

DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI

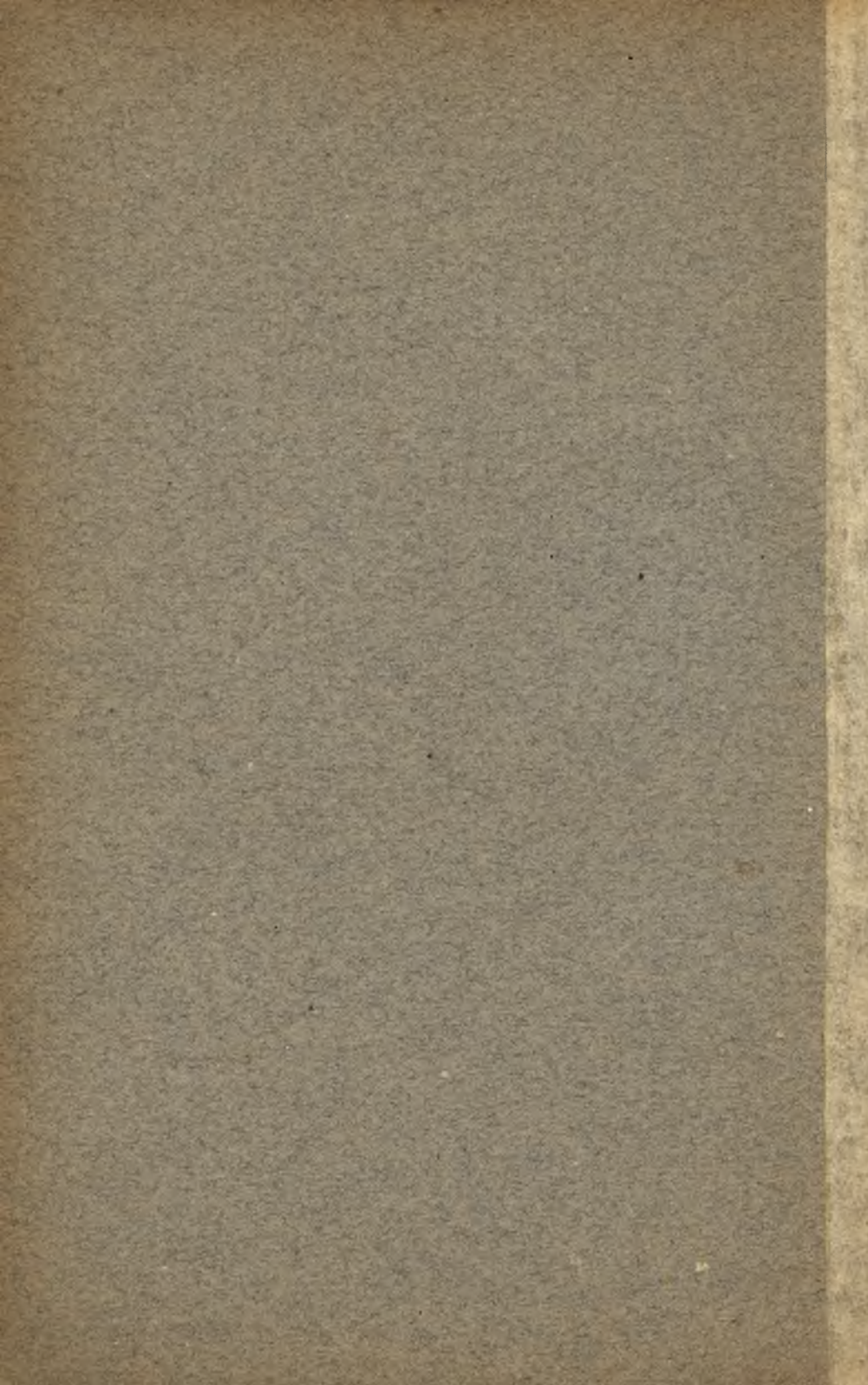


ROZWÓJ
KULTURY MUZYCZNEJ
W POLSCE

KRAKÓW

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI ANT. PIWARSKIEGO I SP.

1914



DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI

ROZWÓJ KULTURY MUZYCZNEJ W POLSCE

*Rochanemu Duchowi o muzyce,
Panu Stanisławowi Bursie,
o dobrej starej przyjaźni -
Zdzisław Jachimecki*

KRAKÓW

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI ANT. PIWAŃSKIEGO I SP.

1914

Prywatne zbiory
Lecha Bursy
Nr ~~221~~ 134044

Kraków 21 stycznia 19

8353 B



ODBITKA Z „PRZEGLĄDU POLSKIEGO”. — NAKŁADEM AUTORA.

ODBITO W DRUKARNI «CZASU» W KRAKOWIE

60/62

Historia kultury muzycznej w Polsce przedstawiała się do niedawna jak krajobraz w mgłę. Z szarej oddali dziejowej rysowały się przed oczyma współczesnych niewyraźne kształty polskich pomników muzycznych, nazwiska ich twórców unosiły się nad nimi, jak nieuchwytnie opary... Od trzydziestu lat ledwie trwa pilniejsza praca nad zbadaniem dorobku muzycznego w Polsce dawniejszych stuleci. Zabierało się do niej pokolenie z drugiej ćwierci ubiegłego wieku, zostawiając ślad chwalebnych zamiarów w publikacjach Józefa Cichockiego i Wojciecha Sowińskiego. Po r. 1880 zaczęły usiłowania, równoległe do tamtych, wcześniejszych, wydawać obfitsze owoce. X. Dr. Józef Surzyński wydał kolejno cztery poszyty: *Monumenta musices sacrae in Polonia*, później książkę o *Polskich pieśniach Kościoła katolickiego*; Aleksander Poliński gromadził cenne materiały do historii muzyki w Polsce, zbierał zabytki muzyczne i ogłaszał rozliczne artykuły o nich, wreszcie plon swoich odkryć i badań przedstawił w książce: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Ukazanie się pracy tej wypadło w czasie, kiedy historia muzyki przedstawiała być u nas objawem dyletantyzmu, rozmiłowanego w samym sobie i przejęła za pośrednictwem wytworzonych we Francji i Niemczech, dojrzałych w metodzie badania, umiejętności muzycznych, obiektywność nauki. Dawniejsze samouctwo w polskiej historyjografii muzycznej zastąpiły studia w dobrze zorganizowanych instytutach historyczno-muzycznych na uniwersytetach zagranicznych. Kilku młodych adeptów nauki tej, mającej od wielu już lat pełne prawo obywatelstwa wśród nauk humanistycznych, osiągnęło na obcych wszech-

nicach dyplomy. Zaczęła się praca po archiwach i bibliotekach, mnożyły się artykuły i rozprawy, wreszcie oba uniwersytety polskie udzieliły zaszczytnej gościny dla krzewienia umiejętności muzycznych ze swoich katedr. Z kilku stron zaczęto docierać do źródeł historycznych muzyki polskiej. Odmienne zapatrywania na różne kwestye przyczyniły się do wszechstronnego ich oświecenia. Po kilku latach usilnej pracy zdołano zamglony dotychczas obraz historii muzyki w Polsce uczynić wyrazistszym, oderwane zdarzenia powiązać nieią konsekwencyi dziejowej i ewolucyi muzycznej twórczości.

Rozprawa ta przynosi z sobą wyniki badań lat ostatnich. Przed dziesięciu lub i pięciu laty suma podobnie ujętych i przedstawionych wiadomości mogłaby wynosić najwyżej połowę tych, które zawierać będzie to studyum. Razem z ilościowem wzbogaceniem się źródeł do historii muzyki polskiej przyszła i ścisłość w komentowaniu ich, w wysnuwaniu z nich wniosków naukowych. Czas więc z ciasnego koła fachowców wystąpić na szerszą widownię i sfery kulturalne poinformować o „rozwoju kultury muzycznej w Polsce“.

I.

Muzyka w Polsce w czasach Średniowiecza.

Do najdawniejszych pomników muzycznych w Polsce należą rękopisy liturgiczne Biblioteki kapitulnej w Gnieźnie. Rękopis 149 tejże biblioteki: *Ordo romanus et Missale antiquissimum* ¹⁾ pochodzi prawdopodobnie z początków XI wieku. Nad tekstami mszalnego nabożeństwa, antyfon i sekwencyj zawartych w nim, widnieją neumatyczne znaki nutowe. Z dwóch reprodukcji, podanych w katalogu X. T. Trzeińskiego, dowiadujemy się o rodzajach pisma muzycznego tego rękopisu. *Introitus* pierwszej niedzieli Adwentu *Ad te levavi animam meam* opatrzony jest, jak pewnie i całe *proprium de tempore* tego rękopisu, w neumy cheironomiczne typu, znanego pod nazwą neum Sanct-Galleńskich. Cechy charakterystyczne tych prymitywnych znaczków, mających śpiewakom przypomnieć kierunek wykonywanych melodyj, bez sprecyzowania postępów interwałowych i bez oznaczenia wartości rytmicznych, są tak szczególne, że nie może być dwóch zdań co do źródła pochodzenia zapisanych niemi kart. Rękopis ten powstał albo w samej, słynnej szkole śpiewaków kościelnych, w klasztorze benedyktyńskim w Sanct-Gallen w Szwajcaryi, albo w którymś z klasztorów, należących do sfery wpływu tej najpoważniejszej centrali gregoriańskich tradycyji w muzyce liturgicznej ²⁾.

¹⁾ X. T. Trzeiński: *Katalog rękopisów Biblioteki kapitulnej w Gnieźnie*. (Poznań, 1910).

²⁾ Por. reprodukcye kodeksu 339 Bibl. St. Gallen w *Paléographie musicale*, t. I. (Solesmes, 1889).

Zgola odmienny charakter przedstawiają, wszyte w rękopis, karty współczesnego antyfonarza z częścią *officium* o św. Janie. Diastematya występuje tu już w całej pełni, zarówno w sposobie układania znaków neumatycznych, jak w dwóch liniach, dla tonów *c* i *f*, będących zawiązkiem naszego liniowego systemu nutowego. Rodzaj pisma tego pozwala przypuszczać, że antyfonarz ten utworzyła ręka mniacha, należącego do szkoły śpiewackiej w Metz.

Nie ulega wątpliwości, że równocześnie z ufundowaniem arcybiskupstwa w Gnieźnie musiano postarać się o księgi liturgiczne, razem zaś z nimi i z praktyką śpiewu gregoriańskiego wchodzi polska kultura muzyczna w związek z muzyką zachodnią, z której wynosi wszystkie zasadnicze czynniki tonalne, wyrazu i formy.

Łączność kultury muzycznej w Polsce z muzyką Zachodu od najdawniejszych czasów możemy stwierdzić na pomnikach historycznych; ewolucya muzyki naszej, zawsze z pewnem opóźnieniem, idzie w wielu wypadkach w parze z rozwijaniem się pojęć i środków techniki muzycznej u sąsiadów zachodnich. Podobnie pewnych punktów oparcia dla wykazania powinowactwa pierwocin twórczości muzycznej w ludzie polskim z muzyką Wschodu, bliższego i dalszego, nie mamy. Pentatoniczne melodye w pieśniach ludowych, których wiek nie da się z pewnością określić, mają swoje odpowiedniki w bardzo licznych fragmentach melodyj gregoriańskich, trudno więc cechy te odnosić wyłącznie do skali indyjsko-chińskiej (!). (*Dzieje muzyki polskiej*, str. 13).

Melodye pieśni ludowych, którym przyznaje się nawet bardzo dawne pochodzenie, nie mogą być traktowane na równi ze źródłami pisanemi, albowiem jako twory żywe, przekazywane drogą tradycyi, ulegają częstokroć daleko idącym przemianom.

Jak w ogóle do historii centralnego średniowiecza w Polsce, tak i szczególnie do historii muzyki mało mamy źródeł. Praktyka muzyczna, opierająca się na podstawach teoretycznie wypracowanego systemu, ograniczała się w czasach tych nie-

mał wyłącznie do obrządków liturgicznych. Śpiew kościelny był dla ludzi wieku X i XI wszystkim, lub jeszcze prawie wszystkim, cóż dopiero w ówczesnej Polsce. Bogactwo form, wychodzących z rodzajów tekstów liturgicznych, pisanych mową wiązaną (n. p. hymny ambrozyańskie) lub prozą i wielka różnaitość środków muzycznego wyrazu, od recytacyjnych psalmodyj, przez poważne w melodyjnych zarysach antyfony, aż do wyrafinowanych ornamentów melizmatycznych i koloratur w śpiewach, przeznaczonych dla popisów wprawnych w tej sztuce duchownych solistów, wszystko to przedstawiało w epoce pierwszych Piastów taką sumę estetycznych wartości, jak dla nas cała muzyka naszych czasów.

Części śpiewu liturgicznego, stanowiące kanon obrządku, nie miały warunków do rozbudzania twórczości muzycznej w młodej społeczności chrześcijańskiej w Polsce. Natomiast te formy kantyku kościelnego, w których treścią był nie urzędowo-dogmatyczny, lecz uczuciowy stosunek do nabożeństwa i to stosunek wynikły z przyczyn lokalno-patryotycznych, musiały rzucać ziarna posiewu. Od X wieku mnożyły się w Kościele rzymskim *Historiae rhythmatae et rimatae* i sekweny o Świętych, wyznawcach i męczennikach, odpowiadające warunkom kultów lokalnych, prowincyj, dyecezyj, klasztorów. Z biegiem wieków liczba takich rymowanych nabożeństw stała się bardzo znaczna ¹⁾. Kościół polski nie długo czekał na sposobność stworzenia łacińskiego *officium* poetyckiego. Męczeńska śmierć św. Wojciecha była pierwszym wypadkiem, nakłaniającym powołanych do tego do stworzenia *historiae* o motywie, bliskim uczuciu pierwszych chrześcijan polskich. Trudno dziś określić w przybliżeniu datę powstania historii o św. Wojciechu i zdobyć pewność, że *historia* była utworem polskim. Blisko w trzysta lat od śmierci apostoła chrześcijaństwa w Prusach, w r. 1285 ogłosił prymas Jakób Świnka (na synodzie tęczyńskim) rozporządzenie: *ut in*

¹⁾ Zob. wyd. G. M. Dreves: *Analecta Hymnica mediæ ævi*, t. V, XIII, XVIII, XXIV — XXVIII.

*omnibus ecclesiis nostrae provinciae cathedralibus et conventualibus hystoria beati Adalberti habeatur in scriptis et ab omnibus recitetur et cantetur*¹⁾. Najdawniejsze odpisy *historiae de Sancto Adalberto* pochodzą z XV wieku (Rękopiśmienne brewiarze Biblioteki Jagiellońskiej nr. 1255, 1256 i 1258). *Historia* ta ma konwencyonalną formę łacińskich historyj zachodnich, początki zaś wierszy w pierwszych poszczególnych częściach nabożeństwa są następujące: *In primis vesperis*: „*Benedic regem cunctorum | Conversa gens Vandalorum*“..., *Ad Magnificat* „*Magnificet te, Domine | Tuo redempta sanguine*“..., *Ad Matutinum, Invitatorium* „*Christum regem adoremus, Quem confessus Adalbertus*“..., *In primo nocturno, Antiphonae*: „*Sanctus Adalbertus, Claris ortus natalibus*“... i t. d. Piąta antyfona w części *laudes* opiewa zwyciężę: „*Ad Christi vocans gratiam | Prussiae gentis perfidiam | Gaudet caesus atque victus, | Grates reddit Adalbertus*“.

Jeszcze bliższym polskiemu uczuciu, od tego, przez lud do świętości wyniesionego, pierwszego Polski patrona, stał się, tragiczną śmiercią zmarły biskup krakowski, Stanisław Szczepanowski. W historyi o nim mógł się sentyment polski wypowiedzieć szerzej i głębiej. Zaraz w pierwszej antyfonie uderzają nas nazwy Polski i Krakowa, używane w całej historyi z prawdziwem umiłowaniem.

Dies adest celebris
Ad lucem de tenebris
Consurge, Polonia,
Pretiosi martyr
Glebam ferens corporis
Laetare, Cracovia,
Stanislai praesulis
Praeclara miraculis,
Age natalitia.

¹⁾ Helcel: *Starodawne prawa polskiego pommki*. I, str. 384.
Recitetur poprawił M. Bobowski z *usitetur*.

Początkowe słowa drugiej antyfony i towarzyszącą im melodyę: *Ortus de Polonia Stanislaus studia | Legit puerilia...* spotkamy w polskich kompozycjach wokalnych XVI wieku jeszcze, mianowicie w czterogłosowym utworze Jerzego Libana z Lignicy z r. 1501 (w zbiorach prof. Al. Polińskiego) i w dwóch anonimowych kompozycjach zapisanych w Tabulaturze organowej klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548 ¹⁾. Silne więc związki łączyły łacińskie *historye* średniowiecznego Kościoła polskiego z pokoleniami późniejszymi. *Historye* o św. Stanisławie znamy z najdawniejszego zachowanego odpisu z wieku XIV, w rękopiśmiennym brewiarzu biblioteki kapitulnej na Wawelu nr. 21 ²⁾, ponadto z kilku innych rękopisów w Krakowie i Pradze. (W Cesarskiej Bibliotece nadwornej w Wiedniu znajduje się utwór dwugłosowy: *Historia gloriosissimi Stanislai cantu permixta* w rękopisie z XIII stulecia).

Dwie świątobliwe niewiasty na książących tronach polskich z XIII wieku, Jadwigę Szląską i Kingę, wielbiły *historye* w rymach leonińskich. W kilkunastu kodeksach wrocławskich i pragskich z XIV i XV stulecia zaczyna się *historia* o św. Jadwidze antyfonami, a z nich pierwsza w następujących słowach:

Laetare Germania
Quae de stirpe regia
Meraniae ducis
Ortus ab infantia
Dignam Dei gratia
Hedwigem producis.

Inne wersje *historyi*, n. p. w rękopisie Cesarskiej Biblioteki publ. w Petersburgu (Lat. Q. I. Nr. 201) zaczynają się ustępem *ad Magnificat*:

¹⁾ Z. Jachimecki: *Tabulatura organowa...* z r. 1548, str. 27.
Wyd. Akademii Um. r. 1913

²⁾ Zob. G. M. Dreves: *Analecta Hymnica*, t. V, 223 ff.

O decus Trebniciae
Hedwigis, mater gratiae
Concivis militiae
Caelestis patriae...

W rękopisie tym ¹⁾ zachodzi charakterystyczna zamiana słowa *Silesiae* na *Poloniae*, w ustępie:

In te plebs fidelis glorians
Totius Poloniae,
Digna memoriae,
Asta tuis posteris...

To opuszczenie pierwszej antyfony niespornej (drugą umieszczono w dalszym ciągu *historyi*) i roztoczenie kultu św. Jadwigi ze Szląska na całą Polskę w tekście *officium*, świadczy, że czynniki patryotyzmu polskiego szukały wyrazu w pieśniach kościelnych wcześniej, zanim najpełniejszym sposobem przejawienia się ich stał się sam język polski.

Kult dla św. Jadwigi Szląskiej, wszczęty rychło po śmierci fundatorki klasztoru w Trzebnicy (w r. 1243), został potwierdzony beatyfikacją księżny w r. 1267.

Królowa Kinga została kanonizowaną dopiero w 400 lat po śmierci († r. 1292, kan. r. 1690), niedługo jednak po skończeniu się świątobliwego żywota jej utworzono *historyę* dla uczczenia jego zasług i cnót. (Ręk. brewiarz Padewski z XIV wieku zawiera *officium* do św. Kingi). Odpowiedź na antyfonę w czasie pierwszych niesporów brzmi:

O regina praedicanda
Kunegundis veneranda
Regi terrae copulata,
Regi coeli dedicata
Virginali gloria...

