol Lipiński	224
108. Dom rodzinny Chopina . . .	201	125. Autograf Lipińskiego	225
109. Fryderyk Chopin. Według Ary Scheffera	203	126. Ks. Marcelina Czartoryska	226
110. List Chopina do Elsnera . . .	205	127. Henryk i Józef Wieniawscy	227
111. Autograf Chopina. Preludium A-dur	207	128. Stanisław Szczepanowski	228
112. Franciszek Mirecki	208	129. Antoni Stolpe	229
113. Stanisław Moniuszko w mło- dym wieku	209	130. Adam Minchejmer	230
114. Moniuszko, grający na organach w kościele św. Jana w Wilnie	211	131. Gęśliki Sabły	231
115. Fortepian, na którym uczył się grać Moniuszko	213	132. Tadeusz Popiel: Spiew. Fresk w teatrze lwowskim	232
116. List Moniuszki do J. Sikor- skiego	215	133. Władysław Żeleński	235
117. Józef Nikorowicz	216	134. Zygmunt Noskowski	237
118. Autograf Moniuszki	218	135. Henryk Jarecki	241
119. Pomnik Moniuszki w kościele Wszystkich Świętych w War- szawie	219	136. Jan Gall	243
120. Oskar Kolberg	220	137. Stanisław Niewiadomski	244
		138. Ignacy Paderewski	245
		139. Zygmunt Stojowski	247
		140. Feliks Nowowiejski	248
		141. Emil Młynarski	251
		142. Filharmonia warszawska	252
		143. Roman Statkowski	253
		144. Stanisław Dębicki: Muzyka	258

Na osobnych tablicach:

- I. Karol Kurpiński. Według współczesnej litografii.
- II. Fryderyk Chopin. Według obrazu Delacroix.
- III. Stanisław Moniuszko. Według litografii z »Albumu wileńskiego«.

INDEKS.

- »A wstydźcie się, panowie« 13.
 Aboukir 180.
 Abrek Mikołaj 123.
 Adamecki Walenty 129.
 Adami 158.
 Ades 116, 122.
 Adolska Maryanna 160.
 Al-Bekri 8, 10, 26.
 Albert z Opatowa 45.
 Albert Wielki 32.
 Albertini Joachim 164.
 Albertrandi 142.
 Aldona 36, 37.
 Alegambe 83.
 Aleksander 126.
 Aleksander, biskup 28.
 Aleksander Król 45, 47, 48.
 Aleksejewicz Fedor, car 153.
 Alfesibeusz 105.
 Alfieusz 118.
 Amaryla 173.
 Ambros 45.
 Amurat 33.
 Andersen 254.
 Andreopolitanus *zob.* Marcin
 z Jędrzejowa.
 Andrzejkó Lech 107.
 Andrysowicz Łazarz 52, 70, 77,
 94.
 Anerio Felice 120, 127.
 Anerio Jan Franciszek 120.
 Anfossi 159.
 Angezdecki 70.
 Anioł Michał 143.
 »Anioł pasterzom mówił« 71.
 Anna Jagiellonka 53, 82.
 Anna, ks. Mazowska 119.
 Antoni, magister 41.
 Antonio 142.
 Artomiusz Piotr 71.
 Apollo 6, 136.
 Archadelta 80.
 Arezzo Gwidon 111.
 Arystydes Kwintylian 15.
 Asnyk A. 252.
 »A solis ortus cardine« 35.
 Asprile 44.
 Auber 197.
 Audinot 174.
 Auber 251.
 Augiensis Bernon 45.
 August II 157, 158.
 August III 150, 151, 157, 158.
 Aulon 38.
 Aureliusz Augustyn 63.
 »Ave praeclara« 32.
 Bach Sebastian 88, 96, 202.
 Bacho 107.
 Baczynski 32.
 Bader 142.
 Bagiński 170.
 Bakalarski 107.
 Bakalarski Masław 123.
 Bakfark Walenty 54, 91, 260.
balet 152, 160, 164, 168, 186,
 190, 208, 218, 239, 240, 243.
ballada 183, 218, 206.
 Balli Giovanni 51, 54, 59.
 Baltazar 143.
 Bandrowski A. 236.
 Banich Paweł 54.
 Banni Franciszek 124.
 Banni - Sierpułtowski Albert
 124.
 Bar 48.
 Baranowski Wojciech 84.
 Barbara Radziwiłłówna 70.
 Barman Stefan 107.
 Barniari 107.
 Bartłomiej 38.
 Bartłomiej z Czystejdębiny 45.
 Bartochowicz 90, 100.
 Barzanti 159.
 Barzy Mikołaj 119, 120.
 Bassolin Jan 107.
 Baston Jan 55.
 Baston Josquin 55.
 Batory Stefan 62, 103, 107,
 109, 122, 138, 142.
 Bauman *zob.* Budowiński.
 Bauman Stefan 107, 109, 122.
 »Bądź pozdrowiona, Paniien-
 ko Marya« 216.
 Beethoven 182, 202, 205, 220,
 226.
 Bekwark *zob.* Bakfark.
 Belin 6.
 Bellini 214.
 Belizaryusz 7.
 Bembo 78, 83.
 Bendoński Paweł 124.
 Benedykt z Koźmina 70.
 Benedykt ze Strykowa 55.
 Berent Szymon 83.
 Bernardi 159.
 Bernon z Reichenau 45.
 Berseli 157.
 Berson Seweryn 252.
 Besard 103.
 Białecki 2.
 Bibboni Franciszek 136.
*biblioteka kapeli królew-
 skiej* 58.
 Bielski 21.
 Bini 159.
 Bischoff Jan 129.
 Bizesti 174.
 Blank Hakon 124.
 Bobiński Henryk 251.