¹⁾ *Zapiski z rękopisów Cesarskiej biblioteki w Petersburgu*, Dr. J. Korzeniowskiego, str. 43. (*Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. XI).

Do nowych tekstów liturgicznych dorabiano nowe melodye wedle starych wzorów. Charakter tych pomysłów melodyjnych, które złączono z poezjami wymienionych nabożeństw do polskich Świętych, określimy krótko, mówiąc, że są one najściślej utrzymane w duchu i stylu analogicznych śpiewów kościelnych kantyku gregoryańskiego. Same zaś poezye operują pewnym ograniczonym materiałem słów i przenośni poetyckich, używanych w wielu także innych *historyach* wcześniejszych.

Zapewne już w końcu wieku XIV, w każdym razie w wieku XV upomniął się i język polski o swoje prawa w tworzeniu *historyj* o Świętych. Z rękopisu ¹⁾ z XV stulecia wydał Wisłocki, później zaś Mikołaj Bobowski (*Polskie pieśni katolickie*) legendę o św. Aleksym (*Vita Sancti Alexii in vulgari ritmice*). Owiane romantyzmem opisy życia tego prawdziwego naśladowcy Chrystusa, dążącego do glorię drogą zupełnego wyrzeczenia się radości ziemskich (istniały trzy *historiae* łacińskie i niemieckie legendy o Aleksym), pociągnęły autora polskiej legendy o św. Aleksym wcześniej widocznie, niż nawet żywot św. Stanisława poetę polskiego. Język tej polskiej *historyi* jest niewątpliwie starszy od pieśni o św. Stanisławie, jak to wskazuje porównanie takich n. p. ustępów obu utworów (w. 156 sq. legendy o św. Aleksym): *Wyącz szą wyedr obroczył, | Then czy sząszą nawroczył. | A gdy do Rzymą przyal, bogo dząkowal, | Ysch gy do Rzymą przygnal, | A czekacz: Yusz tho cheza czyrzpyecz | Mąką y wszthky szle phyle ymyecz, | V mego oczcza na dworze, | Gdym nye przebil za morze...* (strofka 7 i 8 pieśni o św. Stanisławie): *Wskzesił Piotrá z Piotráwiná, | Umártego Ziemianiná: | Co leżał trzy láta w grobie, | Wskzesił go na świadectwo sobie. | Bosku go prawdá wspomogła, | Z faszwywych rzeczy wywioldł: | Nie nálezion w żadney winie. | Został się przy Piotráwinie.* |

¹⁾ Bibl. Jagiellońska, nr. 2317.

Do poezyi legendy o św. Aleksym musiała niewątpliwie istnieć i muzyka, utworzona na wzór łacińskich *officiów* rymowanych. Przy dokładnej analizie tekstu w kierunku formalnym można dopatrzyć się schematu, właściwego *historyom*, lubo w zachowanym odpisie legendy Biblioteki Jagiellońskiej niema wskazania poszczególnych członów nabożeństwa.

Ze szczególnym zapalem uprawiano w wiekach średnich formę *sekwencyi* liturgicznej (*prosa, pro-s-quenti-a*), której twórcą i mistrzem był pamiętny dla klasztoru i szkoły śpiewaków kościelnych w St. Gallen, Notker Balbulus († 912). Sekwencya Notkera była wypełnieniem długich jubilacyj allelujastycznych, dotworzeniem — odpowiednich do kalendarza kościelnego — tekstów poetyckich do gotowych melodyj. Forma jej zbliża się do psalmodyi i *cantica spiritalia*¹⁾. Po dwóch przeszło wiekach praktykowania takiej formy sekwencyi, zaczęły przenikać do niej wpływy poezyi muzyki „ludowej“, aż w twórczości Adama de St. Victor († 1192) zbliżyła się sekwencya zupełnie do formy *hymnów*.

W poezyi i muzyce polskiej wieków średnich nie przeszła sekwencya bez śladu. Najdawniejszymi sekwencyami, z pewnem prawdopodobieństwem w Polsce utworzonymi, są dwie sekwencye o św. Wojciechu. Pierwsza z nich składa się z siedmiu podwójnych (1 a, 1 b) strofek dwuwierszowych:

1 a. O praeclara Adalberti
Praesulis solemnia,

1 b. Hac in die eius pie
Agitur memoria.

7 a. Nunc Poloni de patroni
Tanti psallant gloria,

7 b. Hos in throno cum patrono
Christi iungat gratia.

¹⁾ Ferd. Wolf: *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*. 1841 (str. 104).

Forma drugiej sekwencyi o św. Wojciechu obejmuje 9 podwójnych strofek trzywierszowych, rymowanych na końcu wierszów a, a, b, | c, c, b. Pierwsza strofka następująca:

Laudes dicat omnis aetas
Deo patri semper laetas
Cum dulci symphouia ¹⁾.

Św. Stanisława uczczono pięcioma osobnemi sekwencyami i jedną wspólną ze św. Wacławem. Formy ich są różnorakie, tak co do metrycznej konstrukcyi, jak i długości strof i ich ilości. Wszystkie wszakże mają wspólną ówczesnym sekwencyom cechę dwóchórowego stylu, to znaczy że strofki *a* wykonywał jeden, strofki *b* drugi zespół śpiewaków.

W polskich jedynie źródłach znajduje się sekwencya do św. Stanisława:

Jesu Christe, rex superne
Deo patri coeterne,
Tibi laus et gloria...

(Ms. Bibl. Jag. 1463. Miss. capit. Crac. 4, 5 i z r. 1438 wskazane w *Analecta Hymnica*, IX).

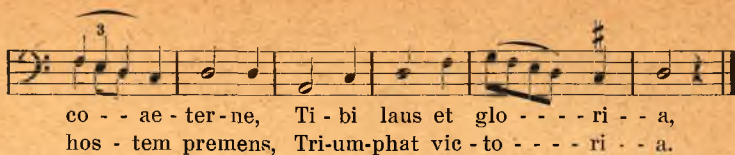
Znajduje się ona także w jednym ze wspaniałych gradualów, pochodzących z opactwa tynieckiego (w skarbcu katedry w Tarnowie). Forma melodyi w sekwencyi tej odpowiada dokładnie budowie strofek; skłanianie się zgłosek ku końcowym rymom zaznaczają motywy identyczne dla odpowiednich rymów.

Dwie pierwsze strofki sekwencyi tej mają następującą melodyę, którą z powodu trocheicznego metrum rytmizujemy odpowiednio:



1 a. Je - su Christe, rex su - per - ne, De - - - o pa - tri
1 b. Cu - ius o - pe mar - tyr cle - mens Sta - - - ni - sla - us

¹⁾ G. M. Dreves: *Sequentiae ineditae*. (*Analecta Hymnica*, IX) str. 87.



W dalszym ciągu sekwencyi każda para strofek ma jednaką, zawsze odmienną od poprzedzających melodyę. Ponieważ zaś każda poszczególna strofka jest znakomicie skonstruowana pod względem rozwoju formy, cała sekwencya przedstawia się nam jako t. zw. pieśń przekomponowana (*durchkomponiertes Lied*) ¹⁾.

Cztery inne sekwencye o św. Stanisławie mają następujące początki: a) *Laeta mundus | Exultans te laude laudet | Stanislae*. b) *Psallat poli hierarchia | Nova meli harmonia | Festa promens inclyta*. c) *Sit iucundus totus mundus | Voce votis sedulis*. d) *Omnis odas nunc melodas | Pangat cum Alleluja || Omni laude digna, plaude | Civitas Cracovia*. Początek zaś sekwencyi o św. Stanisławie i św. Wacławie jest następujący: *Laetabundus—Psallat mundus, ut sit mundus | Laude digna...*

Wszystkie te sekwencye, których wielki wpływ na rozwój pieśni polskiej nie może być zakwestyonowany, są dla nas anonimowego pochodzenia.

Dotychczasowe badania odkryły przed nami jako jedyne polskiego autora sekwencyj Jan a K e m p ę, biskupa poznańskiego, zmarłego w r. 1346. Cenne źródło w tym kierunku przedstawia życiorys biskupa Kempy, podany w *Catalogus episcoporum Posnaniensium* w pierwszym tomie pism Długosza ²⁾. Opiewa on: „*Johannes quartus. Substitutus est in locum Johannis Doliva, Johannes de Kampa,*

¹⁾ Dokładne opracowanie całego znanego nam dziś, dotychczas jednak nieuwzględnionego materiału przyniesie studyum autora o *Historyach i sekwencyach średniowiecznych polskiego Kościoła*.

²⁾ Joannis Długosii Senioris: *Opera omnia*. Vol. I, str. 499. (Kraków, 1887).

*genere nobilis de domo et familia Lodzya*¹⁾, per canonicam electionem Anno Domini Millesimo tricentesimo tricesimo quinto (1335). Qui cum sedisset annis undecim, tandem Anno Domini Millesimo tricentesimo quadragesimo sexto (1346) moritur et in ecclesia Posnaniensi sepelitur. Qui vivens etsi pro tempore solatiis et hilaritati operam daret, singulariter tamen Virgini Mariae famulabatur; unde et in illius honorem prosas compilavit: unam de Assumptione, quae incipit „Salve salutis ianua“; aliam de Purificatione, quae incipit „Benedicta“; tertiam de Sancto Adalberto, quae incipit „In laudem summi Praesuli“; quartam de Sancto Petro, quae incipit „Tu es Petrus“; quintam de Sancto Paulo; item Antiphonam pulchram de Beata Virgine, quae incipit „Lux clarescit in via“. Vir bene literatus, sed in lasciviam proclivis, lubricitati deditus, et ob id scandalosus“.

Z wymienionych u Długosza sekwencyj Jana z Kempy, znamy jedną tylko, zachowaną w rękopisie Biblioteki kapitulnej na Wawelu (odnalazł ją X. Polkowski): *Salve salutis ianua*. Tekst w całości wydał G. M. Dreves w *Sequentiae ineditae (Analecta Hymnica, X, 84)*. Obejmuje on ośm strofek podwójnych, trzywierszowych, z których pierwsze mają następujący przebieg:

- 1 a. Salve salutis ianua,
Solempnitatis annua,
Tibi celebratur.
- 1 b. Flosculus sanctitatis
Dies solempnitatis
Pro te iteratur...

Tekst muzyczny sekwencyi tej ogłosił zasłużony wydawca pomników muzyki polskiej, X. Dr. J. Surzyński, w pracy p. t. *Matka Boska w muzyce polskiej* (1905 nr. 4),

¹⁾ Łódzia, zawołanie rodowe, nie z Łodzi (!), nieistniejącej w tych czasach, jak pisał Al. Poliński i Dr. A. Chybiński. P. *Herbarz* K. Niesieckiego; t. V.

nie ujmując wszakże melodyi w rytm, podyktowany metryczną formą wiersza.

Podobnie jak w ślad za łacińskimi *historyami* powstawały polskie, tak samo i sekwencye miały zaznaczyć się w literaturze naszej. Powstawały one jako przekłady łacińskich w różnych czasach. Śpiewano je w nabożeństwach wedle melodyj oryginalnych i nawet wpisywano do ksiąg liturgicznych.

W graduale skarbcza katedry w Tarnowie, pochodzącym z klasztoru tyńckiego (rękopis z XV wieku na pergaminie, illuminowany), znajduje się *prosa de nativitate: Grates nunc omnes*, po której dwu strofkach następuje: *alia prosa de nativitate Cristi in vulgari*, przeróbka powyższej:

Dzyakuymy wyszczy sthey boszej dobroczczy
kthora nybyła
yusz themu chwyla
szosthy wyek zaszedł
ysz szwyath był podszedł
zandny w nyebo nyewszedł...

Trzy strofy tej polskiej sekwencyi mają melodyę strofki *Grates nunc omnes*, ostatnia przejęła melodyę strofki *Huic oportet*.

Tą drogą przeszły także melodye oryginalnych sekwencyj do muzyki ludowej i po pewnym czasie nabrały w niej znaczenia rodzimych.

Zanim doszło do tego, że system muzyki zachodniej stał się własnością ogółu polskiego, to znaczy od kół ezoterycznych, zgromadzonych u stopni ołtarzy, przeniknął do rycerstwa i ludu, zanim na tym nowym gruncie wykwitła pieśń narodowa, musiały przejść dziesiątki i setki lat. Legenda, że św. Wojciech był autorem *Bogurodzicy*, dawno już rozwiała się. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w wieku XI Kościół polski nie miał jeszcze polskiej pieśni, ale, co dzi-

wniejsze, nie miał jej jeszcze ani w XII-ym, ani nawet w XIII wieku. Kiedy św. Otto z Bambergu, idąc na Pomorze w misyi apostolskiej, przybył do Gniezna w r. 1124, witały go procesye ludu i duchowieństwa. W procesyach tych śpiewało tylko duchowieństwo, lud nie popisał się śpiewem, milczał, bo nie znał żadnej pieśni w swoim języku, a jego *kierlesz*, urobione z *Kyrie eleison*, które w nabożeństwach było jedynym wyrazem czynnego udziału, nie było w procesyi tej na miejscu ¹⁾. W XIII wieku mają Czesi swoją *lais*: *Hospodine pomiluj ny* (którą także przypisywano św. Wojciechowi); witają nią króla Wacława, więc w uroczystości pokojowego charakteru; śpiewają ją także w walkach na polach Morawskich w r. 1278. Ze strony niemieckiej płynie tam pieśń *Sant Marei, muoter unde mait* (*Mit ainer stim grôzen | Der pischof von Pasel pegan | Disen ruof heben an: | Sant Marei, muoter unde mait, | Alle unsren nôt sei dir geschlait, | Die pehaim (Böhmen) auch riefen so: | Gospodine pomiloido*) ²⁾. Ale Polacy jeszcze w r. 1249 śpiewają przed walką *kierlesz*:*Ljachy krêpko idušča na Vasilka, kerleš pojušča* ³⁾.

Późne stosunkowo pojawienie się polskiej pieśni nabożnej jest rzeczą zupełnie naturalną. Pieśń czeska młodsza jest od niemieckiej, której początki datują się w wieku X, polska zaś powstała za przykładem i pod wpływem czeskiej ⁴⁾ w tym czasie, kiedy muzyczna kultura narodu do przejęcia jej dojrzała. Jako wiek powstania jej możemy przyjąć XIV stulecie, nie znamy bowiem źródeł, zaprzeczających temu twierdzeniu, choć także nie zachowały się inne, afirmujące je. Ponieważ jednak w wieku XV przedstawia się już pieśń polska w stanie dojrzałości formalnej, a ilościowo poważnie, musimy uznać wiek XIV za okres jej narodzin.

¹⁾ Odnośne źródło Herborda z Bielowskiego, t. II, str. 47, cytuje M. Bobowski: *Polskie pieśni katolickie*.

²⁾ *Script. rer. germ. III, col. 149*, u Bobowskiego, str. 5.

³⁾ *Poľn. sobr. lëtop.*, II, 183.

⁴⁾ Konrád: *Posvátaná písen polska*, 1885.

Ale trudno cofać się za tę granicę bez źródłowego oparcia. Niesłusznem natomiast jest zapatrywanie Zdenka Nejedly'ego (*Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, 1904), że *v Polsku nemáme v XIV století ani jediné... duchovní písně polské...*

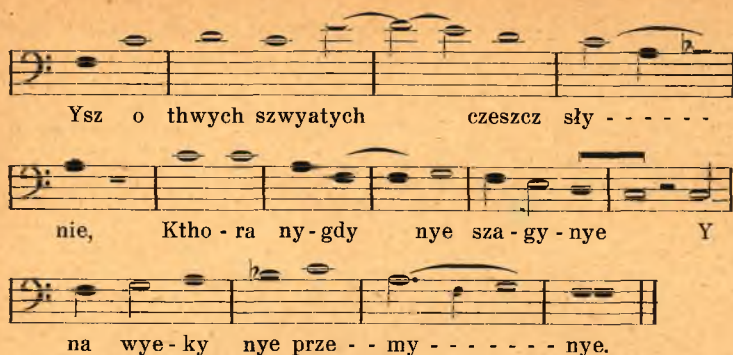
Bitwa pod Grunwaldem upamiętniła się zarówno w historii politycznej, jak w historii literatury i muzyki narodu naszego. Rycerstwo polskie, zebrane tam pod sztandarami królewskimi, ma inne jeszcze godło swojej „moralnej jedności“, wspólną mianowicie pieśń nabożną, doskonałą pod względem językowo-poetyckim, *Bogu rodzica*. W przekazanym nam przez naoczego świadka opisie bitwy grunwaldzkiej: *Chronica conflictus regis Vladislai cum Cruciferis* czytamy: *Omnēs unanimiter cum fletu Bogarodzicza cantare coeperunt et ad bellum processerunt*¹⁾. Rycerze z pod Grunwaldu byli ojcami pokolenia Długosza (ur. 1415), stąd więc pewnie historyk nasz napisał: *Patrium carmen Bogurodzicza*, co dla historii pieśni naszej wielkie miało mieć znaczenie. Najstarszemu pomnikowi poezji polskiej poświęcono kilka rozpraw, kuszących się o wykrycie jej autora, a co za tem idzie, czasu powstania pieśni naszej. Badania w kierunku muzycznym zaczął X. Dr. J. Surzyński i w pracy p. t. *Polskie pieśni Kościoła katolickiego* (1891) wiernie transkrybował w nowoczesnej nutacyi najstarsze odpisy pieśni i poddał je analizie formalnej. Sumienna rozprawa p. Adolfa Chybińskiego p. t. *Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym* (1907) przyniosła: a) rytmiczne sformułowanie najstarszych strof pieśni, b) definicyę formalną jako *laisu* (za Nehrिंगiem) i c) kryterium stylistyczne *Bogurodzicy*: gregoriański charakter melodyi, ujęty w karby form muzyki ludowej. W czasie między wymienionemi publikacyami pragnął Al. Poliński²⁾ przypisać autorstwo *Bogurodzicy* Albertowi Wielkiemu, wychodząc z reminiscencyi jednego tematu pieśni naszej z jedną frazą sekwencyi *Ave praeclara maris*

¹⁾ *Monumenta Poloniae historica*, II, 901.