- Bocheńczyk Marcin 138.
 Bock 138.
 Boguchwał 32.
 »Bogurodzica« 32—33, 256.
 Bogusławski Wojciech 159, 160, 161, 168, 170, 176—179, 181, 186, 188, 191, 192.
 Boh 12, 18.
 Bohomolec Fr. 158, 168, 169, 171.
 Bohusz 164.
 Bohuta 12.
 Bojarzyn Jan 47.
 Bolesław Chrobry 24, 25, 27.
 Bolesław Krzywousty 26, 27, 43.
 Bolesław, książę Wizny i Czerska 30.
 Bolesław Wstydiwy 32, 36.
 z Bolonii Paweł 58.
 Bolzoni Bartłomiej 137.
 Bona 51, 59.
 Bonafini 159.
 Bonaparte 180.
 Bonifacy VIII 29.
 Bontempo Mikołaj 107.
 Borek Krzysztof 51, 52, 53, 81—82.
 Borzywój Stanisław 47.
 Boskowicz Krzysztof 46.
 »Boże, coś Polskę« 214—216.
 »Boże w dobroci« 256.
 »Boże wieczny, Boże żywy« 72.
 »Bóg się rodzi« 99.
 »Bóg zaczyna i Bóg kończy« 12.
 Bracce della Paweł 124.
 Brancarini Giovanni Maria 122, 128, 135, 142.
 Brandt Jan 78, 83—84, 106.
 Brant *zob.* Brandt.
 Branicki hetman 162.
 Braun Hans 124.
 Breitengasser 80.
 Brigoda 186.
 Bronowski Jakób 55.
 Broscius *zob.* Brożek.
 Brożek Jan 154.
 Bruch Max 249.
 Brückner Aleksander 32, 33, 36.
 Brühlowie 162.
 Brygbord 38.
 Brygand 38.
 Z Brzozowa Walenty 70.
 Brzowski Józef 209.
 Buchanowicz 164.
 Budowiński Stefan 54.
 Bulgarelli *zob.* Giusti.
 Bulla 186.
 Bułhakówna 164.
bursa muzyczna 119, 143.
 Bursa Stanisław 252.
 Burzyński 58, 59.
 Busler 143.
 Byor 52.
 Byszyk 52.
 Caccini Franciszka 126.
 Cadeac 80.
 Cañtani 51, 52.
 Calenzoli 158.
 Campagnini 159.
cantus firmus 40.
carillon 28.
caruati 17.
 Casalli 161.
 Caselli 159.
 Casparmi 104.
 Cato Dymedes 107, 116, 120, 121, 122.
 Cattaneo Małgorzata 128, 136.
 Ceccina La 126.
cech muzyczny 114.
 Cecylia Renata 136.
 Certon 80.
 Cezary Hieronim 124.
 Cezary Jan Kanty 124.
 Chęciński 210, 217.
 Chelmoński 257.
 Cherubini 186.
 Chiari Tomasz 138.
 Chłop Hanusz 51, 52, 54.
 Chłopicki 214.
 Chmiel 14.
 Chodkiewicz 188.
 Chodkiewicz Hieronim 76.
 Chodynicki 62, 63.
 Chopin Fryderyk 1, 97, 196, 197, 200—206, 217, 228, 239, 240, 245, 246, 249, 250, 252, 257.
 Chopin Mikołaj 200.
 »Chorał« 214, 216—217.
 Chormański 118.
 Chrostkowski Wojciech 140.
 »Chrystus zmartwychwstał jest« 34, 37.
 Churga 52.
 »Chwała tobie, Gospodzinie« 40.
 Chyliński Andrzej 44, 125.
 Ciampi 161.
 Ciampoli 137.
 Ciconia 40, 41, 80.
 Ciele Miklasz 47.
 Ciemiorka 51.
 Ciemiorka Maciej 52, 54.
 Ciemiorka Mikołaj 52.
 Cilli Aleksander 120.
 Cimarosa 159.
 Clabon Antoni 54, 107, 109.
 Clabon Krzysztof 54, 107, 109, 120, 122.
 Claus Mikołaj *zob.* Klaus.
 Claws Hans *zob.* Klaus.
 Comparsi 162.
 Constantini 164.
 Copula Jan Chrzyciel 128, 135.
 Cornelius 157.
 Corsini 58.
 »Cracovia civitas, Te civium unitas« 40.
 Crati Pietro 142.
 Cremnicianus Stephanus 46.
 Crespi 158.
 C. S. 70, 75, 77.
 Cygan Stanisław 54.
cytara 8.
 Cytrzysta Maciej 55.
 Czajkowski 152, 157, 257.
 Czartoryscy 79, 86, 190.
 Czartoryska z Radziwiłłów Marcelina 228.
 Czech Jenik, 52, 55.
 Czerwonka 71.
 Czuryło 48, 49.
 »Czy mgła, czy woda« 19.
 Z Czystejdębiny Bartłomiej 45.
 Damian P. 2, 146, 147.
 Damke 234.
 Daman 105.
 Damse Józef 178, 189, 190, 214.
 Danesi Aleksander 164.
 Danielecki Jan Ignacy 155.
 Daniel 123.
 Daniłowicz 115.
 Dankwart 140, 141.
 Dankwart Baltazar 140.
 Dankwart Jan 140.
 Danquart *zob.* Dankwart.
 Daru 184.
 Daszboh 18.
 Daubmann 70.
 Dauney 16.
 Dawid Giovanni 54.
 Dąbrowski Henryk 181.
 Dec Walenty 253, 256.
 Delibes 247.
 Denhoff St. 162.
 Denville 168.
 Deszczyński Józef 189, 190—191.
 Desznerówna Salomea 170.
 Dietrichstein 129.
 Długoraj Wojciech 2, 101, 103.
 Długosz 26, 36, 37, 43.
 Dłuski Erazm 253.
 Dmuszewska 191.
 Dmuszewski 188, 191.
 Dobres Anna 173.
 »Do broni, bracia, powstańmy wraz« 214.
 Dobropan 22.
 Dobrucki Mateusz 138.

- Dobrzyński Ignacy Feliks 196—197, 198, 200, 221.
 Dolgoruki 156.
 Dominik z Werony 54.
 Donizetti 214.
 Doppler Wojciech Franciszek 221.
 »Do tego domu wstępujemy« 20, 21.
 Doux Le *zob.* Ledoux.
dramat liryczny 118.
 Dreirittner 186.
 Drewnowski 155.
 Dreyszok 234.
 Duchńska 253.
dumka 218, 230.
 Duniecki Stanisław 230.
 Durante 161.
 Durastanzi 157.
 Dusza Andrzej 55, 107.
dyalogi sceniczne z muzyką 2, 27, 28—29, 105—106, 107, 118, 151, 152, 157.
 Dyd 12.
 Dydek 18.
 Dylecki Mikołaj 153.
 Dżian Marya 135.
 Dżiano *zob.* Balli.
 Dżianoballi *zob.* Balli.
 Dzierżganowski Mikołaj 73.
 Dżiki Jan 70.
 E. H. 70.
 Egard 41.
 Ehlert Ludwik 201, 204.
 »Ej, rozlej-sia, Polelu« 19.
 Eitner Robert 79.
 Elert Piotr 129, 130—131, 136, 142, 146.
 Elsner Józef 182, 184, 186—189, 191, 195, 197, 198, 200, 201, 208, 209, 221.
 Elsnerowa 191.
 Elżbieta, królowa 56.
 von Enden *zob.* Niederlandt.
 Eneas 136.
 Erard Lesław 124, 129, 184.
 Erazm 52.
 Erofila 173.
 Eryträus *zob.* Czerwonka.
etiuda 183, 204, 206, 230, 243, 250.
 Eugeniusz papież 28.
 Eulicius Augustyn 128, 135.
 Faber Karol 107.
 Fabian 143.
 Famin cyn 16.
 Fantasia Paweł 122.
fantazya 197, 225, 226, 229, 230, 246, 249, 256.
 Fantoni Ludwik 128, 137.
 Farinaci Antoni 141.
 Feliński Aloizy 216.
 z Felsztyna Sebastian *zob.* Sebastian z Felsztyna.
 Felsztyńczyk *zob.* Sebastian z Felsztyna.
 Felsztyński *zob.* Sebastian z Felsztyna.
 Ferrari 162.
 Ferri Baltazar 122, 128, 135, 142, 143.
 Field 182, 206.
 Filipini 143.
 Fin Henryk 125.
 Finck Henryk 45, 46, 47, 125.
 Finck Herman 46, 47.
 Fleischman 164.
 Fleischmanowa 164.
 Fo-hi 5.
 Forster Kacper 128—129, 142.
 Fortuna Aleksander 124.
 Franciszek, organista 122.
 Freitag Adam 71.
 Freitag Balcer 125.
 Frescobaldi 44, 125.
 Freyer August 196, 210, 222.
 Friedman Ignacy 251.
 Fryczyńska 164.
 Fryczyński 164.
 Fryderyk Wielki 160.
fuga 230, 240.
 Fulvio Antoni 116.
 Fulvio Antoni 122.
 G. G. G. *zob.* Gorczycki.
 Gabrielli Jan 84.
 Gade 196.
 Gaetano *zob.* Gaitano.
 Gagliano Marco da 126, 136.
 Gaillard 168.
 Gaitano 175.
 Gajzewski 164.
 Gal 107.
 Gall Jan 243—244, 245.
 Galerati 157.
 Galileusz Wincenty 143.
 Gallus Marcin 25, 26, 27.
 Galot 129.
gama indyjsko-chińska 13, 15—16, 17, 18.
 Garn Maciej 55.
 »Gaude Mater Polonia« 40, 152.
 Gawłowski Sebastian Stanisław 131.
garvot 251.
 Gazzanigi Józef 159.
 Gąsiewski 131.
 Gelinek Anna 173.
 Gerardi 136.
geśl 8—9.
 Giedymis 36.
 Giglio *zob.* Liliusz.
 Gigout 253.
 Giusti Anna Marya 158.
 Girschner 221.
 Glarean 58.
 Gliński Michał 183.
 Gluck 96.
 Głogowski Krzysztof 123.
 Głowiński Jan 138.
 Gniewosz Wojciech 117.
 Godowski Leopold 250.
 Goethe 191.
 Gollumbek 161.
 Gołda Adam 129.
 Gołębiowski 22.
 Gombert 58, 80.
 Gomer Jan 124, 129.
 Gomołka Mikołaj 2, 52, 54, 55, 78, 80, 83, 88—100, 103, 112.
 Goniwiecha 55.
 Gonowski Andrzej 121.
 Gorączkiewicz Wincenty 185, 216.
 Gorczycki Grzegorz Gabriel 2, 150—152, 256.
 Gorczyn Aleksander 153—154.
 Gośławski 46.
 Goudimel 80, 96.
 Górka Andrzej 46.
 Górka Łukasz 46, 72.
 Górka Stanisław 46.
 Górkowie 47.
 Górski 49.
 Górski Władysław 251.
gra na dzwonkach 28.
 Graniczny Grzegorz Gabriel 124, 129.
 Groblicz Marcin 140.
 Grocholski 122.
 Grochowski Stan. 120.
 »Groch się wieje« 21.
 Gromka 38.
 Grosman Ludwik 243.
 Gruberski Eugeniusz 255, 256.
 Gruszecka Agata 153.
 Guardasoni 159.
 de Guébriant Renata 127, 137.
 Guglielmi Piotr 169.
 Guicciardi 157.
 Gusman 58.
 Gutson 124.
 Guzików Michał Józef 228.
 Gużewski Adolf 253, 254.
 Gwidon z Arezzo 111.
 Grzymek 54.
 Haase 185.
 Hacerz Jan 55.
 Hakenberg *zob.* Hakenberger.
 Hakenberger 121.
 Handslik 38.
 Hanzel Hibron von Ueberal 54.
 Händl 96.

- Harasimowicz 170.
 Hasse 158.
 Haveman Jan 131.
 Haydn 186, 220.
 »Hej Łado! Łado!« 19.
heksachord 15.
 Hellert *zob.* Elert.
 Henkel 169.
 Henryk 48.
 Henryk Pobożny 36.
 Henryk, ks. Sandomierski 28.
 Hentzel 169.
 Herbut 70.
 Herbut Andrzej 62.
 Herbut Mikołaj 62.
 Hermanowa 164.
 Heroldowski 143.
 Hertson v. Orstson Peter 124
 Hertz Henryk 252.
histrion 29.
 Hoberean Gwido 54.
 Hoffman 164.
 Hoffmann Ernest Teodor Ama-
 deusz 181—182, 184.
 Hofman Józef 251.
 Holland Jan Dawid 164.
 Homel Jan 138.
 Hopanas 38.
 Horecki 229.
 Hozysus 104.
 Huchald, 45, 46.
 Hugo 54.
 Hummel Jan 208.
 Hunecker 204.
hymn 33, 63, 76, 79, 81, 102,
 120, 132, 145, 147, 151, 189,
 218.
 I. S. 70.
 Ibkowski 155.
 Ibn-Duste, 8, 26.
 Ibn-Foslan 10.
 Ibn-Jakób 26.
 Ibrachim Ibn-Jakób 8.
 Igelstrom 178.
 Irza Mikołaj 123.
 Innocenty III 29.
instrumenty muz. dawnych
Śłowian 7—10.
intermedya 29.
 Irchno 47.
 Irzyk z Poznania 51, 54.
 Isaak 96.
 Istwan 123.
 Iwańska 178.
 Iwański 143.
 Izabela, królowa 229.
 Izdebski 155.
 Jacobelli Jan Chrzyciel 128.
 Jadasson 244.
 Jadwiga, królowa 36, 38, 183.
 Jagiełło 38, 40, 47.
 Jagodyński 135.
 Jagodziński 51, 52, 55.
 Jakesz Cyprian 58.
 Jakimowicz Paweł 121.
 Jakób, legat papieski 25.
 Jan Kazimierz 122, 124, 127,
 129, 130, 131, 141, 142, 144,
 157, 253.
 Jan z Łodzi 37—38, 63.
 Jan de Muris 45, 46.
 Janczewski Urban Jan, 2, 144.
 Janisch 186.
 Jankowski Leonard 54.
 Jannequin 58.
 Jannequin 80.
 Janocki 62, 63.
 Janusz, ks. Mazowska 119.
 Januszowski 33.
 Jarecki Henryk 232, 241, 242.
 Jarosław 24.
 Jarzemska Katarzyna 129.
 Jarzembski Adam 78,
 129—130, 134, 135.
 Jarzembski Stanisław 129.
 Jarzembski Szymon 130, 143.
 Jasińczyc Jurek 56—58, 59, 82,
 91.
 Jasińska Magdarena 161, 64,
 176, 197.
 Jasiński Wojciech 165.
 Jastrzębski Adam 124.
 Jawurek 185.
 Jazłowiecki Hieronim 92.
 Jenik 51.
 Jerzy 52.
 Jerzy z Lignicy 100.
 Jerzy z Wierzbkowiec 123,
 124.
 Jerzyk 47, 51.
 Jesi 157.
 »Jeszcze Polska nie zginęła«
 180—181.
 Jędrzejek 90.
 z Jędrzejowa Marcin 55.
 Jezierski Kazimierz 2, 155.
jokulator 35.
 Jotenta 36.
 Jomelli 161.
 Joryk 30.
 Josquin 80.
 Jozko Paweł 55.
 Józef, organmistrz 137, 138.
 Jurek 49.
 Jurga 52.
 Jurzyk 38.
 Juszyński 118.
 Juzwicz *zob.* Jasińczyc.
 Kaczkowski 161, 176, 191.
 Kadłubek Wincenty 27, 28.
 Kajtani *zob.* Gaitano.
 Kalentak August 164.
 Kałowski Grzegorz 123.
 Kamiński Maciej 1, 148, 152,
 160, 168, 169—174, 176,
 209, 212.
 Kamiński *zob.* Kamiński.
 Kamiński Tomasz 123.
kancjonały 70—71.
 Kania Emanuel 222.
kantata 107, 115, 116, 147,
 148, 156, 157, 173, 186, 189,
 192, 199, 218, 234, 240, 241,
 256.
kapela 3, 38 (miejskie), 47,
 48, 50, 51, 54, 56, 58, 107,
 108—109 (kary na człon-
 ków) 114, 117, 119, 134,
 143, 150, 154—155.
 Kapusta 38.
 Karasowski Maurycy 256.
 Karłowicz Mieczysław 252,
 253.
 Karol Ferdynand 124, 133.
 Karol Wielki 24.
 Karwicz Dunin Józef 163.
 Kaszewski J. 216.
 Katarzyna II 157, 178.
 Kąska Eugenia 224, 225.
 Kąski Antoni 222—223, 225.
 Kąski Apolinary, 222,
 223—224, 225, 226, 251,
 Kąski - Brochwiec Grzegorz
 224—225.
 Kąski Karol 224, 225.
 Kąski Stanisław 224, 225.
 Kawczyński 29.
 Kazanowski Adam 129.
 Kazimierz Jagiellończyk 40,
 47, 48.
 Kazimierz Sprawiedliwy 27,
 28.
 Kazimierz Wielki 30, 35, 39,
 150.
 Kiczowski 143.
 Kiejcher Bartłomiej 54, 109,
 122, 138.
 Kiejcher Krzysztof 78, 138.
 Kiejcher Stefan 54.
 Kiel Elias 118.
 Kiel Fryderyk 238, 246, 251.
 Kietlicz Henryk 29.
 Kiliński 178.
Kin 5.
 Kinga 32, 36.
 Kiński 176.
 Kitka Andrzej 124.
 Klabon *zob.* Clabon.
 Klaus Hanusz *zob.* Klaus Jan.
 Klaus Jan 38, 52, 90—91, 92.
 Klaus Mikołaj 54, 91.
 Kleczyński Jan 257.
 Klemens »non Papa« 80.
 Kleppel Joachim 54.
 Kleryk *zob.* Jasińczyc.
 Klonowicz 100.