²⁾ *Bogurodzica pod względem muzycznym*.

stella, której autorem nie był wszakże Albertus Magnus... Melodya *Bogurodzicy* da się rozłożyć na motywy, z których każdy znajdzie się w jakiejś innej melodii gregoriańskiej, w tej zaś wspólności czynników melodyjnych stwierdzamy powinowactwo idealne i stylistyczne pieśni tej z chorałem rzymskim¹⁾. Liczne odpisy tekstu i melodii *Bogurodzicy* z wieku XV i XVI świadczą najlepiej o prawdziwej popularności pieśni tej, rosnącej w coraz nowe zwrotki, które różne czasy do niej dotwarzały i zmieniającej w niejednym szczególnie rysunek melodyjny pierwotnych motywów, aż do zupełnego odwrócenia pewnych członów melodii. To życie pieśni prastarej i zmiana jej rysów przedstawia dla historyka zajmujący przedmiot badania. Z biegiem lat, kiedy na ustrój melodyj ludowych zaczął wpływać system harmoniczny, wyemancypowany od tonacyj kościelnych, pieśń, stworzona na podstawach monodycznych chorału gregoriańskiego, musiała stawać się coraz bardziej daleką muzycznemu odczuciu szerokich mas. Przystósowywano ją więc także przy pomocy upraszczania melizmatów do muzycznych zdolności śpiewającego ludu, rozwijających się w odmiennym kierunku, niż go zaznacza chorał gregoriański. W *Reformationes generales* z r. 1621 biskupa krakowskiego, Marcina Szyszkowskiego, mieściło się następujące polecenie: „Nakazujemy, by proboszczowie zaprowadzili zwyczaj śpiewania przed sumą starej pieśni św. Wojciecha, Patrona i pierwszego Apostoła Polski, zwanej *Boga rodzica*.... Również i po sumie pieśń tę śpiewać można“. Trzeba więc było w wieku XVII biskupiego nakazu, aby pieśń ta rozbrzmiewała w kościołach. W na-

¹⁾ Dr. Chybiński rozwija poglądy swoje na styl i formę *Bogurodzicy* w dziele polskim *Dziejów muzyki kościelnej* Dr. K. Weinmanna (Ratysbona). W stosunku do twierdzeń poprzedniej pracy (str. 58), »że *Bogurodzica* co do melodii niema nic wspólnego z gregoriańskim śpiewem« (!), dodaje autor *Działa polskiego* w dziełku Weinmanna str. 197, »iż początek *Bogurodzicy* jest identyczny melodyjnie z refrenem *Kyrieleyson* rzymskiej litanii«.



W zbiorach prof. Al. Polińskiego¹⁾ znajduje się pieśń na Zwiastowanie Panny Maryi (znana w tekście z wydawnictw Maciejowskiego, X. Dr. Surzyńskiego i M. Bobowskiego):

Radoszczy vam powyedam
Yszecz nową pyeszn sładam...

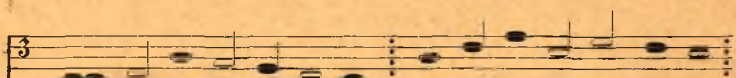
Jednogłosowy utwór ten spisany jest na pięcioliniowym systemie znakami, które na pierwszy rzut oka wyglądają na pismo mensuralne, w istocie jednak są znakami neum punktowych o formie rombowej (mensuralna *semibrevis*). Po-zoru wartości mensuralnych nabierają one przez użycie w rękopisie tym na początku i końcu znaku, analogicznego do *brevis* i licznych (12) znaków *virga*; dopiero trzy takie znaki, stojące w grupie nad zgłoską *krze* (*krzeszczyanskyey*), znaczeniem swoim, jako neumatyczny *porrectus*, wyświetlają kwestyę systemu nutacyi. Tem trudniejsze jednak zadanie w transkrypcyi pieśni tej na nowoczesny układ rytmiczno-taktowy²⁾. W rękopisie prof. Polińskiego przedstawia się

Polskie pieśni Kościoła katolickiego, M. Bobowskiego
Op. c. i Polińskiego, l. c.

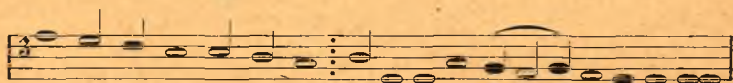
¹⁾ Reprodukcyja w *Dziejach muzyki polskiej*, str. 34.

²⁾ Por. analogiczne rodzaje nutacyi i próby rozwiązania rytmicznego w *Handbuch der Notationskunde* von Johannes Wolf (1913, str. 184 sq.).

bieg melodii pieśni tej (z uwzględnieniem form znaków nutowych, tam czarnych) w następujący sposób:



Ra - doszczy vam po-vye-dam, Y szecz nową pyeszn seladam,



O kro-le-vnye nye-bye-skey Ku u-cyeszye krze - sci-janskyey.

Wobec jambicznych stóp pierwszego wiersza (rǎdoszczy wám pówyédám) a umyślnie dłuższej nuty dla pierwszej zgłoski, niesposób oznaczyć wartości rytmicznych wedle *metrum* wiersza, zwłaszcza, że pieśń polska nigdy do norm tych nie stósowała się. Mensuralne wartościowanie tych nut, którym brakuje ważnego w tym wypadku *punctum perfectionis*, jest bardzo niepewne. Każdy więc sposób rytmizowania tej melodii, a może ich być wiele, będzie w stosunku do tego odpisu pieśni problematycznym i tylko inny jej odpis mógłby pomódz do ustalenia sprawy rytmu w tym zabytku.

Problematycznie przedstawia się sprawa wykrycia czasu, w jakim powstała pieśń „O, najdroższy kwiatku“. W druku ukazała się ona w zbiorze p. t. *Pieśni postne starożytnie, Człowiekowi krześcijańskiemu należące...* w krakowskiej księgarni Siebeneichera w latach 1558 — 1584, jak przyjmuje Bobowski (l. c. 377 sq.). Zachował się jednak i wcześniejszy jej odpis w zbiorze prof. Polińskiego (*facsimile* w *Dziejach muzyki polskiej*, str. 35). Nie odważamy się twierdzić z całą pewnością, że odpis ten pochodzi z XV wieku, jak to zaznaczono pod reprodukcją. Mimo wielkiego podobieństwa pisma mensuralnego w zabytku tym z charakterem pisma n. p. słynnych Kodeksów trydenckich ¹⁾, mógł odpis ten powstać w początkach wieku XVI, co nie wyklucza znowu, że pieśń mo-

¹⁾ Cf. reprodukcje zamieszczone w VII i XXX tomie wyd. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*.

gła istnieć już w wieku XV. Forma jej, o tyle dawniejsza od druku Siebeneichera, różni się znacznie od tekstu podanego w wydawnictwie Bobowskiego, wiersze są tu krótsze, jędrniejsze w rytmie:

»O nadroszy kwijathku panijenszkey czyszthoszczij

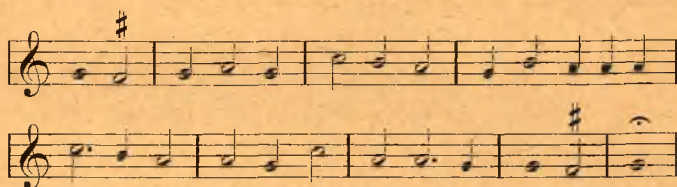
.

Dla thwego szmuthku y dla thwoyey zaloszczij
napelnijonasz boszkijeij mijloszczij.

Szadnij angijol anij szadnij szwianthy

nije byl thako w nijebo.... wszijanthy«...

Pomimo wszystkich niedokładności i niepewności rękopisu, na którym obok melodyi do pieśni tej znajdują się inne jeszcze melodye, można stwierdzić, że rytm pieśni utrzymany jest w mierze t. zw. doskonałej (*tempus perfectum*), melodia zaś ma następujący przebieg:



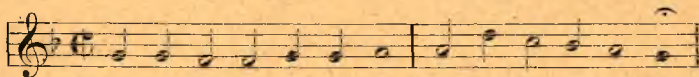
(Ścisłejsze i tylko przy pomocy oryginalnego rękopisu pieśni dokonane studium odsłonić może znaczenie innych zanotowanych na tej samej karcie melodyj i związek ich z tą pieśnią).

Pieśni wielkanocne, jak *Przes twe swijqnthe zmartwywstanije* (rękp. Biblioteki kapitulnej w Pradze z drugiej połowy XV wieku), *Chrystus zmartwychwstał jest* (graduał kapituły plockiej z r. 1365), miały melodye przejęte z łacińskich pieśni liturgicznych, pierwsza z sekweneyi *Victimae paschali laudes*, druga z pieśni *A solis ortus cardine*.

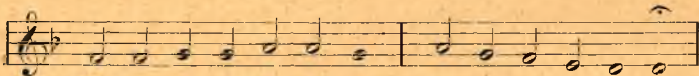
Zupełnie wyłączone dla siebie miejsce w historii polskich pieśni nabożnych zajmuje pieśń: *Jezusa Judasz prze-dał*. W *Memoriale Ordinis fratrum Minorum a fratre Joanne*

de Komorowo compilatum (wyd. Ks. Liske i A. Lorkiewicz, Lwów, 1886) znajduje się krótka historia tej pieśni: *Eodem anno (1488) pater Ladislaus, vicarius provincie, composuerat cantilenam, que incipit: Jezusza Judasz przedał, que post sermonem apud fratres communiter cantatur.* (X. J. Surzyński: *Polskie pieśni Kościoła kat.*). Autor jej, Władysław z Gielniowa, został kanonizowany w wieku XVII. Najdawniejszy odpis jej znajduje się obecnie w Bibliotece ordynacyi Krasieńskich w Warszawie, ponadto w wieku XVI wydali ją: w r. 1558 Mateusz Siebeneicher p. t. *Pieśń o bożym umęczeniu nabożna y barzo piękna wszelkiemu krześciany nowi potrzebna* (4 gł., w Bibliotece ordynacyi Zamojskich w Warszawie ¹⁾) i Piotr Artomiusz (Kzesichleb) w kancyonale z r. 1596.

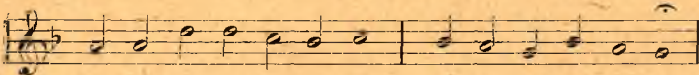
Po raz pierwszy spotykamy w nabożnej pieśni rysy, przeniesione wprost z muzyki ludowej, bez najmniejszej zmiany, bez upiększania melizmatycznego. W melodyi:



Je - zu - sa Ju - dasz przedał, za pie - nią - dze nędzne:



Bóg Oj - cieć Sy - na ze - słał na zba - wie - nie duszne:



Je - zus kie - dy wie - cze - rzał swe cia - ło roz - da - wał,



A - po - sto - ły swe mi - łość swoją krwią napa - - - wał.

¹⁾ Por. Z. Jachimecki: *Kollekcyja pieśni i psalmów polskich z XVI wieku.* (Sprawozdania Akad. Um. Wydz. filolog., 1912, czerwiec).

poznajemy odrazu znane nam dobrze rytmy i akcenty tanecznych melodij polskich, które w następującem ujęciu pieśni tej wystąpią dobitniej:



i t. d.

W tych ośmiu dwuaktowych okresach rytmicznych mieści się prototyp ludowej rytmiki polskiej.

Rozwinięwszy się na podstawach muzyki kościelnej zachodniego obrządku i przejąwszy od niej system tonalny, stojąc więc na wspólnym pomoście z kulturą muzyczną tych czasów, mogła już polska muzyka ludowa zasilać twórczość artystyczną kompozytorów polskich charakterystycznymi swojemi czynnikami. Misję tę spełniała ona odtąd nieprzerwanie. Dokładna analiza dzieł kompozytorów polskich w wiekach następnych daje nam poznać, w jakim stopniu twórczość ich posiłkowałą się materiałem tematów muzyki t. zw. ludowej.

Oprócz tych kilku, podanych tu, pomników nabożnej pieśni polskiej zachowało się z wieku XV kilkadziesiąt tekstów pieśni, zebranych w cennem wydawnictwie M. Bobowskiego. Wiele z nich ma wprost muzyczną, że tak powiemy, formę wierszy i nie ulega najmniejszej wątpliwości, że muzyka musiała im towarzyszyć. Możemy nawet posunąć się do twierdzenia, że zabytki te literatury naszej miały w pierwszym rzędzie znaczenie pieśni, to znaczy utworów, istniejących dla śpiewu, nie poezyj, czytanych lub recytowanych; rozchodziły się właśnie przy pomocy i dzięki melodyom. Niektóre pieśni nasze pochodziły ze źródeł łacińskich, inne z czeskich, będąc przekładami lub przeróbkami pierwowzorów. Od współczesnej pieśni niemieckiej produkcya polska na tem polu była niezależna, a w stosunku do wspólnych źródeł łacińskich tylko równoległą do niej.

Współudział narodu polskiego w kulturze muzycznej Europy zaznaczył się wydaniem wielu znacznych talentów kompozytorskich, które w ciągu kilku stuleci reprezentowały muzykę polską u innych narodów. W kierunku atoli teorii muzycznej nie zapisała się Polska żadnem dziełem znaczniejszem, któreby przyczyniało się do muzycznego postępu, czyli prowadziło do uzyskiwania nowych środków muzycznego wyrazu, lub też dziełem, któreby oryginalnie ujmowało w system teoretyczny zdobyte już przez praktykę muzyczną czynniki techniki kompozycyjnej. Spekulacya muzyczna nie zdołała nigdy zająć samodzielnych umysłów polskich; teoretycy nasi byli zawsze tylko kompilatorami lub popularyzatorami gotowych systemów teoretycznych. Podobnie jak twórczość muzyczna w Polsce, z jedynym wyjątkiem wybiegającego przed muzyką europejską geniuszu Chopina, tak i teoria muzyczna polskich autorów ma w całej rozciągłości historii muzyki polskiej charakter konserwatywny, niechętnie schodzi z utartego gościńca muzycznej kultury i do szukania nowych dróg nie zachęca. Wobec wielkich i ciągłych zdobyczy Zachodu na polu naukowych badań nad zjawiskami muzycznymi i samej teorii techniki muzycznej dział ten w muzycznej kulturze polskiej przedstawia się skromnie, znacznie skromniej, niżby to wynikało z praktyki muzycznej w Polsce.

Zajęcie się teorią muzyki i spekulacją muzyczną zaczyna się w Polsce dopiero w wieku XV, a ogniskiem, gdzie mogła rozwijać się teoria muzyki, nieobliczona zrazu dla praktycznych celów zaprawienia uczniów do zadań kompozytorskich, była Wszechnica Jagiellońska. Twierdzenia, że obce traktaty teoretyczno-muzyczne miały w Polsce czytelników w wiekach XIII i XIV, polegają pewnie na nieporozumieniach. Pergaminowy kodeks nr. 1965 Biblioteki Jagiellońskiej, zawierający na str. 1 — 79 traktat *Hugbaldi monachi Elnonensis Musica henhiriadis* i na str. 81 — 116 *Bernonis tonarius* pochodzi wprawdzie z r. 1212, ale w użyciu w rękach polskich był dopiero w wieku XV. Nabył traktaty te i *pro libraria Collegii artistarum* ofiarował magister A. de

Opatow (Wojciech z Opatowa), altarysta św. Bartłomieja na zamku wawelskim, w r. 1459 dziekan medyczny Wszechnicy Jagiellońskiej. Rzecz jasna, że traktaty: Hugbald z X wieku i Bernona z Reichenau z wieku XI nie mogły mieć w stuleciu XV praktycznego znaczenia i wpływu na rozwój kultury muzycznej, jak nigdzie w Europie, tak i w Polsce, w tych bowiem kilkuset latach, dzielących epokę tę od czasu powstania wymienionych traktatów, technika kompozytorska i styl muzyki rozwinęły się niezmiernie.

Należy tu także sprostować twierdzenia zasłużonego badacza dziejów muzyki w Polsce, Dr. Adolfa Chybińskiego, o rzekomym traktacie *M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacium Polonum: De cantu fractabili*, pomieszczone w kilku pracach naszego autora (polskich i niemieckich). Traktat ten nie mógł mieć „pierwszorzędnego znaczenia dla muzyki polskiej w XIV wieku“¹⁾, ponieważ jest on żartobliwym apokryfem współczesnego, znakomitego historyka muzyki, Hugona Riemanna, wystosowanym do Franciszka Kullaka w sprawie metody frazowania i jakkolwiek „traktat zajmuje się mensuralnemi i rytmicznemi właściwościami melodyi, której motywy można urozmaicać waryacją“²⁾, to jednak melodia, użyta w apokryfie *Josephi venerabilis: Dies servasse*, jest niczem innem, jak melodia hymnu *Gott erhalte* Haydna, czego Dr. Chybiński nie zauważył.

Traktaty muzyczno-teoretyczne Biblioteki Jagiellońskiej z XV wieku służyły profesorom filozofii i nauk ścisłych, matematyki i fizyki. Przekonywa nas o tem rodzaj tych traktatów, ich autorstwo i osobistości, które z nich korzystały. Przeważna część ich opiera się na systemie A. M. T. Seweryna Boethiusa (475 — 524), kanclerza Teodoryka Wielkiego, którego pięć ksiąg *De musica* było dla scholastycznej wiedzy średniowiecznej zbiorem nieomylnych dogma-

¹⁾ i ²⁾ *Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku*, str. 3. (Kraków, 1909).

tów w tej dziedzinie. Genialny twórca liniowego systemu nutowego, Gwido z Arezzo, pisał w XI wieku na końcu swojej *Epistola de ignoto cantu*¹⁾: *Boetium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus sed solis philosophis utilis est.* „W laboratoryach dla fantastycznych celów“ (porównanie Ambrosa), w uczelniach scholastycznych filozofów Wszechnicy naszej był Boethius autorem cenionym, choćby dla tajemniczości figur, przy których pomocy komentowano jego wykład o zjawiskach dźwiękowych, pod względem fizyczno-matematycznym, jak filozoficznym.

Bezpośrednio więc i pośrednio wpływał Boethius na spekulację muzyczno-akustyczną w Uniwersytecie Jagiellońskim w wieku XV. Przekonywamy się o tem z następujących źródeł.

W kodeksie Biblioteki Jagiellońskiej nr. 1859 z XV wieku zapisane są strony 5—25 traktatem muzycznym rozpoczynającym się od słów: *Musica secundum Boecium sic diffinitur.*

W rękopisie z XV wieku nr. 1861 tejże Biblioteki, obok innych dwóch traktatów muzycznych (str. 5 — 15 *Incipit Musica Isydori* [St. Isidorus Hispalensis 570 — 636] i str. 198: *Qualiter quis ad musice disciplinam se adaptare debeat*), znajdujemy traktat: *Sequitur Musica Boecii Sti Severini.* (str. 15).

Pośrednio zaś korzystali uczeni krakowscy z Boethiusa, robiąc wyciągi z obcych traktatów, opierających się na systemie dawnego autora (który, w nawiasie mówiąc, był epigonem teoretyków greckich).

I tak w rękopisie nr. 568 Biblioteki Jagiellońskiej z XV wieku wpisany jest traktat muzyczny, skompilowany z rozdziałów *Musica speculativa* Jana de Muris, jak to wskazuje na str. 168 tego rękopisu zdanie: *Nunc ego concordo*

¹⁾ M. Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, t. II, str. 50 (1784).

cum Boetii monocordo (cf. Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. III, 254).

Z prac teoretycznych jednego z „patryarchów“ pośród traktacistów muzycznych XIV wieku, Jana de Muris II (*de Francia* w odróżnieniu od Jana de Muris I. *Normannus*) wybierano rozdziały spekulatywne, zostawiając na uboczu traktaty mensuralne i kontrapunktyczne.

W r. 1445 w dzień św. Marka skończył pisać *Baccalarius* Johannes de Elkusz traktat p. t. *Liber musice Magistri Johannis de Muris*. (Ręk. 1927 Biblioteki Jagiellońskiej, str. 227 — 266). Zaczyna się on od świetnie brzmiących słów: *Etsi bestialium voluptatum, per quas gustus et tactus irrefrenatis suis impetibus intellectum deiciunt...* widniejących na początku traktatu Jana de Muris *Musica theorica*. Jan z Ilkusa może sam nie był autorem tej kompilacji, podobna bowiem do niej znajduje się w rękopisie biblioteki uniwersytetu niemieckiego w Pradze ¹⁾, niemniej także przypomina ją w wielu miejscach praca magistra sztuk wyzwolonych uniwersytetu lipskiego Konrada Noricus'a (*Joannis de Muris Musica speculativa... ordinata atque correcta* ²⁾). Z rękopisu Jana z Ilkusa korzystał pewnie profesor krakowskiej wszechnicy, Jan z Głogowa, „wielki na polu filozofii eklektyk“ (jak mówi historyk Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kazimierz Morawski, t. II, 83), w którego zbiorze traktatów matematycznych, astronomicznych i astrologicznych, w rękopisie nr. 47 Biblioteki hr. Kasińskich w Warszawie znajduje się (k. 171 — 185) dłuższy wyciąg z tego samego traktatu, opatrzone gęsto komentarzami na marginesach. (Koniec traktatu: *Explicit musica M. Johannis de Muris concordans cum musica Boecii*).