- Klonowski Teofil 152.
 Kluszewski 161.
 Kłodziński Jan 60.
 Kłodziński Mikołaj Łada 59, 60.
 Kłosowska 161.
 Kmicianka 164.
 Kobelecki Michał 143.
kobza 10.
 Koerner 164.
 Kochanowski Jan 9, 60, 88, 96, 97, 100, 109, 237.
 Kolberg Oskar 15, 18, 22, 100, 221.
kołęda 82, 99, 100, 155, 206, 237, 245.
 Kołaczówna Jadwiga 133.
 Kołakowski Albert 125.
 Kołakowski Andrzej 55, 107, 123.
 Kołakowski Grzegorz 107.
 Kołakowski Walenty 129.
kołysanka 110.
 Komorowski Ignacy Marcelli 222.
koncert 114, 144, 145, 155, 199, 225, 226, 228, 234, 246, 248, 249, 251, 252, 253.
 Kōnitzer 164.
 Konopka 164.
 Konopnicka Marya 240.
 Konrad 47.
 Konrad, cesarz 28.
 Konrad Mazowiecki 49.
 Konstantyni 172.
kontredans 222.
 Konzeniusz 71.
 Kordecki 253.
 Korydon 173.
 Kos 122.
 Kosmowski 2.
 Kostka Stanisław 116, 120, 122.
 Kościelski Błażej 55.
 Kościuszko 179.
 Kowieńczyk Matyas 125.
 z Kowna Maciej 107.
 Kozłowski Józef 147, 156—157, 179.
 Kozuba 38.
 z Koźmina Benedykt 70.
 Krajewski Stanisław 144.
 z Krakowa Stanisław 45.
krakowiak 99, 208, 218, 221, 228, 237, 238, 240, 249.
 Krakowszczyk Tomasz 55.
 Krakus 93.
 Krasicki 241.
 Krasieński W. 182.
 Kraszewski 24, 217, 236, 247.
 Kratzer 191.
 Kratzer Fr. Ksawery 161.
 Kratzer Kazimierz 222.
 Kreicze 234.
 Kren 253.
 Krener Jan 115.
 Krogulski Józef 198—199.
 Kromer *zob.* Krener
 Kromer Marcin 63.
 Krzesichleb *zob.* Artomiusz.
 Krzysztof 52.
 Krzyżanowska Helena 251.
 Krzyżanowska Justyna 200.
 Krzyżanowski Ignacy 222.
 »Kto się w opiekę« 256.
 Kuchta *zob.* Sulek.
 Kudlicz 178.
kuławiak 99, 221.
 Kulik 49.
 Kuncza 47.
 Kunz Jan 138.
 Kurdwanowski 30.
 Kurowski Jan 122.
 Kurpiński Karol 174, 178, 182, 191—195, 198, 200, 208, 214.
 Kurtz 158, 159, 166.
 Lachim 143.
 Lacon 105.
 Lancz Paweł 55.
 Landowska Wanda 252.
 Lang 161.
 Lappi 44, 84.
 Lasso Orlando 58, 80, 96.
 Laurentowicz Bazyli 129, 142.
 Laurenty Piotr 125.
 Lawrin 54.
 Lech Andrzej 124.
 Lecouteulx-de-Cantaleu 181.
 Ledoux 185.
 Leduchowski 140.
legenda 246.
 Lelum 18, 19.
 Lencz *zob.* Lancz.
 Lentz 185.
 Leonard 48.
 Leopold arcyks. 129.
 Leopolda *zob.* Lwowczyk
 Leopolda Jan 70.
 Lepszy 30.
 Lessel Franciszek 182, 185, 189—190.
 Lessel Wincenty 190.
 Leszczyński Sebastian 123.
 Leszetycki 246.
 Lewandowski Leopold 221, 222.
 Liban Jerzy 66.
 Lichocki 143.
 Liernath 54.
 z Lignicy Jerzy 100.
 Liliusz Joannes 117.
 Liliusz Franciszek 121.
 Liliusz Jan 121.
 Liliusz Orgalia 121.
 Liliusz Wincenty 121.
 Lincz 38.
 Lindner 80.
 Ling-lun 5.
 Lipiński Karol 222, 225—226.
 Lipski Jan 144.
lira 8.
 Liricen Franciszek 54.
 Lisowski 182.
 Liszt 204, 206, 238, 243, 246.
 Lochman Andrzej 141.
 Logi Augustyn 137.
 Lubelczyk 70, 75.
 Lubelczyk Jakób 70.
 Lubelczyk Maciej 55.
 Lubomirski 159, 160, 161.
 Lubomirski Stanisław 143.
 Lubowski Józef 230.
 Lubrański 73.
 Ludwik XVI 160.
 »Lulajże Jezuniu« 206.
 Lully 169.
 Lupackin 58.
 Luter 68.
luteria 137—141.
 Lutomierski Jan 117.
 Lwowczyk Marcin, 2, 44, 54, 55, 63, 64, 78—81, 83, 84, 88, 89, 92, 96, 103, 107, 138, 256.
 Łada 18, 19, 20.
 Łaski 33.
 Łaski Marcin 105.
 Łopaciński H. 101.
 Łubieński Maciej 117.
 Łubieński Stanisław 154.
 Łukaszewicz Maciej 115.
 Łyko Jan 47.
 Maar 186.
 Maciejowski 28.
 Maciej z Kowna 107.
madrygal 127, 128.
 Małon *zob.* Maffoni.
 Maffoni Franciszek 123.
 Maffoni Piotr 54.
 Maggini 140.
 Magnus 124.
 Maja 20, 22.
 Majlat Jan 107, 123.
 Makarska 160.
 Malczewski 254.
 Malek Stanisław 45.
 Mansart Filip 54.
 Marcello Benedetto 208.
 Marchetti 143.
 Marcin, organista 58.
 Marcin z Jędrzejowa 55.
 Marcin ze Lwowa *zob.* Lwowczyk.
 Marcin z Wolborza 63.
 Marczewski 143.
 Marek 48, 49.

- Marenzio Łukasz 120, 121.
 Marfon *zob.* Malfoni.
 Margoński Wawrzyniec z Pabianic 55, 107.
marsz 181, 197.
 Martin Aleksander 209.
 Martini 176.
 Marx 243.
 Marya Gonzaga 127, 137.
 Marya Józefa 150.
 Marzanna 20, 21.
 Massenet 235, 247.
 Maszewski Jan 117.
 Maszyński Piotr 251.
 Matejko 257.
 Matheo 143.
 Matuszyński 211.
 Matyacz 109.
 Matylda księżna szwabska 24, 25.
 Matys Andrzej 47.
 Maurycyusz 6, 7.
mazurek 181, 214, 218, 221, 222, 223, 224, 240, 251.
mazurek 99, 197, 202, 203, 206, 217, 226, 229, 243, 248, 251.
 »mazurek Dąbrowskiego« 180, 181.
 Méhul 186.
 Meinert 184.
 Melcer Henryk 250.
melodramat 156, 190, 192.
 Mendelsohn 196, 202, 230.
 Mettenleiter 254.
 Meyerbeer 220, 231, 249.
 Michał Korybut Wiśniowiecki, 114, 141.
 Michałowicz Iwan 125.
 Micheli Roman 128.
 Michno 47.
 Mickiewicz 183, 206, 257.
 Mieczysław I 8, 26.
 Mielczewski Marcin 129, 131—133, 146.
 Mierzyńska 178.
 Mieszko II 24, 28, 30.
 Mikołaj biskup 36.
 Mikołaj z Krakowa 2, 103.
 Mikołaj z Poznania 53, 82.
 Mikołaj z Radomia 40—41, 46, 47.
 Mikołaj Z. 2.
 Müller Władysław 252.
 Milwid Antoni 155, 156.
 Miławański 123.
 Mincheimer Adam 196, 231.
 Mirecki Franciszek 208, 233.
 Miśkiewicz Maciej 115, 133.
 Młynarski Emil 251.
 Mniszek Jerzy 162.
 Mniszkowie 144.
 »Modlitwa do Trójcy« 72.
 Modrzewski 70.
 Mołda 54.
 Moniuszko Stanisław 1, 99, 196, 210—220, 234, 237, 239, 242, 249, 257.
 Montbrun 168, 170, 172, 174.
 Monte Rotondo ks. *zob.* Poniatowski Józef.
 Monteverdi 44, 98, 125.
 Mordax 157.
 Moretti Baltazar 125.
 Mosiążek 78.
 Moszczyński 160.
motet 76, 88, 121, 127, 128, 132, 148, 150, 151, 189.
 Mozart 152, 186, 202, 220, 246.
 »Msza na Hejnał« 58.
 Mucha 51, 52.
 Muczkowski 76.
 Muktadir 10.
 de Muris Jan 45, 46.
 Müller J. 212.
 Müncheimer *zob.* Mincheimer.
 Mycielski 164.
 Mysecen 28.
 Myszkowski Piotr 94—95.
 Myszkowski Zygmunt 116.
 N. Z. 101—103.
 Nadolski Szymon 123.
 Napoleon 184, 213.
 Napolski 143.
 »Na polu piękna pszenica« 21.
 Naruszewicz 26.
 »Nasieję ja ruty« 20.
 »Nasz gaik zielony« 21.
 N. C. 101—102.
 Necker de Saussure 16.
 Nerkowski Jan 125.
 Nespecha 38.
 Nicolini Wincenty 164.
 Nikolo 186.
 Nidecki Tomasz 196, 197—198.
 Niederlandt 71.
 Niedźwiedź Miklasz 47.
 Niecks F. 202.
 Niemcewicz 130, 183.
 »Nienawidzę was, próżniacy« 217.
 Niewiadomski Stanisław 243, 244—245.
 Nikorowicz Józef 216—217.
 Nirkowski *zob.* Nerkowski.
 Nitrowski Jerzy 140.
nocturn 206, 230.
 Nordau 220.
 Noskowski Zygmunt 232, 236, 241, 250, 257.
 Nowakowski Józef 196, 197.
 Nowodworski 255.
 Nowosilców 192.
 Nowowiejski Feliks 232, 249, 250.
 Nur Józef 55.
 »O, ty Polsko nieszczęśliwa« 214.
obertas 99.
ofertorium 86, 114, 132, 255.
 Ogiński Andrzej 156, 179.
 Ogiński Michał Kazimierz 160, 162.
 Ogiński Michał Kleofas 162.
 Ogiński Mikołaj Kleofas 156, 179—181.
 Ogiński, starosta, 164.
 »Oj chmielu, chmielu« 14.
 »Oj śrątażę nas« 18.
 Okrasa Ambroży 71.
 Olbracht król 45, 46, 47, 48, 183.
 Oleśnicka Zofia 77.
 Oleśnicki Zbigniew 33.
 Olimpius 15.
 Olof Efraim 83.
 z Opatowa Albert 45.
opera 106, 118—119, 125, 126, 127, 128, 131, 134, 136, 137, 143, 148, 157, 158, 160, 161, 164, 168—174, 175, 176, 180, 186, 188, 190, 191, 192, 197, 199, 208, 209, 211, 214, 217, 218, 221, 225, 230, 231, 234, 236, 239, 240, 242, 243, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254.
operetka 190, 191, 239, 252.
 Opieński Henryk 252.
oratorium 186, 189, 234, 249, 250, 253.
 Orchiluppi 158.
 Orgas Hanibal 115—116.
 Orłowski Antoni 196.
 Ornithoparchus Andrzej 65, 154.
 Orzechowski 70.
 Osiecki Franciszek 131.
 Oswald 48.
 Otto W. 27.
 Ottonicz Władysław 30.
 Owidyusz 136.
 Owsiniński 161.
 Ozierow 157.
 z Pabianic Wawrzyniec 55.
 z Pabianic Zajac 53.
 Pacelli Asprillo 120, 121, 121, 125, 127.
 Pachulski Henryk 251.
 Paderewski Ignacy Józef 232, 245—247, 248, 249, 250, 251.
 Paër 184.
 Pačsiello 161, 176.
 Paganini 223, 225, 226, 246.
 Pająk 107.