Wykładowi z dziedziny muzyki w XV wieku na Uniwersytecie Jagiellońskim nie można przypisywać znaczenia dla rozwoju kompozycji muzycznej w Polsce. Klemens

¹⁾ A. W. Ambros: *Geschichte der Musik*, II, 377.

²⁾ Gerbert: *Scriptores*, III, 256.

z Brzegu, Jan z Ilkusza, czy Jan Głogowczyk — nie uczyli wszakże zasad techniki kompozytorskiej, tylko *musicae scientiam*; jako matematycy i filozofowie wtajemniczali scholarów w stosunki interwałowe, wynmierne liczbami i w etyczne znaczenie muzyki.

Jeszcze w XVI wieku opierały się wykłady wiedzy muzycznej, wygłaszane z katedr Wszechnicy krakowskiej, na traktacie Jana de Muris.

Żaden z polskich księgozbiorów nie posiada tylu traktatów muzycznych, co Biblioteka Jagiellońska, nigdzie bowiem nie istniała podobna, jak na Wszechnicy krakowskiej, potrzeba naukowego traktowania muzyki. Nadzieja odnalezienia cenniejszych źródeł do historyi teoryi muzycznej w Polsce w miejscach, które wskazywała historia, okazała się płonną. Badania w tym kierunku nie są jeszcze ukończone; wyniki ich zostaną zebrane w międzynarodowem wydawnictwie p. t. *Corpus scriptorum de musica*, przygotowywanem od lat kilku.

II.

Wiadomości najstarszych kronikarzy polskich o praktyce muzycznej w odległej, nawet w stosunku do nich samych, przeszłości, wiadomości może fantastyczne i rozsiane po dyplomach średniowiecznych ustawy o muzykantach miejskich i przepisy o używaniu muzyki w różnorodnych okolicznościach odświętnych¹⁾, mają znaczenie raczej dla historii obyczajów w Polsce, niż dla historii muzyki naszej. Na podstawie stosunkowo dość późnych źródeł archiwalnych możemy pokusić się o idealną rekonstrukcję praktyki muzycznej na polskim dworze królewskim, na którym muzykę nieliturgiczną wykonywano niewątpliwie znacznie wcześniej od czasów, z jakich pochodzą najdawniejsze znane nam rachunki dworskie.

Życie na dworze krakowskim Władysława Jagiełły odślaniają nam wiernie rubryki codziennych wydatków, skrzętnie zapisywanych przez podskarbich. W tej po spartańsku skromnej rezydencji królewskiej²⁾ nierzadko rozbrzmiewała muzyka. Była ona dwojakiego, jak należy przypuszczać, rodzaju. W chwilach uroczystych, kiedy majestat króla w urzędowym występował charakterze, sprawiali muzykę trębacze (*tubicinatores*), piszczkowie-fletniści (*fistulatores*) i bębniarze-kotlarze (*timpanistae*), muzykę silną w dźwięku i chara-

¹⁾ *Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia.*

²⁾ A. Prochaska: *Król Władysław Jagiełło*, t. II, str. 305 i d. Kraków, 1908.

akterze ¹⁾. Ale kiedy Władysław Jagiełło przebywał w komnatach prywatnych, lub przy uczcie zasiadał, bawiła go muzyka i śpiew ruskich cytaredów-gęślarzy-harfistów ²⁾, których język i poezya były mu znane, a dźwięk instrumentów rozmarzał. Raz tylko wspomniano w rachunkach tych (w r. 1418) o organiście królewskim, którego gry słuchano wtedy w Polsce nie tylko w wawelskiej katedrze. Odnosna rubryka w rachunkach dworskich świadczy o służbowej zapewne podróży muzyka królewskiego na Litwę.

Weześniejsze jeszcze ślady uprawiania w Polsce muzyki organowej znajdujemy w rachunkach kolegiaty łęczyckiej (czerpał z nich prof. Karol Potkański do *Notatki o malarzach*, dostarczających obrazów do kolegiaty w latach 1414 — 1445, zamieszczonej w tomie VII, w. 3, szpalta 190 — 191 *Sprawozdań Komisji do badania historii sztuki w Polsce*; rachunki te znajdują się obecnie w Akademii Umiejętności w Krakowie), gdzie już pod datą 1409 i 1410 r. wypłacano pieniądze organiście: *Nicolao succentori de organis* i ludziom, pracującym przy miechach (*pro calcantibus*).

Wszystkie te źródła, dając świadectwo uprawianiu muzyki w Polsce z epoki grunwaldzkiej rozprawy, nie pouczają nas o rodzajach jej, nie mówią niczego o kompozytorach przez muzyków polskich wykonywanych. Na tem tle zamglonem pojawia się nagle, w końcu pierwszej połowy XV wieku, pomnik, będący nieporównanie cennym wykładnikiem ówczesnej kultury muzycznej w Polsce i wskazujący nam drogę, którą kultura ta do Polski wchodziła. Pomnikiem tym są karty rękopisu nr. 52 Biblioteki Ordynacyi hr. Krasińskich w Warszawie, zapisane utworami muzycznymi. Nie cały rękopis zajmuje muzyka; do karty 172b stanowi on zbiór kazań łacińskich. Karty, zapisane nutami, od 173a do 205b,

¹⁾ Por. rozliczne pozycje w *Rationes Curiae Vladislai Jagellonis et Hedwigis Regum Poloniae*, 1388 — 1420. *Mon. medii aevi historica*, t. XV, wyd. Fr. Piekosiński, 1896.

²⁾ Formy cytary z XV wieku podaje Sebastian Virdung w *Musica getutscht*. Bazylea, 1511.

innego cokolwiek formatu, nie mają żadnego związku przyczynowego z resztą rękopisu ¹⁾. Wielkiej dla nas wagi zabitek ten nie został dotychczas — po za pierwszym hymnem *Cracovia civitas* — należycie omówiony i oceniony.

Rok powstania tego pomnika nie da się oznaczyć dokładnie, gdyż data spisania kazań, rok 1445, nie musiała schodzić się z datą kopii szeregu kompozycji sklejonych z kazaniami w jednym kodeksie. Odpisu ich mógł niezuany nam stary miłośnik muzyki dokonać wcześniej lub i później od r. 1445, niezależnie także od przypuszczalnych dat powstania tych utworów.

Spisano je w następującym porządku: 1) kompozycja 3-głosowa do poezji Stanisława Ciołka *Cracovia civitas te civium unitas*, bez nazwiska kompozytora; 2) *Opus Nicolai de Radom „Hystorigraphi aciem mentis“* 3-głosowy; 3) utwór bez tekstu 3-głosowy; 4) utwór anonimowy *Maria en mitissima proli sue* 3-głosowy; 5) kompozycja anonimowa *Caro mea vere est cibus* 4-głosowa; 6) *Et in terra pax hominibus (Gloria)*, anonimowo zapisany wyjątek mszalny 3-głosowy; 7) *Patrem Omnipotentem (Credo)* 3-gł., część mszalna, anonim; 8) utwór zapisany jednogłosowo, z pominięciem innych należących do całości: *Auctor inclite claredinis*, anonim; 9) *Magnificat, opus N. de Radom*; 10) anonimowa kompozycja do słów *Virginem mirae pulchritudinis* 3-gł.; 11) utwór *Ave mater summi nati* 3-głosowy; 12) anonimowa kompozycja do słów *Postaris in praesepio archiregum* 3-głosowa; 13) *Opus N. de Radom*, 3 gł. bez tekstu; 14) kompozycja do słów *Pastor egregius Stanislaus cultor verus* 3-gł. (pod jednym systemem nut wpisane nazwisko *N[icolaus] de Ostrog*); 15) utwór do słów *Ave mater o Maria*, anonim; 16) kompozycja, zaczynająca się od słowa *Criticolis* 3-głosowa;

¹⁾ Zabytkiem tym zajmowali się następujący historycy muzyki: Al. Poliński (*Dzieje muzyki polskiej*), Ad. Chybiński (*Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku*), Henryk Opieński i Stan. Kętrzyński (*Kwartalnik muzyczny*, I i II).

17) utwór Mikołaja z Radomia *Et in terra pax (Gloria)*; 18) utwór Mikołaja z Radomia *Patrem Omnipotentem (Credo)*; 19) *Et in terra pax* na 3 głosy, anonim; 20) ponownie *Et in terra pax* 3-gł., anonimowe; 21) *Opus Zacharie „Patrem Omnipotentem“ (Credo)* 3 gł.; 22) *Opus Cracarie mgri Anthonii „Et in terra pax“ (Gloria)* 3 gł.; 23) *Opus Ciconie „Et in terra pax“*; 24) ponownie *„Et in terra pax“*, 3-gł., anonim; 25) jeszcze raz *„Et in terra pax“*, anonim; 26) *Sanctus (gustate necis pocula acra in cruce singula)*, anonim; 27) *Opus Nicolai de Radom „Et in terra pax“* 3-gł.; 28) 3 głosowe *Credo „Patrem Omnipotentem“*, anonim; 29) kompozycyja trzygłosowa do słów *Regina gloriosa fulgens Christi decora*; 30) *Opus M.(agistri) Ciconie „Patrem Omnipotentem“* 3-gł.; 31) *Opus Egardi „Et in terra pax“*; 32) nazwisko autora trudne do odczytania z powodu naddarcia karty, kompozycyja *„Et in terra pax“*.

Naczelny utwór tego zbioru, *Cracovia civitas*, w części poetyckiej znany był od czasu publikacyi Antoniego Prochaski *Codex epistolaris Vitoldi magni ducis Lithuaniae*, str. 1057 (r. 1882), ogłoszony tam z rękopisu Biblioteki uniwersytetu czeskiego w Pradze; muzykę hymnu wydał p. Henryk Opieński w *Kwartalniku muzycznym*, rok I, zeszyt 1, p. Stanisław Kętrzyński zaś podał w następnym numerze tego pisma wyczerpujący komentarz historyczny do hymnu i do przypuszczalnego kompozytora jego, za którego uważa Mikołaja z Radomia.

Stanisław Ciołek napisał hymn na cześć Krakowa, jak przypuszcza p. St. Kętrzyński w r. 1426, to znaczy w czasie krótkiego życia drugiego syna Władysława Jagiełły, Kazimierza; narodziny trzeciego syna, późniejszego Kazimierza Jagiellończyka, wywołały — jak wiadomo — przykre skandale na dworze królewskim, którym koniec położyła dopiero oczyszczająca przysięga królowej Zofii ¹⁾. Do kucia potwarzy

¹⁾ Długosz pod r. 1426. Ant. Prochaska: *Król Władysław Jagiełło*, t. II, str. 394.

przeciw królowej i Ciołek przyczynił się pamfletami, pełnemi brutalnych zarzutów i wyzwisk ¹⁾. Zanim przejdziemy do egzegezy muzyczno-historycznej całego zbioru, wypada zająć się tekstami utworów, mających historyczne znaczenie. Druga z rzędu kompozycya, opatrzona nazwiskiem Mikołaja z Radomia, napisana została do następującej, o ile mi wiadomo, nigdzie dotąd nie ogłoszonej, poezyi:

Hystorigraphi aciem
mentis lustratae faciem
novae prolis magnalia
pingite natalicia.
Opima per diversoria
enge faustis donaria
vandalarum propages
preconia compages
dona sortis ceteris
favetur sed a superis
tibi naturalia
manant crassa copia.

Secunda pars.

Verni thronos vernulus
Christi gignitus
inclitus Kazimirus
Christi gratia genitus
et Cracovia etate
cosmos machina semianalia
tottidem centena
cum quinquies pentenaria
atque quinta feria
post ascensum
nostri domini editi.

Tertia pars.

Cancli yros genitor
Vladislai rex gignitor

¹⁾ Stan. Henr. Badeni: *Stanisław Ciołek*.

tantae prolis gloria.
 laresce fecunda Zophia,
 saba austri tu prozelica
 voluntate deica
 tanti stipata cuneis
 leticiae laureis.
 Defetus magnitudine
 atque claritudine
 non est tam grandis natio
 de regum ramis ductio
 quam quo compar stadiis
 in terrenarum variis.

W wysokim stopniu zajmującym jest tekst kompozycji anonimowej, ósmej z kolei w tym zbiorze. Jest to trawestacja następującego hymnu:

Hi Auctor inclite claredinis
 cuncta rumpat labiminis
 obnoxia sedaminis
 acerbamina deicorum.
 Ad laudem gloriam
 prorumpat pueruli
 senes, virgines, viri
 culmis geruli.
 Nati ante secula,
 qui dignatus facula
 perlustrare servulos
 catholicos herulos.
 Grato doctrinariae
 de Maria virgine
 sine virili semine
 emanantis regifice
 atque divissime.
 Gratus natus patuit
 ut pius pater voluit
 diva lex cunctis iam emicuit.

Jesus Christus docuit
 vergente mundi termino
 progressus de pallacio
 virginis ex utero
 almifico evasecli penultimo
 ille ingens conditor
 per quem summus genitor
 singula refecit.

Pange clange sonoriter
 tripudia multiformiter
 cuncta orthodoxica Mariae
 dans carmina
 arguta vocum fragmina
 perstrepens electis clangoribus
 intimis examaminibus.

Nad wierszami temi dopisano drugi tekst, mający w rytmach i rymach wiele podobieństwa z pierwszym: *Auctor inclite claredinis | onoris (?) laxat valedinis | (valetudinis) sicientis genticule gaudimonia | polonorum concernentis cerimonia | in laudem gloriam | assurgant pueruli | senes virgines viri | honoris baiuli. | Nati ante secula | qui dignatus facula | luminare servulos | polonicos herulos | grato nato Zophia | genitrice regia | genitore largifico | Wladislao regifico | invictissimo. | Gratus natus claruit | ut Jesus Christus voluit | novus rex poli | soli patriae Wladislaus nomine | vibrante noctis stadio | lune diei termino | in vigilia omnium sanctorum | anno Christi scribentium | mille cum quadringenos titulo | addendo vigiqua (viginti quatuor) latulo | virgine Maria. | Pange clange feliciter | tripudia triformiter | gens polonica | prole de magnifica producta | ac sereniter serenis hymnis | ex natalibus | regiis expenetrabilibus. |* Ni

Tekst ten, obfitujący w rzadko używane słowa i w formy na własną rękę przez autora urobione, odnosi się do najwcześniejszego radosnego zdarzenia w rodzinie Władysława Jagiełły i Zofii, wymieniono w nim bowiem tylko najstarszego

syna, późniejszego Władysława Warneńczyka, ur. 31 października 1424 r. Drugie w porządku powstania miejsce przyznaćby należało utworowi *Hystorigraphi aciem*, napisanemu po przyjeździe na świat pierwszego Kazimierza, 16 maja 1426 r. Panegiryk zaś Ciołka *Cracovia civitas* mógł powstać — może jako ekspiacja niedawnych wycieczek przeciw królowej — po narodzeniu się drugiego Kazimierza (*Kazimirus alter datur*) dnia 29 listopada 1427 r.

Do tejże grupy kompozycji okolicznościowych, mających związek z pomnażaniem się rodu Władysława Jagiełły, zaliczyć należy utwory: *Virginem mirae pulchritudinis* i *Maria en mitissima proli suae gratissima sublege*, będące allegoryami, zaczerpniętymi z Biblii. Istnienie tych właśnie utworów w zbiorze pozwala nam przypuszczać, że dwa tamte hymny panegiryczne i trawestacja skomponowane zostały właśnie dla uświetnienia aktów chrzcin potomków królewskich. U Długosza wskazówek w przedmiocie tym nie znajdujemy.

Nazwisko Mikołaja z Radomia widnieje nad jednym tylko z tych trzech utworów: *Hystorigraphi aciem*. Ponieważ wypisano je nad kilkoma także innemi kompozycjami w zbiorze, niezawodnie byłoby ono zamieszczone i nad hymnem *Cracovia civitas* i nad *Auctor inclyte*, gdyby Mikołaj z Radomia był ich autorem. Brak nazwiska jego nad niemi mówi dowodnie, że nie możemy samowolnie przypisywać rzeczy tych kompozytorowi naszemu, którego osobistość, z żadnych zresztą innych dokumentów nieznana, tak bardzo wątpliwie rysuje się z kilku sprzecznych dat matrykuł Uniwersytetu krakowskiego.

Z sześciu kompozycji, wyszczególnionych wyżej w spisie utworów całego zbioru, poznajemy rodzaj talentu Mikołaja z Radomia i styl jego muzyki. Wszystkie one napisane są na trzy głosy, z rzadko oznaczanym głosem najwyższym jako *discantus*, z zawsze zaś wskazanemi innemi głosami, jako *contratenor* i *tenor*. Wielkie znaczenie historyczne kompozycji tych skłania nas do podania na tem miejscu ich taków początkowych (częściowo tylko w głosach najwyższych).

1.
F. 174 b.

Hy - sto - ri-graphi aci-em mentis lustratae

Kompozycyja ta jest, z wielkiem prawdopodobieństwem, śpiewem solowym z towarzyszeniem dwóch głosów instrumentalnych, podobnie jak hymn *Cracovia civitas*. Tego samego rodzaju muzycznego była pewnie także kompozycyja *Auctor inclite claredinis*.

Drugim z kolei utworem Mikołaja z Radomia jest uroczysty śpiew liturgiczny, *canticum maius*, *Magnificat* (*primitoni*): [*Canticum beatæ Mariæ Virginis*].

2.
F. 182 a.

Ma - gni - fi - cat a - - - ni - - ma mea

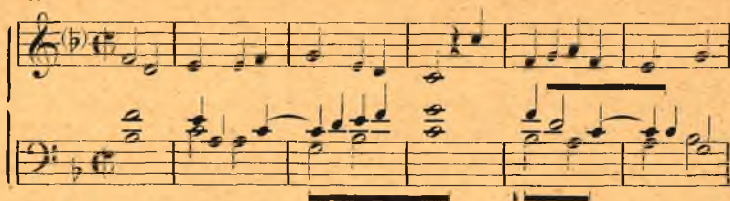
T. C.

Cała niemal kompozycyja utrzymana jest w technice *nota contra notam* (homofonicznie), przyczem głos najwyższy przejmuję bez zmian, lub z pewnemi wariantami, melodyę chorału gregoryańskiego. Fakt ten przeczy twierdzeniu Dr. A. Chybińskiego, który, mówiąc ogólnie o kompozycyjach Mikołaja z Radomia, napisał, że „nie znajdujemy w nich chorału“¹⁾.

Mniej skrępowania „organalnego“ (*organum*, najprymitywniejsza forma wielogłosowości) w ustosunkowaniu głosów do siebie, przeciwnie, nawet pewną swobodę w prowadzeniu ich wykazuje następna kompozycyja Mikołaja z Radomia, zapisana we wszystkich trzech głosach bez tekstu. Przypuszczać nie można, aby miał to być utwór czysto instrumentalny. Może wszechstronne porównywanie tematów, użytych w nim, doprowadzi do wykrycia istotnego znaczenia utworu.