- Palemon 105.
 Palestryna 44, 68, 84, 87, 88, 94, 96, 111, 133.
 Paligoniusz 44, 78, 83.
 Pampowski 50.
 Pancrati 142.
 Pankiewicz Eugeniusz 245.
 Pankiewicz *zob.* Paszkiewicz.
 »Pani gospodyni« 21.
 »non Papa« Klemens 80.
 Paprocki 59, 60.
 Parvus Konrad 48.
 Parvus Paweł 124.
 Pascati Jeremiasz 136.
pastorałka zob. kołęda.
 »Pastuszkowie mili« 100.
 Paszkiewicz Andrzej 2, 145, 146.
 Paul Oskar 255.
 Paweł z Bolonii 58.
 Paweł z Zakliczowa 45.
 Pawłowski Stanisław 54.
 Pel Jakób 124.
 Pergolesi 250.
 Peszke 185.
 Pethier Antoni 118.
 Pękiel Bartłomiej 127, 129., 131, 133—134, 142, 146 256.
 Phinot 58.
 Piątkowski Paweł 123.
 Piccini 159.
 Piechno 49.
 Pieniążek Prokop 109.
 Pieniecki Stefan 55.
 Pierszyński Leon 2, 165.
 Pierszyński *zob.* Pyrszyński.
pieśń 2, 11, 25, 40, 70, 71, 72, 75, 77, 79, 83, 99, 100, 102, 120, 121, 151, 152, 172, 180, 182, 183, 189, 190, 211, 218, 222, 228, 230, 231, 234, 238, 240, 243, 244, 246, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257.
 »pieśń o chmielu« 13—14.
 »pieśń o Krakowie« 40.
 »pieśń o weselu króla Z. A.« 70.
pieśń strofkowa 33.
pieśni ludowe 11—22.
 Pietrasz Konstancja 191.
Piewalice 6.
 Pięknowska 191.
 Pion Maurice 178.
 Piotrkowczykówna Elżbieta 131.
 Piotr z Poznania 58.
 Pitro 158.
 Plutarch 15.
 Płaszkowski Paweł 129.
 Pocz 52.
 Podbielski 2.
 Polanowski Feliks 192.
 Polański 143.
 Polkowski 2, 79, 131.
 Poleum 19.
 Poliński Piotr 143.
polka 222.
polonez 99, 156, 157, 162, 163, 176, 179, 191, 192, 197, 206, 208, 209, 218, 222, 223, 225, 226, 240, 241.
 Poniatowski Józef 208.
postludya 256.
 »Postrataj Boże« 18, 19.
 Potemkin 156.
 Potoccy 160, 162.
 Potocki Szczęsny 162.
 z Poznania Irzyk 51, 54.
 z Poznania Mikołaj 53.
 z Poznania Piotr 58.
 Pozzi Anna 158.
 Prache 157.
 Prawiński Krzysztof 124.
 Prawowski Mikołaj 144.
preambule 110.
preludya 102, 110, 183, 204, 206, 230, 234, 251, 256, 257.
 Preńczyński 159.
 Prokop 6, 7.
 Proske 254.
 Pruski 12.
 Pruski Jan 107.
 »Przepros, Marysiu« 20.
 Przeworski Bernard 138.
 »Przez Twe święte zmartwychwstanie« 34, 37, 70, 71.
 Przeździecki 38.
 Przyłuski 70.
psalm 70, 76, 88, 89, 94, 97—99, 199, 208.
 Psyche 137.
 Ptaszkowski Jakób 125.
 Puccitelli Wirgiliusz 128, 136, 137.
 Pyrszyński Kacper 155.
 Raclawski Stanisław 55.
 Raczek Jakób 107.
 Radegast 22.
 Radomski Jan, 2, 144.
 Radoś 22.
 Radziwiłł Jerzy 123, 124.
 Radziwiłł Antoni 189, 191.
 Radziwiłł Dominik 165.
 Radziwiłł Janusz 164.
 Radziwiłł Karol 158, 160, 161, 164, 165, 170, 171, 174.
 Radziwiłł Michał 164.
 Radziwiłł Michał Kazimierz »Rybeńko« 163.
 Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula 151—152, 163.
 Radziwiłłowie 163.
 Radziwiłłówna Karolina Katarzyna 164.
 Radziwiłłówna Teofila 164.
 Rak 49, 50.
 Ramulth Jan 54.
 Ramułt Jan 123.
 Rautenstrauch 197.
 Reder Jan 54.
regaty 39.
 z Reichenau Bernon 45.
 Reis Jan 107.
 Rej Mikołaj 70, 72, 75.
religijne utwory 40, 41, 46, 47, 70, 71, 76, 79, 80, 81, 82, 86, 88, 101, 102, 114, 115, 121, 127, 128, 131, 132, 133, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 155, 156, 186, 189, 190, 191, 192, 199, 208, 218, 255, 256.
 Renner Krzysztof 124.
requiem 132, 136. 156.
responsorium 33.
 »Rex Christe primogenite« 33.
 Rheinberger 243.
 Richelieu 130, 131.
 Ricordi 233.
 Ristorini 158.
 Rogiejski Stanisław 125.
 Roguski Gustaw 242—243.
 Rohatyn Stanisław 55.
 Romanina la 158.
romans 179, 183, 191, 243, 251, 252.
rondo 225.
 Rorantyści 52—53, 114, 152.
 Rossi 159.
 Rossini 194, 209.
 Rouget de Lisle-Adam 66.
 »Rozmyślajmy dziś« 71.
 Różycki Jacek 2, 143, 144, 145, 146.
 Różycki Ludomir 257.
 Rubinstein 250, 254.
 Ruff 58.
 Ruffo Antonio 54.
 Rungenhagen 191, 210, 219, 221.
 Rungeri Horacy 124.
 Rupert 38.
 Rutkowski 179.
 Rutkowski Antoni 245.
 Rużewska 164.
rybałt 29, 30.
 Ryx Franciszek 158, 159, 166, 167, 172, 174.
 Rzewuski Wacław 162.
 Sacchini 159.
 Sacco 159.
 Sadecki 155.
 Salari Bonawentura 174.
 Salieri 176.