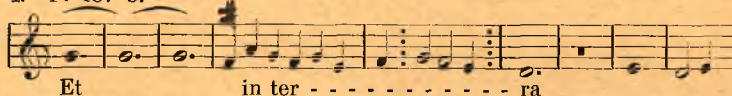
¹⁾ *Stosunek muzyki polskiej do zachodniej*, str. 10.

3. F. 185 b.



Z innej znowu strony przedstawia nam talent i technikę kompozytorską Mikołaja z Radomia czwarta jego kompozycja, część mszalna, *Et in terra pax (Gloria)*. Jest to utwór polifoniczny imitacyjny.

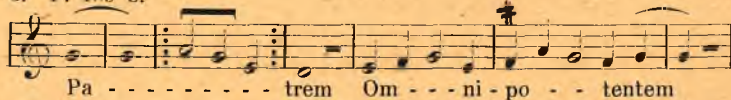
4. F. 187 b.



Temat ten powtarza wiernie (kanon) po sześciu czasach (*tempus*) głos środkowy (*contratenor*) o kwintę niżej, po dwóch zaś dalszych czasach w tym samym tonie, głos najniższy, tenor.

W podobnej technice imitacyjnej utrzymane jest *Credo* Mikołaja z Radomia:

5. F. 189 b.



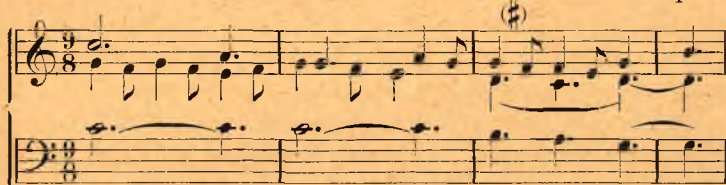
Imitacja tematu tego następuje najpierw w głosie najniższym (po czterech czasach), poczem w czasie dziewiątym wchodzi głos środkowy. Oba te ustępy nabożeństwa mszalnego stanowią pewnego rodzaju całość, gdyż w czasie tym nie komponowano — lub niezmiernie rzadko — wszystkich części Mszy św. w jednym cyklu utworów, jak to miało miejsce już w drugiej połowie wieku XV i później. Obie te imitacyjne kompozycje są z całą pewnością czysto wokalne.

Ostatnim w zbiorze utworem Mikołaja z Radomia jest jedno jeszcze, oddzielnie stojące, *Gloria (Et in terra pax)*.

Faktura kompozycji tej pozwala, w interpretacji jej, zastosować teorię Hugona Riemanna, to znaczy uznać głos najwyższy jako przeznaczony do śpiewu, dwa niższe zaś dla instrumentów.

6. F. 200 b.

Et in ter - - - - - ra pax



Tak przedstawia się nam styl kompozycji Mikołaja z Radomia. Stylu tego nie określił należycie prof. Al. Poliński, który, pierwszy mając sposobność pisać o dziełach kompozytora naszego, twierdził¹⁾, że „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 widać, że był to muzyk teoretycznie niewykształcony dostatecznie i niewprawny“... Tymczasem orientacja w kompozycjach tych, na podstawie znajomości teorii mensuralnej i po dokonaniu szeregu poprawek jest wprawdzie rzeczą trudną, niemniej jednak możliwą. Na przypadkowym pewnie nieporozumieniu polega także egzegeza ogólna kompozycji Mikołaja z Radomia, którą Dr. A. Chybiński ogłosił w studium p. t. *Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku*, gdzie oba (na str. 10) cytowane przykłady nie są zaczerpnięte z dzieła Mikołaja Radomeczyka, lecz z anonimowego *Et in terra* (F. 191 b. rękopisu nr. 52 Bibl. hr. Krasińskich), na którym Dr. Chybiński oparł swoje, nieściśle *eo ipso*, twierdzenia o Radomeczyku²⁾.

¹⁾ *Dzieje muzyki polskiej*, str. 41.

²⁾ Wydawca hymnu *Cracovia civitas*, p. H. Opieński zaznaczył, że Dr. A. Chybiński powoływał się na ten ważny zabytek »na mocy materyałów udzielonych« przez niego.

Ogólne znamiona praktyki mensuralnej Mikołaja z Radomia są następujące: żaden z jego utworów nie ma znaku taktowego, chociaż rytmy ich bywają zarówno doskonałe (*divisio perfecta*, trójdzielny), jak niedoskonałe, ponadto zaś zachodzą różnorakie podziały nut mniejszej wartości; formy nut ograniczają się do czterech większych (*longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima*), szóstej, *semiminimy*, nie użył Mikołaj z Radomia ani razu; nuty są z reguły czarne (pełne), dla uwidocznienia zaś zmian rytmicznych zmienia się barwa ich w czerwona, lub są niewypełnione. Zewnętrzne więc cechy pisowni muzycznej pierwszego polifonisty polskiego są poniekąd zachowawcze, a ten stopień praktyki mensuralnej należy do późnej epoki *ars nova*. Techniką zaś swoich utworów stoi Mikołaj z Radomia zupełnie na gruncie swojego czasu, zarówno w kierunku imitacyjnego przedziwa głosów, jak harmonicznych rezultatów współbrzmienia i cech melodyki¹⁾.

Skąd Mikołaj z Radomia nabył wiedzy muzycznej, o tem pouczają nas poniekąd zawarte w tym samym rękopisie kompozycje obcych mistrzów. Obok szeregu utworów niemianowanych, obcych niewątpliwie kompozytorów, cztery (względnie pięć) opatrzone nazwiskami twórców. Jedna kompozycja (*Patrem Omnipotentem*, F. 193 b.) jest dziełem Zachariasza, *opus Zacharie*. W *Bibliotheca Estense* w Modenie (ręk. L. 568²⁾) znajduje się utwór podobny. Zachariasz był między r. 1420 — 1434 śpiewakiem kapeli papieskiej, której członkami od powrotu papieża z Avignonu byli przeważnie Flamandczycy. Niewyjaśnioną jest rzeczą, kim był drugi pod tem samem nazwiskiem występujący kompozytor współczesny, *magister Zacharias Anthonius*, którego jedno *Gloria* wpisano do zbioru. Inne *Gloria* zabytku naszego jest dziełem Jana Ciconii, znakomitego na początku XV wieku kompozytora, rodem z Leodyum, kanonika w Padwie. Nieznanemi także

¹⁾ Bardziej wyczerpujący komentarz o kompozycjach tych odkładam do osobnej pracy.

²⁾ Johannes Wolf: *Geschichte der Mensural-Notation*, I, 335.

historyi muzyki są koleje życia autora trzeciego *Gloria, Egarda*.

W rękopisie nr. 52 natrafiamy jeszcze na nazwisko, z niemiecka brzmiące, Euwarger i na nazwisko Mikołaja de Ostrog, które pewnie nie oznaczają kompozytorów utworów, zapisanych na tych kartach.

Zabytek nasz, tak wybitnego dla historii muzyki polskiej znaczenia, od niego bowiem zaczynają się, później wprowadzić niż we Francyi i Włoszech, dzieje artystycznej twórczości muzyków polskich, przedstawia poważny materiał dla dociekania naukowego, które w ramach tego studyum nie miało dla siebie miejsca.

Drogą przez Włochy prowadzącą przenikała więc muzyka pierwszej szkoły niderlandzkiej do Polski i wywierała wpływ ożywczy na twórczość muzyków naszych wcześniej nawet niż w Niemczech, które dopiero dziełami, tworzonemi w czasach trochę późniejszych, nawiązują trwale stosunki z polifoniczną muzyką europejską. Działalność kompozytorska Mikołaja z Radomia miała miejsce już w latach 1424 — 1430, była więc współczesną z twórczością młodych wtedy: Dufaya i Binchoisa, ale wpływowi ich ulegać jeszcze pewnie nie mogła.

Przyjęło się w polskiej historyografii muzycznej mniemanie, że sztukę wielogłosowej kompozycyi przeniósł z Włoch do Polski Grzegorz z Sanoka, późniejszy arcybiskup lwowski. Wniosek, że Grzegorz z Sanoka mógł być pośrednikiem między sztuką muzyczną, kwitnącą we Włoszech, a kulturą jej w ojczyźnie dawał się wysnuć z następującego ustępu *Vita et mores Gregorii Sanocei* Filipa Buonaccorsi Callimacha¹⁾: *Itaque cum vacaret ecclesia in salinis regis, quae prope Cracoviam sunt (Wieliczka), suadentibus amicis atque id impensius efflagitantibus Bononiam petiit (sc. Gregorius) atque inde Florentiam se contulit ad Eugenium Pontificem Maximum, qui Roma pulsus a Florentinis propter ipsorum*

¹⁾ *Monumenta Poloniae historica*, VI, str. 184.

singularem pietatem in religionem non solum susceptus fuerat, sed quam honorificentissime habebatur. Ibi cum voti compos factus esset, viz, ut regrederetur in patriam, extorsit a quamplurimis, qui suadebant ei remanere in collegio musicorum Pontificis et nolentem propemodum invite retinere procurabant. Pobyt Grzegorza we Włoszech przypadł na czas między r. 1434 (od 4 czerwca, w którym Eugeniusz IV osiada na 9 lat we Florencyi), a r. 1439, kiedy był już przy boku Władysława III, wybranego na tron węgierski; wcześniej jeszcze otrzymał Grzegorz probostwo wielickie. Kompozycye atoli Mikołaja z Radomia wcześniej już przed włoską podróżą Grzegorza były napisane, wcześniej więc także została zaszczerpiona w Polsce kultura muzyki polifonicznej.

Drugiej osobistości, tak znacznej na polu kompozycyi wielogłosowej, jak Mikołaj z Radomia, nie znamy w historii naszej kultury tych czasów. Mało zachowało się zabytków z epoki tej, a zachowane są anonimowe. W rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej nr. 2464 znajdujemy kilka kompozycyj do tekstów łacińskich, nabożnego rodzaju, jak: 1) *Miretur omnis natio*; 2) *Regina coeli laetare*; 3) *Serene mentis iubilo*; 4) *Verbum gratum prophetatum*; 5) *Mirificis vocibus*; 6) *Celebris dies colitur*; 7) *Nunc omnes infantuli* i t. d. Pośród nut tych wpisano nazwiska: Rambowsky i Hans Schulteth (drugie odwrotnie), których nie sposób z pewnością uznawać za autorów tych kompozycyj.

Nietylko w Krakowie, teoretycznie na Uniwersytecie, praktycznie na dworze królewskim i przy większych kościołach, zajmowano się w Polsce muzyką w wieku XV. Po klasztorach, rozsianych po Polsce, uprawiano muzykę i to nie wyłącznie liturgiczną. W r. 1451 pisze Stanisław z Krakowa w klasztorze świętokrzyskim swoje *Musices compendium* (dziś w rękopisie sign. Lat. XVII, Q. nr. 140, w Bibliotece cesarskiej publicznej w Petersburgu). Ciekawe zaś światło na rodzaj wykonywanej muzyki w klasztorze Kanoników regularnych w Trzemesznie rzucają, ważne po rok 1517 *Statuta an-*

tiqua tego klasztoru ¹⁾). Rozdział statutów: *De organistis capitulum vigesimum quartum*, określa zadania i odpowiedzialność braci organistów około powierzonych im instrumentów i przepisuje: *Item non semper est organisandum sed solum in magnis festis in maius organum, in mediocribus autem festis et novem lectionum et dominicis diebus et in votivis solemnibus in parvo organo cantetur. In quibus cantus theatrales (sic) et rundeli seu muteti mundani sive seculares non tangantur, sed honesti tenores et muteti devoti histrionibus ignoti tangantur...* Niestósowanie się do tych przepisów groziło *pena sessionis in terra illo quo in aliquo premissorum excesserint*. Zamiłowanie Kanoników regularnych do muzyki świeckiej przeszczenia się i na inne ich klasztory i doprowadzi w r. 1540 do epokowego zabytku muzycznego: Tabulatury organowej Jana z Lublina, kanonika regularnego w Krasniku.

Przy kościołach w Lublinie, zwłaszcza przy kościele św. Michała Archaniola, starano się o muzykę już w pierwszej połowie XV wieku; utrzymywano tam zespół chóralki (kanonik, dyszkantista i *adolescentes*) i organistę. W r. 1433 funkcje te spełniał Jakób z Lublina, w r. 1489 Mikołaj Lubelski ²⁾).

Nie wygasa więc ani na chwilę kult muzyki w Polsce XV wieku, przeciwnie ogarnia coraz szersze kręgi i niezawodnie podnosi się na tych miejscach, gdzie najlepsze miał dla siebie warunki. Bez najmniejszego sceptycyzmu możemy za świadectwo wysokiego stanu kultury muzycznej uznać fakt wykształcenia muzycznego na dworze królewskim słynnego kompozytora niemieckiego, Henryka Fincka, który, dzieckiem będąc, śpiewał pewnie w kapeli królewskiej Kazimierza Jagiellończyka, a w dojrzałym wieku, po ukończeniu uniwersytetu lipskiego, na który zapisał się około r. 1482,

¹⁾ Rękopis Biblioteki hr. Raczyńskich w Poznaniu, nr. 160, II, H. d. 5. Wskazał mi go uprzejmie Dr. Grodecki.

²⁾ X. J. A. Wadowski: *Kościół lubelski*, str. 145.

został muzykiem Jana Olbrachta i Aleksandra. Stryjeczny wnuk jego, Herman Finck, ogłaszając drukiem w Norymberdze jego motety i pieśni, pisał w przedmowie: *Exstant melodiae, in quibus magna artis perfectio est, compositae ab Henrico Finckio, cuius ingenium in adolescentia in Polonia excultum est, et postea regia liberalitate ornatum est. Hic cum fuerit patruus meus magnus, gravissimam causam habeo, cur gentem polonicam praecipue venerer, quia excellentissimi regis Polonici Alberti et fratrum liberalitate hic meus patruus magnus ad tantum artis fastigium pervenit. Świadectionu Hermana Fincka nie zaprzeczali, ani w nie nie wątpili historycy niemieccy, Ambros ¹⁾ i Hugo Riemann ²⁾; drugi konkludował słusznie, że data immatrykulacy Henryka Fincka nie stoi w sprzeczności ze świadectionem Hermana.*

Nazwisko i dzieła Henryka Fincka długo jeszcze przetrwały w Polsce. Dwie polskie cenne tabulatury organowe, z r. 1540 i r. 1548, przechowały trzy, nieznane z innych źródeł, kompozycye Fincka.

Pod koniec wieku XV (w r. 1488) wypływa w „aktach rektorskich“ Uniwersytetu Jagiellońskiego (znajdujemy w nich także kilka notatek o sprawach praktycznej nauki gry na organach, klawikordzie, cytarach, używaniu instrumentu *dulce melos* i t. d.) nazwisko organisty Mikołaja z Krakowa. Kompozytorska działalność jego, jak ze źródła tego wnosić należy, wyprzedziła dzieła Sebastjana z Felsztyna, rozciągnęła się zaś pewnie do trzeciego dziesiątka lat wieku XVI. Szereg różnorodnych utworów Mikołaja Krakowity przekazały nam wymienione właśnie tabulatury, z których pierwsza była dziełem Jana z Lublina ³⁾, kanonika regularnego w Kraśniku,

¹⁾ *Geschichte der Musik*, III, 377.

²⁾ *Handbuch der Musikgeschichte*, II/1, str. 278.

³⁾ Dziś własność Biblioteki Akademii Umiejętności w Krakowie. Kilka dotychczas rozdziałów wyczerpującego studyum o zabytku tym ogłosił Dr. Adolf Chybiński w *Kwartalniku muzycznym*.

druga zaś powstała w klasztorze św. Ducha w Krakowie ¹⁾. Tabulatury te stanowią dla nas najbardziej wymowne dokumenty prądów muzycznych, panujących w pierwszej połowie wieku XVI w Polsce i kierunków, jakimi kultura muzyki polskiej podążała.

Mikołaj z Krakowa, oznaczany w tabulaturach monogramem N. C. i raz wypisanem nazwiskiem *Cracoviensis*, należy przez styl rozlicznych swoich kompozycji do t. zw. drugiej szkoły niderlandzkiej, której naczelnym reprezentantem był mistrz sztuki polifonicznej, Josquin de Prés. Z kilkudziesięciu motetów religijnych i ustępów mszalnych występuje poważna, niedochodząca co prawda do zawrotnych zagadek kanonicznych, technika kontrapunktyczna Mikołaja z Krakowa. Obok doskonale skonstruowanych kompozycji chóralnych, pisał Krakowczyk skromne preludia organowe, przypominające prymitywną technikę pisania na ten instrument starych organistów niemieckich, Paumanna i Hofheimera. Więcej niż kościelne, liturgiczne utwory Mikołaja, zajmują nas kompozycje jego do słów polskich, n. p. pieśń nabożna: *Vescheł schyq polska Corona (Wesel się polska korona)*, przedewszystkiem jednak te, które w muzyce naszej są zjawiskiem historycznie pierwszym i długo niepowtórzonym. Jest nim mianowicie pieśń-madrygał do słów: *Aleć nademną Venus*, której tekstu całkowitego nie znamy niestety, pierwsza w Polsce kompozycja erotyczna. Dla historii literatury polskiej jest utwór ten, napisany na kilkadziesiąt lat wcześniej przed wystąpieniem Kochanowskiego, rzeczą intrygującą. Niemniej ważne historycznie są tańce Mikołaja, w tak poważnej liczbie zachowane w tabulaturze Jana z Lublina. Nie dziwny się, że spisał je zakonnik i to w zbiorze, przeznaczonym dla organów. Wykonywanie ich nie wywoływało zgorszenia, zważywszy, że grał je pewnie w zacisznej swojej celi, na klawikordzie, nie na kościelnych organach. Monogramem Miko-

¹⁾ Własność prof. Al. Polińskiego w Warszawie. O niej: Z. Jachimecki. Kraków, 1913. Akad. Um.

łaja z Krakowa oznaczono szereg 18 tańców; są w nich tańce obcych narodów, jak na to wskazują tytuły: niemieckie, włoskie, hiszpańskie, są i polskie piosnki taneczne, jak: *Zakłótał się tarnem i Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc, Hajducki* (taniec), *Poznanie*. Tańce polskie Mikołaja z Krakowa utrzymane są w konwencyjonalnej w tych czasach formie, której część pierwszą stanowił taniec w takcie całym, część drugą taniec w takcie trójdzielnym. Pierwszą grano, lub śpiewano, w tempie wolnem, tańczono ją zaś chodząc, stąd nazwa „chodzony“; w drugiej tempo ożywiało się, rytm stawał się skocznym, skakano, tańcząc ją, chwytało się, goniono za sobą, stąd też nadano tańcowi temu nazwę „goniony“. Te polskie tańce nie mają wspólnego typu rytmicznego; w liczbie 22 tańców tabulatury, które Dr. Chybiński uważa za polskie¹⁾, znajduje się aż sześć różnych formuł rytmicznych, które w dodatku, jako zjawiska wynikające z przyczyn harmoniczno-kontrapunktycznych, zachodzą i w obcych tańcach. Taniec polski, artystyczny, w wieku XVI nie miał więc jednolitego schematu rytmicznego, a co za tem idzie, nie przedstawiał tak skryształizowanego i wyróżniającego się typu, jak późniejszy nasz polonez i mazur. Musiał mieć natomiast odrębne cechy choreograficzne, które znano w świecie pod nazwą tańca polskiego i nawet wtedy je umiano uwydatnić, kiedy sama muzyka w tańcu polskim bliźniaczo była podobna do tańca n. p. włoskiego. Mamy na to właśnie przykład w zbiorze lutnisty niemieckiego, Hansa Neusidlera: *Ein new künstlich Lautten Buch*, wydanym w r. 1544, gdzie pierwszy, w obcym wydawnictwie, pojawiający się: *Der Polnisch Tantz* jest w każdym kierunku podobny do zaraz po nim następującego tańca włoskiego: *Ein welischer Tantz: Der Kuenigin Tantz*²⁾. Te cechy choreograficzne dworskiego tańca polskiego przechodziły, mimo

¹⁾ Wyczerpujące studjum o tańcach tabulatury tej w *Kwartalniku muzycznym*, zeszyt 4.

²⁾ *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. 37, str. 53 i 54.

wytwarzania się nowych form muzyczno-tanecznych, z pokolenia na pokolenie, dostojności pełnemi zawsze zostały i polskiego tańca zawsze były prawdziwym wyrazem. Powtarzają wprawdzie kaznodzieje polscy za św. Augustynem: *Chorea est circulus cuius centrum est diabolus*, duchowny protestancki Erazm Glicznier ogłasza wprawdzie w r. 1563 pismo p. t. *Taniec i rozmowa o nim, w której się to zamyka, skąd poszedł taniec, co są za owoce jego, a jieslisz się godzi człowiekowi krześciańskiemu z białłemi głowami tańcować*¹⁾, ale kiedy na tańczące pary polskie obce spojrzwały oczy, wnet przekonywano się, że przodkowie nasi uchronili taniec swój od tych wszystkich naleciałości, które są skazą dobrych obyczajów. I tak, kiedy w r. 1566 trzecia żona Zygmunta Augusta, Katarzyna Austriaczka, wyjechawszy z Polski, osiadła przy cesarzowej w Linzu, towarzyszące jej panie polskie wzbudziły tańcem swoim zadowolenie cesarzowej. Zofia Łaska pisała, w znanym swoim liście, do ojczyzny: „Tem się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dały się obłapiać, ani całować; i Niemcom się to podobało; mówili, że to cnotliwa nacya Polska“.

Obok ludowych tańców polskich, których znakomitym przykładem jest taniec *Hajducki* w tabulaturze Jana z Lublina, tańczono w Polsce tańce zagraniczne, na właściwe im sposoby, n. p. niemieckie cenary, włoskie paduany, hiszpańską moreskę i t. d. Mikołaj z Krakowa znał różne te tańce i czerpał z nich zupełnie dowolnie, używając czynników melodyjnych i rytmicznych ze źródeł polskich, włoskich i niemieckich do różnorakich i nawet sprzecznych z sobą zadań. Wysokie uświadomienie artystyczne naszych czasów i hipertrofia uczuć plemiennych, wpływające na zróżniczkowanie wszelkich zjawisk w dziedzinie sztuki narodowej, były to

¹⁾ Do niedawna druk ten uważano za zaginiony. Prof. Tadeusz Grabowski odnalazł go w jednym z polskich zbiorów prywatnych i zamierza ogłosić w *Pamiętniku literackim*.

rzeczy, których Mikołaj z Krakowa nie znał, lub nie tak, jak my, rozumiał.

Iście renesansowym artystą był Mikołaj z Krakowa, wszechstronnym w swojej sztuce, godzącym zadania: *ad maiorem Dei gloriam* z drugimi, bardziej ludzkimi, pierwszym muzykiem polskim, który z atmosfery kądziśla odważył się wyjść na wolne powietrze. I w tem jego wielkie, historyczne znaczenie.

Zastósowanie sztuki drukarskiej do wydawnictw muzycznych sprowadza na samym progu XVI wieku większą intensywność w ruchu muzycznym. Pierwsze druki weneckie, znamienitych dzieł polifonicznych epoki, Ottaviana dei Petrucci, rozechodzą się po świecie, zniewalając oficyny drukarskie do naśladownictwa i konkurencyi. W Krakowie nie reagowano na przykłady te przez lat kilkanaście. Dopiero od r. 1514 zaczynają się pojawiać pierwsze druki, na razie wszakże tylko teoretyczno-muzyczne. Autorem pierwszego traktaciku muzycznego, drukowanego w stolicy Polski, był Henricus Scriptor (Schreiber) z Erfurtu; tytuł pracy jego opiewał: *Algorithmus Proportionum una cum monochordi generis dyatonici compositione. Datum Cracovie. Anno Domini milesimo quingentesimo decimo quarto. Calendas decimo iulias*¹⁾. (*Praesens liber in duos dividitur tractatus, in primo agitur de deffinitione ac divisione proportionis per quinque regulas cum communi algorithmo — In secundo vero monochordi generis diatonico docet descriptio nec non diuisio*). W r. 1518 wydano w Krakowie dzieło informujące o wykonywaniu pewnych części śpiewu liturgicznego, p. t. *Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales, prophetias nec non epistolas et euangelia*²⁾.

W rok później wychodzi w Krakowie pierwsza teoretyczna praca Sebastjana z Felsztyna. Zasługą Fel-

1) Egzemplarz w Bibliotece Ordynacyi Zamoyskiej w Warszawie.

2) Korzystałem z egzemplarzy Ces. Bibl. publ. w Petersburgu, opatrzonemi licznemi glossami.

sztyńskiego, jak zwykło się go nazywać, było porzucenie nieproduktywnej teorii muzycznej scholastyków i przejście do praktycznej nauki muzyki i kompozycji. Stąd więc mógł o nim napisać Janocki *primus omnium musicem docere Cracoviae coepit*, nie na Uniwersytecie wszakże, gdzie od tylu lat łamano sobie głowy nad komentowaniem Boetiusa, lecz „na mieście“, gdzie szkoła jego stała otworem dla każdego. Oto i przyczyna, że Felsztyński drukował swoje podręczniki. *Opusculum musicae compilatum nouiter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentium cantu Simplici seu Gregoriano* ograniczało się do nauki chorału gregoryańskiego, nie mogło mieć więc wpływu na rozwój muzyki wielogłosowej. Niepomiarne tedy większe znaczenie, przy swoich błędach, miał drugi podręcznik Felsztyńskiego, *Opusculum musicae mensuralis*, wydane z drukarni Floryana Unglera, zapewne około r. 1519. Do nowoczesnej umiejętności muzycznej wprowadził pracę Felsztyńskiego, dla porównania z innymi traktatami mensuralnymi pierwszej połowy XVI wieku, historyk niemiecki, Ernst Praetorius, w cennym studium p. t. *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit* (1905), w polskiej zaś historyografii muzycznej zajął się traktatem Felsztyńskiego Dr. Adolf Chybiński¹⁾, który doszedł o nim do następującej konkluzji: „Sebastyan trzymał się poniekąd zasad, które albo były konserwatywne, albo też nie miały za sobą poważnej większości teoretyków i niejednokrotnie były zwalczane jako błędne lub niedostatecznie uzasadnione, a nawet dowolne. Nie brakło u niego zapatrywań niekonsekwentnych, sprzeciwiających się wogóle zasadom teorii mensuralnej. Mimo to, z polskich teoretyków jest Sebastyan najbardziej samoistnym“.

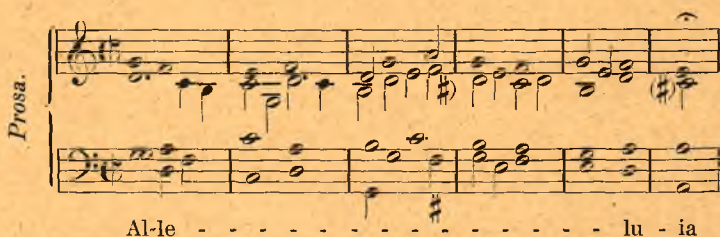
Dwie inne jeszcze muzyczno-literackie prace wydał Felsztyński, mianowicie *Dyalogi o muzyce św. Aureliusza Augu-*

¹⁾ *Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI wieku*. Kraków, Akad. Um., 1911.

styna (1536) i *Directiones musicae ad cathedralis ecclesiae Premisliensis usum* (1544).

Twórczość kompozytorska Felsztyńskiego przechowaną nam została nieledwie w okrucinach tylko. Szereg utworów, które uznał za godne wydania drukowanego, *Aliquot himni ecclesiastici vario melodiarum genere editi* (Kraków, u H. Vietora, 1522) zaginął. (Egzemplarza Biblioteki Załuskich, wcielonej, jak wiadomo, przed laty do Cesarskiej Biblioteki publicznej w Petersburgu, nie odnalazłem tamże). W ocenie talentu Felsztyńskiego musimy zadowolić się więc znajomością kilku krótszych kompozycji, z których jedną tylko (*Prosa de tempore Paschali*) wydał X. Dr. Surzyński w drugim zeszycie *Monumenta musices sacrae in Polonia*, inne zaś znajdując się w rękopisach Archiwum kapitulnego na Wawelu (grał *Alleluia Felix es Virgo Maria; Alleluia ad Rorate cum Prosa*). Kompozycje te, to typowe utwory sztuki cechowej, niemające żadnych rysów indywidualnych, trzymające się niewolniczo tenoru melodyi gregoriańskiej; jedynie przy jego pomocy pną się pomysły Felsztyńskiego, wątle pod względem melodyjnym, rytmicznie słabo urozmaicone. Szanowny nasz *Roxolanus* z Felsztyna daleko w tyle stawał za mistrzami Finckiem i Stoltzerem, których epoka jego za wzór mu wskazywała.

Dla przykładu pozwalam sobie podać początkowe takty (nieznanej historykom muzyki polskiej) kompozycji Sebastjana Felsztyńskiego: *Alleluia ad Rorate cum Prosa*.



Ruch muzyczny w Krakowie wzmaga się w sposób wybitny w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku. Przekony-

wamy się o tem dowodnie, poznając z pilnej pracy Dr. A. Benisa: *Materyały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, inwentarze księgarń krakowskich i patrycyuszowskich bibliotek prywatnych, jakich podręczników (i w jak znacznej niekiedy ilości egzemplarzy) używano wówczas w Krakowie, aby posiąść naukę muzyki. Epokowe dzieło Gafuriusa, traktaty Marcina Agricoli, Ornithoparcha-Vogelsanga, Jana Spangenberg, Philomatesa, Sebalda Heydena, Listeniusa, Rhaua i t. d. czytano i komentowano w Krakowie. Po kilku poprzednio już wymienionych traktatach, wydano w tych czasach w Krakowie dwie jeszcze rozprawy teoretyczne, mianowicie, Stefana Monetarius'a: *Epithoma utriusque musices practicae* (u Floryana Unglera) i Marcina Kromera z Biecza: *De musica figurata*, 1534 r. (u Fl. Unglera)¹⁾. Niejedna pewnie także praca polskich teoretyków muzycznych zostawała tylko rękopisem, n. p. traktat o kompozycji muzycznej na organach, zaczynający tabulaturę Jana z Lublina z r. 1540²⁾ (*Ad faciendum cantum coralem in discanto, tenore et bassa sex sunt necessaria, quibus debet uti omnis organizator*).

Ale istotnej twórczości muzycznej mało w latach tych w Krakowie i w Polsce, mało świadczących o niej pomników; po za Mikołajem z Krakowa i Sebastianem Felsztyńskim, żadnego nie znamy polskiego kompozytora z czasów Stwosza, z epoki panowania Zygmunta Starego aż do wiekopomnego aktu założenia kapeli Rorantystów. Prawdziwa *rara avis* wylatuje ku nam z kart rękopisu nr. 2616 Biblioteki Jagiellońskiej, w postaci kompozycji p. t. *Carmen Saphicum*, napisanej na chór czterogłosowy do tekstu łacińskiego:

O parens salve superi tonantis

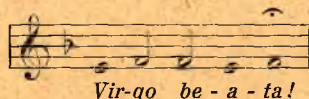
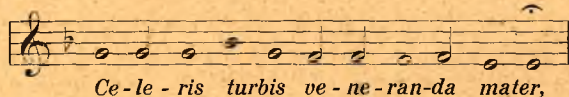
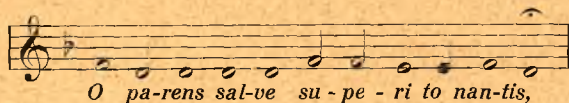
Celeris turbis veneranda mater,

¹⁾ Zajmuje się niemi praca Dr. A. Chybińskiego: *Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej i t. d.*

²⁾ Wydany w studium o tabulaturze Dr. Chybińskiego. (*Kwartalnik muzyczny, Sammelbände der intern. Musikgesellschaft, XIII, 3*).

Gentibus cunctis merita colenda,
Virgo beata!

Wiersz został tu ujęty w metrum t. zw. mniejszej strofy safickiej (n. p. *Iam satis terris nivis atque dirae*), w stosunku zaś do iloczasowych wartości zgłoszek uwarościowane zostały strony melodyj, równo we wszystkich głosach, tak, że utwór przedstawia się ściśle akkordowo. Oto głos najwyższy *Carmen*:



Muzyka jest tu tak samo nikła, jak w zbiorach *Metrorum horacyuszowych*, komponowanych w Niemczech, poczynawszy od końca XV wieku, z podniety znanego i na krakowskim Uniwersytecie humanisty, Konrada Celtesa (Petrus Tritonius, Paulus Hofhaimer, Ludwik Senfl, Wolfgang Greffinger). Fabrykaty takie, jak *Carmen Saphicum*, pisane w epoce najwyższego rozkwitu sztuki kontrapunktycznej, nie mogły osiągać tego artystycznego znaczenia, jakie przypadło w udziale kunsztownym kompozytorom polifonicznym, przyczyniały się one jednak razem z prostymi pieśniami chóralnymi, jak n. p. włoskie *frottelle* i *villanelle*, do rozbudzania zmysłu harmonicznego u kompozytorów i słuchaczy. Fala kompozycji metrycznej dotknęła Krakowa niedługo po pow-

staniu jej, jak świadczy *Carmen Saphicum*, zapisane w pierwszych dziesiątkach lat XVI wieku, później zaś miała jeszcze powrócić w r. 1588 i wpłynąć na ukształtowanie piątej i szóstej pieśni zbioru p. t. *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej na terazniejsze pod Byczyną zwycięstwo Stanisława Grochowskiego*.

Drogą naturalnej ewolucyi, na dobrych przykładach opierając się, doszła kultura muzyczna w Polsce do tego stanu, na jakim widzimy ją około r. 1540. Nie zauważamy w dziejach muzyki polskiej jakiegoś punktu przełomowego, który, wywołany zewnętrzną przyczyną, miałby dzielić bieg rzeczy na dwie epoki, ciemniejszą przed nim, po nim jaśniejszą. Reformacya nie wywołała ani jakościowego, ani ilościowego wzmożenia się artystycznej produkcji w muzyce polskiej. Po r. 1530 pojawiają się pierwsze drukowane pieśni nabożne polskie, ale nie są one czemś nowem po licznych pieśniach, które wydał jeszcze wiek XV, nowa zaś forma rozszerzania ich, wywołana przez kunszt druku, musiałaby się i tak przyjąć, kiedy już Felsztyński hymny swoje drukował. Artystycznie zaś nie miały pieśni te prawa mierzyć się z dziełami Mikołaja z Krakowa, lub monogramisty N. Z. obu tabulatur polskich.

Tabulatury Jana z Lublina z r. 1540 i tabulatura z klasztoru św. Ducha z r. 1548 mówią raczej, że wpływ, jaki muzyka niemiecka wywierała na polską kulturę muzyczną, odpowiadał właśnie stanowisku jej w sztuce europejskiej tych czasów, to znaczy był dość skromny. Hegemonia muzyczna leżała wtedy w rękach narodów bardziej zachodnich i południowych, z tych zaś jedynie Hiszpanie, których produkcya muzyczna stała wtedy u zenitu, nie oddziaływali na naszą muzykę. Z włoskich kompozytorów znajdujemy w tabulaturze Jana z Lublina madrygały: Constanza Festy (*O passi sparsi*), Filipa Verdelota (*Fedel e bel cagnuolo, Con lacrime sospir* i *Madonna 'l tuo bel viso*), Sebastjana Festy (*Se amor*) i kompozycje instrumentalne Cavazzoni'ego. Dalszym łącznikiem muzyków polskich ze sztuką narodów romań-

skich są *chansons* kompozytorów francuskich, n. p. Sandrina, Sermisy'ego, Jannequina. Podobnych dowodów dostarcza także tabulatura z r. 1548, z kompozycjami Bartolomea Tromboncina (*Per mio ben te i Animoso mio desir*), Verdelota, Jannequina, Josquina de Prés, Gomberta i t. d. Wobec wielu, niesygnowanych nazwiskami kompozytorów, utworów obu tabulatur polskich (z których pierwsza jest wogóle najbogatszym tego rodzaju znanym zabytkiem, druga zaś zajmuje w szeregu nielicznych zbiorów muzyki organowej, dzięki swej treści i bardzo postępowemu sposobowi nutacyi, ważne miejsce), jest dziś jeszcze rzeczą trudną podać z całą dokładnością zawartość ksiąg tych. Autorowie ich dobrze oryentowali się we współczesnej im muzyce europejskiej, rychło dochodziły do nich najświeższe wydawnictwa muzyczne z dalekich stron (porównać to można po datach wydawnictw i wpisywaniu ich do tabulatury Jana z Lublina), przynosząc z sobą dzieła znakomitych twórców, z którymi przejmowali zdobycze stylu muzyki zachodniej. Klasztor w Kraśniku i klasztor św. Ducho w Krakowie nie były głuchymi zakątkami Wschodu; codzień odnawiane związki łączyły braci muzyków z przodującymi umysłami muzyki zachodniej. Brali z niej nie to, co przypadkiem wpadało im w ręce, ale wybierali z dzieł obcych rzeczy wartościowe, gdyż znane im były kryteria wartości artystycznej w sztuce, którą uprawiali. Rzecz jasna, że czerpali i z muzyki niemieckiej (utwory Senfla, Walthera, Breitengassera, Mahu), ale nie z niej w pierwszym rzędzie.

Poznając zaś to, co nam przypadkiem los szczęśliwy przechował przez lat trzysta kilkadziesiąt, poznajemy i kulturę muzyki w Polsce ówczesnej, nie tylko w sercu jej, gdyż klasztor w Kraśniku nie był niem. Cechowało ją zrozumienie muzyki obcej, uznanie dla twórców rodzimych, których dzieła skrzętnie wpisywało się do tabulatur. Kultura ta wreszcie dojrzała dostatecznie, aby z recepcyjnego stanowiska i z twórczości dla użytku wewnętrznego, przejść do czynnej na zewnątrz także roli. W pierwszych latach drugiej połowy XVI wieku, wejdzie w świat szeroki, w wielkim wydawnic-

twie zbiorowem niemieckiem, pierwsze dzieło muzyczne kompozytora polskiego, Wacława Szamotulskiego. W ślad za tym, w imieniu sztuki polskiej szczęśliwie złożonym, egzaminem próbnym, otworzyły się wrota reszty Europy dla muzyki i muzyków polskich; znajdowało się miejsce w rękopiśmiennych zbiorach dla kompozycji polskich, wirtuoz lub kapelmistrz polskiego pochodzenia mógł liczyć na uznanie i zajęcie u obcych. Fakty te należą więc do drugiej epoki historii muzyki polskiej.

III.

Wiek złoty. Muzyka wokalna wielogłosowa. Lutniści.