- Salomea 36.
 Salvador 126.
 Samborczyk Grzegorz 71.
 z Sandomierza Tobiasz *zob.*
 Tobiasz z Sandomierza.
 Santa Paulina Girolamo 158.
 Sapięha Jan Fryderyk 152, 161,
 162.
 Saracinelli Ferdynand 126.
 Sądecz Tomasz 55.
 Scacchi Marco 120, 127, 128,
 129, 136, 137.
 Scapita Wincenty 129.
 Scapitta *zob.* Scapita.
scherzo 252, 205, 257.
 Schmidt 157.
 Scholl 164.
 Schön 186.
 Schreiber Henryk 46.
 Schrems 254.
 Schumann 200.
 Schütz Henryk 128.
 Schwarz Rudolf 216.
 Sebastian z Felsztyna 44, 62,
 64, 67, 73, 78, 100, 103, 256,
 Sedulius Cajus Caelius 35.
 Seklucyan Jan 70, 71.
 Senfl 68.
serenada 183.
 Sethus Calvisius 96.
 Seyfert *zob.* Siefert.
 Sędziwój 38.
 Sieraczyński 83, 123.
 Siebeneycher Mateusz 70, 75, 78.
 Siefert Paweł 124, 127—128.
 Sielanin 48.
 Sielecki Kacper 122.
 Sieniawska Zofia 163.
 Sieniawski Adam 162, 163.
 Sieniawski Mikołaj 144.
 Sienkiewicz 250, 257.
 Sierakowski Sebastian 185.
 Sierakowski Wacław 161.
 Sierawski 185.
 Sierpińska 179.
 Sierpułtowska Łucya 124.
 Sikorski Józef 2, 213, 233, 256.
 Silius Jakób 70.
 Simonides *zob.* Szymonowic.
sinfonia 26.
 Skarbek Jan 163.
 Skarbkowa 200.
 Skicki Jan 55, 123.
 Skirmunt Henryk 253.
 Skoczek Feliks 55.
 Słonkowski Stanisław 107.
 Słowacki J. 242.
 Słowik Jan 55.
 Sobek 55.
 Sobieski Jan 143, 144, 157,
 160, 173.
 Sokołowski Marek 278, 229.
 Sokół 55.
 Solecki Leonard 254.
 Solié J. P. 216.
 Solikowski 83—84.
 Solowiew 254.
 Soltyk 161.
 Soltys Mieczysław 253.
sonata 148, 189, 190, 208,
 226, 230, 242, 243, 246,
 248, 251, 256, 257.
 Sonka 40.
 Sonzogno 252.
 Sor 229.
 Sorzewski Anioł 2, 144.
 Soulier *zob.* Solié.
 Sowa Jakób 122—123.
 Sowiński Wojciech 256.
 Sówka *zob.* Sowa.
 Spangenberg Jan 65.
 Spohr 191.
 Stachrowski 48.
 Stackelberg 166, 169.
 Staniczewski Antoni 121.
 Stanisław August 156, 158,
 160, 164, 166, 169, 173,
 175, 176, 179, 208.
 Stanisław z Krakowa 45.
 Stanisław św. 36, 40.
 Starczewski Feliks 251.
 Staromiejski 155.
 Starowolski Szymon 44, 74,
 75, 76, 77, 79, 83, 84, 123,
 125, 153, 154.
 Stary Mikołaj 47.
 Statkowski Roman 232, 253,
 254.
 Stefani Jan 176—178, 185,
 196, 200, 209.
 Stefani Karolina 191.
 Steiner 252.
 Stobäus Jan 128.
 Stojowski Zygmunt 232, 247,
 249.
 Stokrocki Samuel 129.
 Stolpe Antoni 185, 230.
stowarzyszenia muzyczne
 38, 119, 181, 182, 184—185,
 186, 254, 256.
 Stradivarius 141.
 Straus Ryszard 258.
 Strodownicki Zygmunt 129.
 ze Stryłkowa Benedykt 55.
 Strzelec Piotr 52.
 Strzelecki Mikołaj 34.
 Sullic Maciej 129.
suita 240, 243, 248, 252.
 Sulek Melchior 138.
 Suliński Marcin 118, 146.
 Sułkowski August 162, 166.
 Sułkowski ks. 180.
 Surzyński Józef 2, 79, 255,
 256.
 Surzyński Mieczysław 256.
 Surzyński Stefan 256.
 Suworów 179.
 »Swobody przyszedł czas« 214.
 Syfert *zob.* Siefert.
symfonia 26, 84, 119, 155,
 156, 186, 189, 196, 197,
 199, 234, 238, 239, 240,
 248, 249, 252, 253, 257.
 Synecz 38.
 Sytych 48.
 Szadek Tomasz 53, 54, 55,
 82—83, 88, 92, 256.
 Szafarzyk 6, 7.
 Szafranec 70.
 Szajnocha 6.
 Szamotulczyk Mateusz 76.
 Szamotulczyk Grzegorz 76.
 z Szamotuł Wacław *zob.* Wa-
 cław z Szamotuł.
 Szarkiewicz Jerzy 164.
Szarzyński S. S. 2, 146,
 147—150.
 Szczepanowski Stanisław 228,
 229.
 Szczurowski H. 155, 161, 176,
 179, 191.
szkoły muzyczne 161, 162,
 186, 189, 185—196, 224, 234.
 Szlancowski 159.
 Szmitt Jan 143.
 Szopski Felicyan 252.
 Szreter Bolcer 107, 123, 125,
 Szye 19.
 Szydlowiecki Krzysztof 48.
 Szymanowska Celina 183.
 Szymanowska Marya Agata
 182—183.
 Szymanowski Karol 257.
 Szymański 171.
 Szymonowicz Jerzy 129.
 Ślezak Jurek 52, 54.
 »Śmierć się wieje po płocie« 21.
 Śmiechowski 143.
 »Śnieg się wieje« 21.
 Śpiewak Szymon 55.
 Świeżawski 30.
 Świętochowska 164.
 Świętosław z Wilkowa 35.
 »Święty Boże« 24.
 Świnka Jakób 25.
Tambur 10.
tańce 25, 102, 110, 157, 190,
 221, 222, 229, 230, 237,
 243, 246, 251.
 Tarnowski Stan. 96, 97.
 Tartini 226.
 Templo Antoni 125.
 Teofilakt 6, 7, 8.
teoretyczne dzieła 45, 46,
 63, 64—65, 128, 129, 153,
 154, 197, 234, 240, 243, 255.

- Tetmajer K. 252.
 Tęczyńska Zofia 115.
 Theodato 142.
 Thome Eryk 124.
 Thomson 16.
 Tiranni Fabrizio 122.
 Tobiasz z Sandomierza 123, 124.
 Tobiaszek *zob.* Tobiasz z Sandomierza.
 Todesco 54.
 Tomatis Karol 158.
 Tomaszewski 164.
 Tomkiewicz 164.
 Tonioli 179.
 Torri 158.
 Torstin Eryk 124.
 Trąbski Andrzej 52, 54.
 Treter Hilary 217.
 »Triumphat Dei Filius« 33.
 Troszel Wilhelm 196, 222.
 »Trójca Bóg Ojciec« 99.
 Trubicki Szymon 55, 109.
 Trzcńska Michalina 182.
 Trzeciecki 70, 75, 94.
tryb aryjsko-mongolski 16.
 Turek 49.
 »Ty, której berła« 256.
 Tylka 47.
 Tymoklea 173.
tympani 26.
 Tyszkiewicz Janusz 143.
 »U mej matki rodzony« 13.
 von Ueberal *zob.* Hanzel.
 Ujejski Kornel 217.
 Ungler Floryan 46, 63.
 Uniejowski Bartłomiej 124.
 Urban 47, 246, 252.
 Urban IV 25.
ustawy cechowe muzyków krakowskich 60.
uczerstwa 186, 190, 191, 192, 196, 197, 230, 234, 239, 241, 243, 249, 252, 257.
 Valcour 180.
 Valensa 142.
 Valensoni 142.
 »Veni creator« 163.
 Veracter Arnold 54.
 Verdelot 80.
 Verdi 219.
 Vetter 164.
 Viadani 44, 84.
 Viardot 201.
 »Victimae paschali« 34.
 Victor Hieronim 63, 70.
 Villaert Adrian 58.
villanella 103.
 Viotti 160, 162.
 Vittoria 80, 106.
 Vogelsang *zob.* Ornithoparchus.
 Vulcani 158.
 »W polu lipieńka« 20.
 »W żłobie leży« 99.
 Wacław 38.
 Wacław z Szamotuł 2, 38, 44, 52, 54, 55, 58, 63, 70, 71, 73—77, 79, 84, 88, 89, 92, 103, 123, 125, 256.
wagant 29.
 Wagner 106, 219, 220, 235, 236, 239, 242, 247, 249.
walc 243, 251.
 Walczyński Franciszek 255, 256.
 Walenty 51.
 Walenty z Brzowa 70.
 Walery Henryk 103, 109.
 Walter 68.
 Walther 83.
 Wański Roch 192.
 Wardyński 142, 143.
 Wargacki *zob.* Uniejowski.
 Warka *zob.* Jarzembski Adam.
 Warszawiak Maciej 65.
 Wartecki Marcin 54, 55, 79, 92, 101.
waryacje 197, 208.
 Wassenberg 130.
 Wawrzyniec z Popienia 30.
 Wąs Hanusz 51, 52, 55.
 Weber 214.
 Wejnert Antoni 175—176.
 Wentzel 164.
 Wernerowa 164.
 z Werony Dominik 54.
 »Wesoły nam dzień nastał« 71.
 Węgier Albert 107.
 Wężyk Jan 144.
 »Wiatr szumem wionął« 214.
 Wieliczka Paweł 123.
 Wieniawski Henryk 222, 226.
 Wieniawski Józef 243.
 Wieniawski Antoni 118.
 Wierzbicka 70.
 z Wierzbkowie Jerzy 123.
 Wierzbkowski Jan 52, 56, 70, 81.
 Wileńczyk Stefan 54.
 Wilhelm Hans 54.
 Wilhelm rakuski 38.
 Willaert 84.
 Winter 186.
 Wipon 34.
 Wirowski 48, 49.
 Wirtemberska 190.
 Wisłocki 45.
 »Witaj, gwiazdo morska« 99.
 Witkowski 171, 185.
 Władysław 52.
 Władysław IV 99, 114, 122, 124, 125, 126, 129, 131, 133, 135, 136, 141, 142, 157.
 Władysław Łokietek 30.
 Władysław Warneńczyk 33.
 Włodawski Tomasz 129.
wodewil 190, 239.
 Wodziecki 185.
 Wojciech św. 33.
 Wojciechowska z Myszyńskich Leokadya 251.
 Wojewodziec Jan 52.
 Wojtaszek bandurzysta *zob.* Długoraj Wojciech.
 z Wolborza Marcin 63.
 Wolf 52.
 Wolski Włodzimierz 211, 213.
 Wołowska Marya Agata *zob.* Szymanowska.
Wolynka 10.
 Wójcicki 19, 30, 136.
 Wronowicz Maciej 2, 118, 146, 147.
 Würfel 185.
 Wybicki Józef 181, 184.
 Wydźga Tomasz 253.
 »Wyjechał w pole« 17.
 Wysz 30.
 Zabłocki Franciszek 171.
 Zachariasz 41.
 Zając Stanisław z Pabianic 53, 82.
 Zajączek *zob.* Zając.
 z Zakliczowa Paweł 45.
zakłady lutnicze 137—141.
 Zakrzewski Stanisław 165.
 Zaluski 64.
 Zamoyski 32, 65.
 Zamoyski Jan 103.
 Zanca del 158.
 Zarebski Juliusz 230.
 Zarzycki Aleksander, 222, 226, 228.
 Zawadzki Grzegorz 129.
 »Zawitaj Pani« 256.
 Zbigniew 26.
 Zborowski Krzysztof 103.
 Zborowski Samuel 103.
 Zbylitowski Andrzej 122.
 »Z dymem pożarów« 214, 216, 217.
 Zelik Stanisław 137.
 Zelis 180.
 Zelman 22.
 Zemlan 22.
 Zelon 22.
 »Zgasty dla nas nadziei promienie« 214.
 Zieleniewicz Maciej, 2, 152.
 Zieleniński Mikołaj 2, 44, 78, 83, 84—88, 89, 96, 103, 112, 256.
 Zieliński Albert 116.
 Zieliński Jan 116.