Dwór królewski i katedra wawelska skupiają około siebie wszystkich niemal kompozytorów polskich drugiej połowy XVI wieku, zwłaszcza najwybitniejszych. Zygmunt Stary, utrzymujący w rezydencji swojej licznych zawsze muzyków, stworzył trwałą podstawę dla kultury polifonicznej muzyki religijnej w pamiętnem ufundowaniu w r. 1543 Kapeli Rorantystów przy kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, złożonej z prepozyta, dziewięciu księży śpiewaków i kleryka, *qui sempiternis temporibus psallerent Deo altissimo, praecreationibusque et obsecrationibus iram a nobis eius averterent, gratiamque et misericordiam conciliarent*, jak głosił edykt prymasa Piotra Gamrata ¹⁾. Przez długi lat szereg, przez dwa i pół stulecia, zanim fundacye królewskie dla utrzymania kapeli nie zostały uszczuplone konfiskatami państw zaborczych, spełniała kapela zbożne i artystyczne swe zadanie. Katalogi przełożonych i członków Rorantystów wypełnione są znamienitami w historii muzyki polskiej nazwiskami, w bibliotece ich zachowały się tak bardzo dla nas wartościowe unikaty dzieł kompozytorów polskich. Gdyby ta polska Sykstyna miała nad sobą więcej takich duchów opiekuńczych, jakim była dla niej zawsze Anna Jagiellonka ²⁾, równie ofiarna, jak

¹⁾ *Materyały do dziejów królewskiej Kapeli Rorantystów na Wawelu*. Wyd. Dr. Adolf Chybiński. Kraków, 1910.

²⁾ *Listy Anny Jagiellonki do przełożonego Rorantystów, Stanisława Zajączka z Pabianic w Jagiellonkach polskich Przedeckiego*.

energiczna i wymagająca, dzieje kapeli byłyby niezawodnie jeszcze świetniejsze, powszedniość obowiązków może nie byłaby doprowadzała do zaniedbywania ich, co dość wyraźnie stwierdza uwaga, napotkana w księgach nutowych rorancek z XVII wieku: *Pleni in Baccho dormiunt*, umieszczona w miejscu, gdzie widnieć winno było: *Pleni sunt coeli et terra — tacent*.

Rorantyści wawelscy z reguły byli Polakami. Znaczna natomiast liczba endzozimeców zajęta była zawsze w nadwornej kapeli królewskiej, której funkcyę dzieliły się między kościół i komnaty monarsze; od czasów Zygmunta Augusta stale wzrasta ona, osiągając szczyt swój za Wazów. Istniały więc na zamku krakowskim od piątego dziesiątka lat XVI stulecia dwie poważne organizacje muzyczne, jedna, Rorantyści, oparta na wieczystości zamierzonych fundacyach, druga, kapela królewska, hojnie ze szkatuły panującego zasilana.

Do kapeli tej przyjęto dnia 6 maja 1547 r. jako kompozytora, *compositor cantus*, Wacława z Szamotuł¹⁾. Był wtedy już Szamotulski duchownym, zaliczono go bowiem *ad ceteros sacellanos*, wyznaczając mu zrazu równe, jak księżom, pobory, które później stopniowo rosły. Z różnych, do Szamotulskiego odnoszących się rubryk w rachunkach podskarbińskich, przypuszczać można, że na dworze królewskim przebywał Szamotulski na pewne lat ośm (do maja 1555 r.), po czasie tym bowiem nazwiska jego nie wciągają już do ksiąg dworskich. Może choroba, która go od roku poprzedniego nękała (mówią o niej wydatki na lekarstwa dla Szamotulskiego), kazała mu porzucić dwór królewski. Wobec różnych słów skrzętnego Starowolskiego, który w *Scriptorum Polonicorum Hekatonas* tak serdeczną napisał o Szamotulskim biografię (z r. 1625, str. 66 i 67), trudno przypuścić,

1) W *Dziejach muzyki polskiej* Al. Polińskiego, str. 73 i inne, liczne wyciągi z rachunków dworskich, dotyczących wydatków na muzykę.

aby Szamotulski, jak utrzymywał prof. Poliński i ja sam niegdys skłaniałem się do twierdzenia, poszedł między dyssydentów. Fakt, że Szamotulski ogłosił kilka polskich pieśni i psalmów i że Jan Seklucyan wydał w Kaneyonale z r. 1559 utwory nabożne Szamotulczyka, nie jest dowodem na to. Starowolski dat ścisłych o życiu Szamotulskiego nie podał. Czterdzieści i trzy lat miał niespełna, umierając *paucis in diebus post decessum Regis sui* (Zygmunta Augusta, w r. 1572), urodziłby się więc w r. 1529, a w 18 roku życia byłby już kompozytorem królewskim. Przyjmując to z pewnem zastrzeżeniem, nie można wszakże datom tym odmówić prawdopodobieństwa. Wczesny rozwój talentu muzycznego nie jest rzeczą niespotykaną. Narzekał więc Starowolski na wczesną śmierć Szamotulskiego w słowach: *Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lappos, Viadanos, Poloni non invideremus*. Wszechstronnie utalentowany i wykształcony, prawdziwy humanista, był Szamotulski w muzyce twórcą, warunków na wykonawcę muzycznego nie miał. W czasach jego śpiew był najwyżej cenioną sztuką. Z wielkim zachwytem wprawdzie, jak przystało w panegiryku o Zygmuncie Auguście, wyrażał się o nim Stanisław Orzechowski, wspominając o kompozycjach jego, napisanych na ślub króla z Katarzyną Austriaczką (1553 r.), żałował jednak, że Szamotulskiemu *ad summam artis praestantiam nihil praeter vocem defuit*, głosu, którym tak wszystkich, mimo podeszłego już wieku, zachwycał na ślubie tym dyrygent muzyków królewskich, Jan Wierzbkowski.

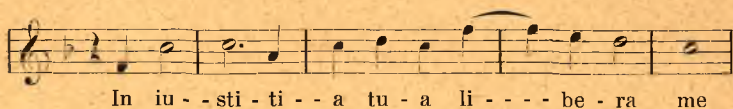
Niewiele zachowało się do naszych czasów z dzieł Szamotulskiego. W zbiorowym wydawnictwie Joannis Montani et Ulrici Neuberi *Psalmorum selectorum... tomus quartus* (Norymberga, 1554) znajdujemy jego psalm-motet: *In te Domine speravi*, pierwsze dzieło muzyka polskiego wydane zagranicą. Musiał Szamotulski cieszyć się uznaniem i wziętością, kiedy ci sami nakładcy zamieścili drugi jego psalm-motet: *Ego sum pastor bonus* w zbiorze z r. 1563 w *Thesaurus harmonicus continens selectissimas harmonias*. W Krakowie

wydał zaś (u Łazarza Andrysowicza) większe dzieło w r. 1553: *Quatuor parum vocum Lamentationes Hieremiae Prophetæ .. quibus adiunctæ sunt Exclamationes Passionum tristium*, znane nam z jedynego tylko zachowanego głosu w Królewskiej Bibliotece w Monachium. Rękopiśmiennie zachował się jeszcze motet Szamotulskiego: *Nunc scio vere (Introit)* w tabulaturze z XVI wieku, która niegdyś służyła pewnie śpiewakom królewskim, dziś zaś znajduje się w zbiorach prof. Polińskiego w Warszawie. O innych kompozytorach Szamotulskiego, przedewszystkiem o Mszy na ośm głosów, pozostało świadectwo historyczne w katalogu muzykaliów, spisany po śmierci dyrektora kapeli królewskiej, X. Jerzego Jazwicza-Jasińczyca w r. 1572¹⁾. Ponadto zachowały się drukowane osobno i po kancyonalach pieśni nabożne i psalmy Szamotulskiego.

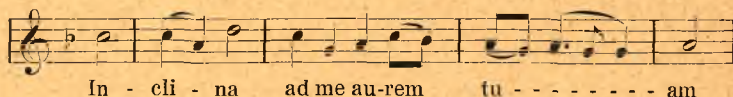
Talent i technikę kompozytorską Szamotulskiego, wyszkoloną na genialnych przykładach Josquina de Prés i jego najbliższych epigonów, poddawano w ostatnich latach licznym próbom egzegezy. Obok historyków polskich dość obszernie zajął się dziełami Szamotulskiego, Marcina Leopolda i Tomasza z Szadka, H. E. Wooldridge w dziele *The Oxford history of music Vol. II. The polyphonic period*. Motety Szamotulskiego, pisane polifonicznie-imitacyjnie, sposobem dystynkcyjnym na chór czterogłosowy, są utworami wysokiego stylu, głębokiej powagi i wzorowej konstrukcji. Mało dzieł powstałych w epoce tej, zupełnej obiektywności muzycznego wyrazu, może wykazać tyle wskrós indywidualnych rysów melodyjnych, tyle liryzmu, co motety Szamotulskiego. W granicach dyatonicznych tonacyj kościelnych, w skromnym bardzo zakresie ruchów interwałowych i wobec pewnej sztywności rytmicznej tej epoki, trudno o wię-

¹⁾ Cf. *Inwentarz Jerzego Jazwicza*, wyd. przez Dr. Adolfa Chybińskiego, *Kwartalnik muzyczny*, I, 3, str. 253 i dalej. Cytowany wcześniej w *Dziejach muzyki* prof. Polińskiego.

cej melodyjnego wdzięku, niż mają go niektóre pomysły Szamotulskiego, o więcej rzewności wyrazu, jaką odznaczają się takie n. p. frazy motetów jego:



i



Do zjawisk wyższego rzędu od przykładów tych nie dochodziła melodyjność w połowie XVI stulecia, rzadko zaś osiągnęto taką spójność między słowem i dźwiękiem muzycznym, jak tu właśnie, gdzie dźwięk stawał się uczucio-
wem streszczeniem słowa. Pod tym względem celowali kompozytorowie polscy XVI i XVII wieku, po Szamotulskim Gomółka i Pękiel szczególnie. Ale muzyka Szamotulskiego roz-
tacza także przepych majestatycznego brzmienia, w popra-
wnem wykonaniu piętrzy się budowa motetów w monumental-
nych rozmiarach.

Wobec tych utworów Szamotulskiego skromne miejsce zajmują jego pieśni nabożne i psalmy, homoficzne opracowa-
nia popularnych melodyj, wstawianych w tenorze czterogło-
wego chóru. (Pieśni Szamotulskiego: *Christe qui lux es et dies* [*Kryste dnyń naszej światłości*], *Pieśń o narodzeniu Pań-
skim* [*Pochwałmysz wszyscy społem, Dies est laetitiae*], *Mo-
dlitwa gdy dzyatki spać idą* [*Już syę zmyerzka nadchodzi
noc*], *Ach mój niebieski Panie*; Psalmy: 1, 14, 30, 85 i 116).
Nie wyróżniają się one z pośród licznych pieśni nabożnych,
drukowanych w Krakowie, osobno lub w kaneyonałach, mię-
dzy rokiem 1550 — 1560. W wydawnictwach tych przodowała
drukarnia krakowska Mateusza Siebeneychera, która w cza-
sie tym ogłosiła około 60 pieśni i psalmów, zachowanych

w unikatach Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej w Warszawie ¹⁾. Tendencja przysporzenia dyssydentom polskim pieśni nabożnych nie wywarła wpływu zbawiennego na stan kultury muzycznej w Polsce, był on bowiem wtedy znacznie wyższym od takiego, dla którego prymitywna pieśń chóralna mogła być czynnikiem ewolucyjnym. Jakób Lubełczyk, Walenty z Brzozowa, Jan Seklucyan, Angezdecki, Jakób Silius, Bazyli Wojewódka i pieśniarze monogramiści, jedni jako wydawcy, drudzy jako kompozytorowie, pragnęli dać polskiemu kościołowi reformowanemu to, co protestantom niemieckim dał Luter: chorał. Podobnie jak w Niemczech, tak i u nas nie zerwano związków ani z dawniejszymi pieśniami polsko-katolickimi (n. p. pieśń bł. Władysława z Gielniowa), ani nawet z melodyami gregoriańskimi, do których pisano słowa polskie. Takim było n. p. *Te Deum laudamus*, które Siebeneycher wydał jako: *Pieśń Augustyna y Ambrożego Biskupów świętych, Na tę notę co w kościele śpiewają*. Cały ten repertuar nabożny, przydatny zarówno dla wiernych katolików, jak dyssydentów — bo nie poruszano w pieśniach tych kwestyj dogmatycznych — utrzymany był w jednolitym stylu muzycznym. Pieśni były jednogłosowe (brano je także ze śpiewników niemieckich) lub wielogłosowe (do tenorów polskich lub obcych, najczęściej czterogłosowe), w drugim zaś wypadku utrzymane w najprostszej technice, dostępne dla mało wprawnych nawet śpiewaków. Polski chorał nie miał warunków stania się fundamentem narodowej kultury muzycznej, jak w Niemczech, gdzie na nim właśnie zakwitnąć miały generacje znakomitych, specyficznie protestanckich, kompozytorów; szereg ich doprowadził do genialnej sztuki Bacha.

Odłożywszy na bok względy natury nieartystycznej, przychodzimy do przekonania, że nabożne pieśni polskie z połowy XVI stulecia mogły przyczynić się do demokratyzacji

¹⁾ Z. Jachimiecki: *Kollekcya pieśni i psalmów polskich z XVI wieku. (Sprawozdania Akademii Umiejętności, 1912, czerwiec).*

i ilościowego wzmoczenia się ruchu muzycznego, podczas kiedy rozwój jakościowy kultury muzycznej w Polsce dokonywał się i dalej po tej linii, na jakiej znajdowała się twórczość Mikołaja z Radomia, Mikołaja z Krakowa i Szamotulskiego. Pamiętną jednak dla historii muzyki polskiej konsekwencją ruchu tego miał być w dwadzieścia i kilka lat później wydany *Psalterz Gmółki*¹⁾.

W niebywały przedtem w Polsce stan rozkwitu weszła muzyka na dworze królewskim za panowania Zygmunta Augusta. Spotykamy na nim teraz szereg wybitnych kompozytorów i wirtuozów, obcych i polskich, wykonuje się setki kompozycji najcenniejszych. W r. 1547 przyjęto harfistę Dominika z Werony, w dwa lata później staje się ulubieńcem dworu słynny lutnista współczesny, Walenty Greff Bakfark, Niemiec z Kronstadtu w Siedmiogrodzie (1507—1576). Niemal siedemnaście lat bawił w Polsce „Bakfark-Węgrzynek“, suto wynagradzany za swą grę, podziwiany, opiewany przez Kochanowskiego²⁾. Na czas pobytu w Krakowie przypadają najważniejsze wydawnictwa lutniowe Bakfarka, z nich zaś największe: *Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum* — *tomus primus*, drukowano u Łazarza Andrysowicza w r. 1565 w Krakowie. Wiek przeszło żyje w Polsce pamięć o znakomitym wirtuozie lutniowym; jeszcze Wespazyan Kochowski wspomina go w wierszu o słynnym kaznodziei, Wolskim. Na kosmopolitycznego rodzaju sztukę Bakfarka, składającą się w pierwszym rzędzie z transkrypcyj utworów znakomych mistrzów epoki, pobyt w Polsce nie wpłynął w żadnym kierunku, z muzyki polskiej nie przejął świetny lutnista niezego. On natomiast wpływ silny wywierał na otoczenie, które, przywykając do doskonałości jego gry, wysokie stawiało wymagania innym muzykom. Mało wiemy o wir-

¹⁾ Obszerną pracę o nabożnych pieśniach polskich z XVI wieku przygotowuje Dr. J. Wl. Reiss.

²⁾ Biografię Bakfarka opracował Dr. A. Koczirz w *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. 37.

tuożach nadwornych z tych czasów i o ich zaletach (Banich, Hoboreau, Mausart, Veracter, Giovanni Balli, Ruffo i dziesiątki Polaków), tem więcej jednak o twórczości kompozytorów królewskich, zwłaszcza Polaków: Marcina ze Lwowa (Leopolity), Krzysztofa Borka, Marcina Wardeckiego, Tomasza z Szadka, Marcina Paligoniusza i Mikołaja Gomółki.

Marcin Leopolita, *regis Sigismundi Augusti Organarius*, jak już Starowolski w *Hekatonas* zapisał, wedle świadectwa polihistora naszego, zawdzięczał wykształcenie swoje muzyczne całkowiecie polskim nauczycielom (*Academiae Cracoviensis praeceptores*) i choć, jak wielu innych, nie uczył się *in media Roma*, osiągnął największą ze współczesnych muzyków sławę w Polsce. Wielu dat do życia jego nie znamy. W r. 1560 został kompozytorem królewskim. Prof. Poliński przypuszcza, że niedługo na dworze przebywał, ale twierdzeniu temu przeczy w *Dziejach muzyki polskiej* zamieszczone *fac-simile* listu Zygmunta Augusta z r. 1568 w sprawach muzycznych, z własnoręcznym dopiskiem króla: „Chcemy abyszezie vszczekim tym Musikum naszym poplaczili, czo ym vinno, iako vam Jurek clerika nasz povi, a Marcina Organiste wyprawcie tesz do nasz przy drugich, dawszy mu pienienzy“. W ustronnym Knyszynie pamiętał Zygmunt August o swoim organiście i używał na słuchaniu jego muzyki. Do niedawna znano z dzieł Lwowieczyka: trzy Msze 5-głosowe, z których jedną tylko, *Missa Paschalis*, wydał X. Dr. Surzyński w *Monumenta musices sacrae in Polonia* (inne dwie nie wiadomo gdzie się przechowują) i trzy motety 5-głosowe, z tych dwa: *Cibavit eos* i *Missi autem* w tabulaturze zbiorów prof. Polińskiego i jeden: *Resurgente Christo Domino*, w rękopisie nr. 107 Biblioteki miejskiej w Wrocławiu. W każdej polskiej pracy historyczno-muzycznej lat ostatnich, dotyczącej tych czasów, dawano wyraz żalowi, że cykl utworów Leopolity na cały rok kościelny, o których na pierwszym miejscu w biografii Marcina wspomniał Starowolski, zaginął bezpowrotnie. Pisał zaś Starowolski: *Martinus primus e Sarmatia fuit*,

qui sobrie melodia delectatus, totius anni cantus Ecclesiasticos, aliosque extraordinarios et solennes, ita artificiose ita concinne ac suaviter finxit, ut qui Choralis cantui accommodatius Figuralem iunxerit, nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit. „Odnalezienie tych kompozycji Marcina byłoby wypadkiem pierwszorzędного znaczenia“ — podniósł słusznie Dr. Chybiński w *Studyach nad polską muzyką wokalną w XVI stuleciu* (Przegląd muzyczny, 1910, nr. 17). Życzenie to niedawno spełniło się.

W muzeum Towarzystwa Muzycznego w Warszawie (nr. inwentarza 220, dział 1) znajduje się tabulatura organowa z ostatnich dziesiątek lat XVI wieku. Dokładne zbadań jej doprowadziło do następujących pewników: z trzech monogramów, zapisanych nad utworami tabulatury, okazało się, że tabulatura ta była w użyciu kapeli królewskiej około r. 1580. Litera: „D. C. C. S. R. M. M. Cap. Mag.“ wskazały na: *Dom. Christophori Claboni Sacrae Regiae Maiestatis Musici Capellae Magistri*, którym Klabon został istotnie za panowania Stefana Batorego, inne zaś dwa monogramy: „M. W. i M. L.“ odsłoniły nazwiska Marcina Warteckiego i Leopolda. Po 5-głosowym motecie z monogramem Leopolda następuje szereg czterogłosowych utworów, idących w porządku całego niemal roku kościelnego, w liczbie 43, introitów* i sekwencyj (drugich kilka ledwie), które, na podstawie wskazówki stylistycznej Starowolskiego, analitycznego porównania z innymi kompozytorami Leopolda i negatywnych rezultatów z poszukiwania wśród dzieł współczesnych, okazały się w sposób niezbity kompozycjami Lwowieczyka. Odzyskujemy więc to, na czem zasadzała się sława Leopolda za jego życia i u wdzięcznej potomności, co przez czas długi uważano powszechnie za zaginione. Materiał, z którego odtwarzamy obraz twórczości muzycznej w Polsce w XVI wieku, wzbogacił się o niezmiernie ważny i pokazny przyczynek.