Zieliński Walenty 116.
Zieliński Zygmunt 116.
Ziemiecka 164.
Zimorowicz Sz. 113.
Zinger Bartłomiej 55.
Zitte Abraham 124.
Złocki Jan 140.
Zofia, królowa 40, 47.

Zygmunt August 52, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 60, 62, 64,
73, 75, 76, 78, 90, 100, 103,
107, 109, 138, 142.
Zygmunt III 103, 109, 114,
120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 129, 138, 142.
Zygmunt Kazimierz 136.

Zygmunt Stary 48, 49, 50, 51,
52, 53, 81.
Zygmuntowski 161.
Żegota Walenty 123.
Żelazowski Wojciech 55.
Żeleński Władysław 232, **233**,
236, 241, 243, 247, 253.
Żywny Adalbert 201.



TREŚĆ KSIĄŻKI.

	Str.
Przedmowa	1
Okres I. Przedświt muzyki polskiej. Czasy przedchrześcijańskie. — Wzmianki kronikarzy greckich i arabskich o muzyce słowiańskiej. Instrumenty pierwotne. Zabytki pogaństwa w pieśniach ludowych polskich	5
Okres II. Od wprowadzenia wiary chrześcijańskiej, do końca XV wieku. — Pierwsze wieki chrześcijaństwa w Polsce. Muzyka za Bolesławitów. Dyalogi i misterya sceniczne. Klerycy, waganci, rybałci; ich działalność cywilizacyjna. Bogurodzica. Muzyka religijna i światowa w XIV i XV wieku. Aldona Gedyminówna. Jan z Łodzi. Kapele miejskie w Krakowie. Mikołaj z Radomia.	23
Okres III. Zygmuntowskie czasy (wiek złoty). — Stan muzyki w Polsce w XV i XVI wieku. Wpływ humanizmu na rozwój muzyki w Polsce. Szkoły muzyczne kościelne. Wykłady muzyki w Akademii Jagiellońskiej. Henryk i Herman Finckowie. Zamiłowanie Zygmunta Starego do muzyki; wirtuozi tych czasów. Fundacya kolegium śpiewaczego na Wawelu. Zygmunt August i sławna jego kapela. Ustawa dla muzykantów krakowskich. Sebastian z Felsztyna. Podręczniki teorii muzycznej	42
Reformacya. — Początki reformacyi w Polsce. Wpływ Lutra na muzykę europejską. Wydawnictwa pieśni religijnych i świeckich, psalterzów i kancyonaków. Wpływ tych wydawnictw. Uczelnie różnowierców, kontrataki katolików. Rorantyści krakowscy i wrocławscy. Kompozytorowie z partyi protestanckiej: Waclaw z Szamotuł, C. S.; z katolickiej: Marcin Lwowczyk, Krzysztof Borek, Tomasz Szadek, Jan Brandt, Mikołaj Zielenksi, Mikołaj Gomołka, N. Z., N. C. Występ Jezuitów, upadek reformacyi. Muzyka świecka, wojskowa i dramatyczną; ślady widowisk scenicznych z muzyką. Ogólna charakterystyka epoki Zygmuntowskiej	66
Okres IV. Od początku XVII wieku do pojawienia się na scenie pierwszej opery polskiej. — Dyletantyzm w muzyce. Muzyka w Krakowie. Kapele magnackie i biskupie. Dramaty i dyalogi z muzyką. Kapela Zygmunta III. Kapela	

i opera Władysława IV. Piotr Elert, Marcin Mielczewski, Bartłomiej Pękiel, Jan Radomski, Jacek Różycki, Maciej Wronowic, P. Damian, S. S. Szarzyński, ks. Gorczycki, Zieleniewicz, Gorczyn, Starowolski, Jezierski, Perszyński, Milwid, Szczurowski, Daniecki, Ibkowski, Starowiejski, Drewnowski, Izdebski, Sadecki, Józef Kozłowski. Opera za Sasów. Teatr warszawski za Stanisława Augusta. Teatry magnackie	113
Okres V. Od Kamińskiego do czasów dzisiejszych. Montbrun przedsiębiorcą teatru w Warszawie; Bogusławski, Kamiński i jego »Nędza uszczęśliwiona«. Teatr narodowy. Wejnert, Gaitano, Stefani i jego »Krakowiaki i górale«. Upadek kraju. Ogiński. Czasy pruskie. Szymanowska, Elsner i inni kompozytorowie tej doby. Kurpiński; konserwatorium w Warszawie, wychowawcy konserwatorium: Dobrzyński, Chopin i inni. Poniatowski, Mirecki, Martini, Brzowski, Moniuszko i jego dzieła. Pieśni narodowe. Doppler, Komorowski, Troszel, Antoni i Apolinary Kątsy, Lipiński, H. Wieniawski, Zarzycki, Zarębski, Duniecki, Stolpe, Minheimer	232
Starzy i młodzi. (Czasy dzisiejsze). Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Henryk Jarecki, Ludwik Grosman, Józef Wieniawski, Jan Gall, Stanisław Niewiadomski, Ignacy Paderewski, Zygmunt Stojowski, Feliks Nowowiejski, Henryk Melcer, Leopold Godowski, Władysław Górski, Emil Młynarski, Piotr Maszyński, Mieczysław Słowikowski i inni. Nowsi kompozytorowie oper: Roman Statkowski i Adolf Guzecki. Muzyka religijna i jej reforma w XIX stuleciu. Ks. Józef Surzyński i kompozytorowie współcześni muzyki kościelnej. »Młoda Polska« w muzyce (secesja). Narodowość w muzyce. Kierunek »młodych«. Karol Szymanowski i Ludomir Różycki	232
Przypiski	259
Źródła	261
Spis ilustracji	265
Indeks	269