Leopold był kompozytorem-objektywistą. I on szedł po tej samej drodze, co poprzedni polscy polifoniści, inwencję swoją zasilał jednak w zupełności niemal z gotowych źró-

deł: ludowych pieśni nabożnych o Mszy Wielkanocnej i z kantyku gregoryańskiego, w tym cyklu utworów na ważniejsze święta roku kościelnego. Kompozytor nasz zaczynał tematy swoje równolegle do początkowych interwałów melodyj gregoryańskich, następne zaś postępy urozmaicał melizmatycznie, lub zmieniał w śmiałych wariantach, osiągając na dawnym tle nowe kontury melodyjne. Stósownie do charakteru tekstu liturgicznego nowe tematy są w sobie skupione, lub strzeliście rozwinięte. Polifoniczno-imitacyjne opracowanie utworów przedstawia wiele różności¹⁾. W dziele Leopoldy otrzymywała muzyka polska zbiór, przypominający słynny *Choralis Constantinus* Henryka Izaaka, wydany w r. 1555 (napisany około 1510 r.).

Działalność Krzysztofa Borka, uznawanego przedtem za drugiego z kolei — po Mikołaju z Poznania — dyrygenta Rorantystów, znamy z dwóch Mszy, pisanych na 5 głosów, w trzech jednak tylko głosach zachowanych w księgach nutowych archiwum wawelskiego²⁾. Krzysztof Borek za mało był samodzielnym w pomysłach swoich tematów w stosunku do melodyj gregoryańskich, forma zaś jego faktury imitacyjnej trzymała się tylko oktawy lub unisonu.

Poprawnym kontrapunkcistą był Marcin Wartecki, śpiewak królewski w latach 1564 — 1568, po którym zachowały się w tabulaturach w zbiorach prof. Polińskiego i Towarzystwa Muzycznego w Warszawie dwa motety. Paligoniusza (mamy po nim jeden motet) i nieznanego nam z żadnej kompozycji Jezuitę, Jana Brandta, wysoko ocenil Starowolski.

X. Tomasz Szadek, wikary katedralny i członek Rorantystów, którego Mszę³⁾ opartą na temacie pieśni, śpiewanej w XVI wieku, *Pis ne me peult venir* (do tego samego

¹⁾ Wyczerpującą egzegezę tego dzieła Leopoldy ogłosi autor tej pracy.

²⁾ Obszerniej o nim we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, str. 91 sq.

³⁾ *Monumenta musices sacrae in Polonia*, zeszyt I.

tematu napisał Mszę Niederlandezyk, Tomasz Crecquillon, śpiewak kapeli Karola V, co swego czasu stwierdził Dr. Chybiński), wydał X. Dr. Surzyński, oscylluje w kompozycjach swoich między stylem imitacyjnym a homofonicznym. Kompozycje Szadka oznaczają powolne przeżywanie się w Polsce stylu polifoniczno-imitacyjnego, stają na pograniczu dwóch światów, których dążenia były rozbieżne. Po kilkunastowiecznym panowaniu wielogłosowości w skomplikowanych formach imitacyjnych, dążenie do prostoty w dziełach muzycznych i do subiektywizmu w sposobach wyrażania się, zaczęte w utworach ludowego charakteru, przechodzi do twórczości artystycznej i zajmuje powoli miejsce dawnych ideałów. Szadek nie jest wirtuozem jako polifonista, zasób jego pomysłów harmoniczych jest dość skromny, ale charakter kompozycji jego (oprócz wspomnianej Mszy, niekompletnie zachowane utwory: Msza na temat kolędy *Dies est laetitiae* i motet *In festo Annuntiationis B. M. V.*) jest szlachetny, nieraz — mimo monotonności w formowaniu okresów i kadencji — niepozbanionym rysów poetycznych.

Codzienna praktyka muzyczna i bardziej odświętny kult muzyki po kościołach i klasztorach polskich w XVI wieku, czego liczne ślady zostały po archiwach, krakowskich szczególnie¹⁾, nie często wydawały plony w postaci przygotowania twórczych talentów. W sferze promieniowania dworu królewskiego w pierwszym rzędzie i niemal wyłącznie w niej, kielkują i dojrzewają talenty kompozytorów polskich drugiej połowy XVI stulecia, tych przynajmniej, którzy w historii muzyki mieli osiągnąć znaczenie nieprzemijające.

W sferze tej właśnie dojrzał talent Mikołaja Gomółki. Dzieckiem nieledwie, był już na dworze w r. 1545, jak świadczą rachunki podskarbińskie²⁾. Tam też wykształ-

1) Wyciągi odnośne ogłaszał Dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym* w r. 1910.

2) Cytowane w *Dziejach muzyki polskiej* Al. Polińskiego metodycznie zestawione w pracy Dr. J. Wl. Reissa o *Melodyach Psalmowych Mikołaja Gomółki*. Kraków, Akademia Um., 1912.

cił go w muzyce *fistulator* królewski, Jan Klaus. Do r. 1563 widnieje nazwisko Gomółki w rachunkach dworskich. Późniejsze losy jego zakryte przed nami, żadnych bowiem szczegółów z życia jego, prócz drobnej wiadomości z r. 1586, nie znamy. Umarł w Jazłowie, pod Buczaczem, jak wyryto na płycie w kościele tamtejszym, błędnie podającej wiek jego (na 45 lat), w r. 1609.

W r. 1580 ukazało się w druku jedyne dzieło jego ducha, które nam po nim zostało: *Melodiae na Psalterz polski przez Mikołaja Gomolke uczynione, przekładania Jana Kochanowskiego* (w drukarni Łazarzowej). Tych 150 Psalmów, na chór czterogłosowy napisanych, ofiarował Gomółka biskupowi krakowskiemu, Piotrowi Myszkowskiemu, „panu swojemu Miłościwemu“. W wierszu dedykacyjnym mówi kompozytor skromnie, że melodye te:

»Są łacniuchno uczynione,
Prostakom nie zatrudnione.
Nie dla Włochów, dla Polaków,
Dla naszych prostych domaków«.

W tej myśli przewodniej tworząc swoje Psalmy, nie kusił się Gomółka o olśnienie wykonawców komplikacją polifoniczną, stanął więc na gruncie zupełnej prostoty techniki kompozytorskiej w każdym kierunku środków muzycznego wyrazu. Formalnie dość bliskie chóralnym pieśniom nabożnym, wydawanym w Niemczech i w Polsce w drugiej połowie XVI wieku, są jednak Psalmy Gomółki o niebo całe od nich wyższe pod każdym względem. Każda z tych kilkunastotaktowych ledwie miniaturek muzycznych, odznacza się jakimś rysem genialności ich twórcy. W jednym Psalmie uderzy nas śmiało pomyślana melodia, poruszająca się w interwałach, zakazanych przez ówczesną teorię, w drugim następstwa harmoniczne skojarzeń głosowych są niespotykanymi zjawiskami w tej epoce, w innych znowuż Psalmach ilustruje muzyka z zadziwiającym realizmem obraz, skreślony słowami

psalmisty i genialnego tłumacza polskiego. Gomółka wnikał z nieporównaną wprost siłą inwencji muzycznej w każdy Psalm, dotworzona zaś do słów muzyka jego oddawała z najdalej, w granicach możności zespołu wokalnego, idącą prawdą ogólny charakter poezji psalmowej i wszystkie szczegóły w przenośniach poetyckich. Podziwiamy w niej zarówno siłę dramatyczną w przedstawieniu skargi, bólu, cierpienia, zwątpienia i rozpacz, jak malarskość jej kolorytu dźwiękowego, prostotę i serdeczność, kiedy, opierając się na duchu melodyj ludowych, staje się tak bardzo bliską uczuciu „prostych domaków“, wreszcie moc i potęgę, kiedy hymnem lub pieśnią radosną (a radość nieraz tanecznym niemal wyraża rytmem) wielbić ma Stwórcę, lub miękki liryzm odpowiednich nastrojów poetycznych. Gomółka przetrwał w talencie swoim wiele stylów różnorodnych; z repertuaru muzycznego kapeli królewskiej¹⁾ znał niemal całą współczesną sobie muzykę europejską, kościelną i świecką, stąd też Psalmy jego okazują różnorakie wpływy. Z równą dla siebie korzyścią czerpał, w niczem wszakże nie zatracając swojej indywidualności, z muzyki późnych Niderlandczyków, jak chansonistów-programowców francuskich, madrygału chromatycznego i willanell włoskich, oraz kościelno-protestanckiej muzyki niemieckiej. Nie był jednak ani doktrynerem, ani niewolniczym naśladowcą jednego kierunku, lecz wrażliwym dzieckiem swego czasu, umysłem pojemnym i lotnym. Skromność założenia, skromność form Psalterza Gomółki nie może zasłonić przed nami wartości wiekopomnego dzieła tego; naukowe zbadanie Psalmów i ocena ich historyczna (czemu rozdział osobny poświęciłem w książce o *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, a Dr. J. Wł. Reiss w sposób niezmiernie sumienny i rozważny przedstawił w osobnej o Psalmach pracy), doprowadziły do wysokiego uszanowania talentu Gomółki, który, po arcydziele tem sądząc, był genialnym kompozyto-

¹⁾ *Katalog muzykaliów Jurka Jasinińczyka (Kwartalnik muzyczny, I, nr. 3).*

rem. Naród nasz otrzymał w Psalmach tych dzieło z jego własnego ducha poczęte, które „moralnej jego jedności“ w czasie tym służyć mogły taksamo, jak kiedyś te księgi epopei narodowej, co w geniuszu wielkiego wieszczu poczęte pod strzechy miały zabłądzić i piosenkami stać się wieśniaczek. „Te księgi proste“ Gomółki, dla domu polskiego, strzechą czy gontem krytego, pisane, były wszakże muzycznym eposem polskim, jaki drugi dopiero geniusz Chopina miał stworzyć. Niestety jednak pragnienie Gomółki spełnić się nie miało, Psalmi jego popularności nie zdobyły nigdy, pobożne pospólstwo nie śpiewało ich często.

Znane nam pomniki artystycznej muzyki polskiej z XV i XVI wieku, z jedynym wyjątkiem tańców i pieśni-madrygału Mikołaja z Krakowa (w tabulaturze Jana z Lublina), służyły wyłącznie celom nabożeństwa. Z muzyki świeckiej, która życie jednostki i życie zbiorowe w różnych okolicznościach okraszała, nie nie przechowało się do naszych czasów. Nie wiemy, co grywali muzykanci miejscy, kiedy ktoś zażądał ich muzyki, ani też w jakich utworach popisывał się przed innymi i czem sercu własnemu robił przyjemność dworzanin polski, grając na lutni. Podobnie jak w całej Europie, tak i w Polsce, już w wieku XV, szczególnie zaś w XVI-ym, grze na lutni hołduje wiele ludzi; w czasach tych była ona instrumentem domowym o roli tak uniwersalnej, jaką ma dziś fortepian. Zamiłowanie do muzyki lutniowej wywołuje w przemysle wyrobu instrumentów muzycznych żywy ruch w Krakowie, w drugiej zwłaszcza połowie XVI wieku; pracownie lutnikarzy (n. p. Bartłomieja Kiejchera) miały dobre obroty¹⁾. Dobrymi musieli być także skrzypkowie polscy, którzy w czwórkę popisывali się w r. 1555 w Stralsundzie (*vier polnische Geiger so kunstvollgenug also wohl zu hören waren stunden und das eine Stück nach dem andren zogen*), łakomy

¹⁾ Informuje o tem cenna praca Dr. Stanisława Tomkowieza w *Roczniku krakowskim* za 1907 r.: *Do historii muzyki w Krakowie*,

kęsek stanowili dla muzycznego Hansa Zedlitza dwaj młodzi muzykanci polscy, których Niemiec, przyszedłszy nad Wisłę *einem Polacken stehlen lassen, weil sie gute Musikanten waren und sonst auch auf allen Instrumenten musiciren konnten*¹⁾. Fabryki skrzypiec w Krakowie cieszyły się zbytem także w Niemczech; znakomite wyroby Marcina Grobli-cza przetrwały do dzisiaj.

Pierwszym kompozytorem polskim wyłącznie świeckich utworów instrumentalnych był Wojciech Długoraj, ulubiony lutnista Samuela Zborowskiego. Za sprawą Długoraja znalazły się kompromitujące Zborowskiego listy w rękach Zamoyskiego. Długoraj otrzymał miejsce w kapeli Stefana Batorego dnia 15 września 1583 r., w kilka zaś miesięcy później spadła głowa Samuela.

Kompozycje Długoraja przechowało nam wydawnictwo Jana Bésarda: *Thesaurus harmonicus* (Kolonia, 1603) i rękopiśmienna tabulatura lutniowa z r. 1619 w Bibliotece miejskiej w Lipsku. Pierwsze źródło mieści w sobie ośm jego utworów: Fantazyę, Finale i sześć *villanell* włoskich, w drugim znajdujemy: Fantazyę, *Volte*, taniec polski i *villanelle*. Z kompozycji tych występuje piękny talent muzyczny o szlachetnej inweneyi melodyjnej i rozwiniętym zmysle wirtuozijnym; niemniej zajmującą jest w utworach Długoraja strona harmoniczna i rytmiczna²⁾. Długoraj uległ zupełnie wpływowi muzyki włoskiej w formach i charakterze swoich kompozycji, aby zaś z dziełami, stylem i duchem jej zapoznać się, nie musiał udawać się *ultra montes*, gdyż pod dostatkiem znajdował je w bibliotece kapeli królewskiej; do ducha tej muzyki zbliżali go także włoscy jego koledzy na zamku krakowskim.

¹⁾ Z *Denkwürdigkeiten Hansa v. Schweinichen* w *Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des XVI Jahrhunderts* Herm. Kretzschmara (*Lilientron-Festschrift*).

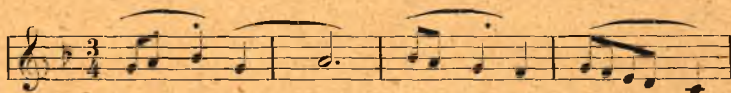
²⁾ O Długoraju obszernie w *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział IV.

Naodwrot wpływają charakterystyczne cechy muzyki polskiej na obcych, w Polsce przebywających, kompozytorów. Na dworze Stanisława Kostki, podskarbiego ziem pruskich, przebywa z Wenecyi przywieziony lutnista włoski, Diomedes Cato. W temsamem wydawnictwie, gdzie ogłoszone zostały kompozycye Długoraja (Bésard, 1603), zamieścił Cato szereg swoich znakomitych utworów, wśród nich zaś ośm najbardziej nas obchodzących tańców polskich. Wszystkie te tańce, utrzymane są w rodzaju marszowym, bez drugiej części *saltarello-Nachtanz*, lecz choć mogą być uważane za wierne odzwierciedlenie ówczesnych polskich rytmów tanecznych, mimo to nie są wolne od pewnych naleciałości z włoskiej *villanelli*. Diomedes Cato był jedynym kompozytorem włoskiego pochodzenia, który tworzył tańce polskie. W r. 1606 wydał drukarz krakowski, Bazyli Skalski, cztery pieśni łacińskie Diomedesa Catona: *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne y nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne, uczynione niekiedy od królewicza polskiego Kazimierza, y przy ciele jego w Wilnie znalezione* (przekład St. Grochowskiego), w następnym zaś roku wyszła pieśń o św. Stanisławie Patronie Polskim, „z notami Diomedesa Katona“. W pieśniach tych był Cato aż ponad potrzebę skromnym w melodyi i harmonii.

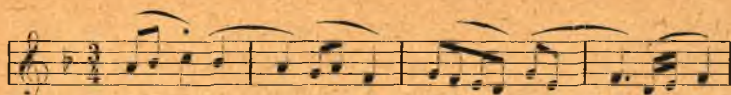
We Francyi żył jako lutnista królewski, znakomity swoich czasów wirtuoz, Jakób Polak. Sanval w dziele: *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724, t. I, str. 322) pisał o nim co następuje: *Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne, et vint fort jeune en France, où il se fit plus connaître sous le nom de Pollonois que par celui de Jacob. Son jeu était si plein et si harmonieux, son toucher si fort et si beau, qu'il tiroit l'ame du luth, comme parlent ceux de cette profession... Sa grande réputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi... On tient qu'il ne jouait jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent. Il ne se*

*maria point, et mourut vers l'an 1605, à la rue Bertin-Poirée, où il demouroit*¹⁾.

Szereg kompozycji Jakóba Polaka znajdujemy w następujących wydawnictwach: *Testudo Gallo-Germanica*, G. Leopolda Fuhrmanna, 1615; *Concertationes musicae*, Jana Besarda, 1617; *Delitiae musicae*, Joachimi van den Hove, 1622 i w drukach paryskiej firmy Ballardów. Są to tańce współczesne, jak: *bransle*, *courante*, *gagliarda*, lub transkrypcje pieśni (*Une jeune fillette*). Jemu też możemy przypisać, anonimowo wydaną w druku Fuhrmanna, *Volta polonica*, będącą najbardziej charakterystycznym tańcem polskim, jaki w czasach tych gdziekolwiek się ukazał. Pod wpływem zagranicznych tańców o rytmach trójdzielnym obudziły się swoiste tańce polskie, mazurek i polonez. Dawny taniec marszowy, chodzonym i suwanym zwany, nie wykryształizował w Polsce silniej wyróżniających go cech rytmicznych, nie miała ich także zbyt pod protekcją jego uformowana część druga, *saltarello-goniony*. W tej formie dawniejszej, z *saltarellem* lub bez, pojawia się taniec polski pod koniec XVI stulecia w licznych niemieckich wydawnictwach tancecznych (1585 r. Christoph Loeffelholz, 1591 r. Matthäus Waisselius, 1598 r. August Nörmiger, następnie Valentin Haussmann, Christoph Demantius, Hans Leo Hassler, 1619 r. Christenius, 1621 r. Brahe, 1622 r. *Amoenitatum musicalium hertulus* i t. d.). *Volta polonica* z wydawnictwa Fuhrmanna jest pierwszym artystycznym tańcem, którego charakter polski daje się instynktownie wyczuć, jest ona bowiem prototypem późniejszego mazurka. Niech melodia jej sama o tem zaświadczy:



¹⁾ Michel Brenet: *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 38.



koniec:

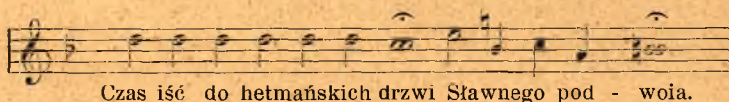
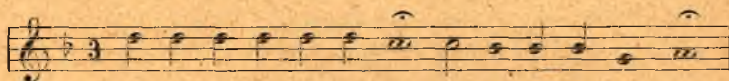


Zapewne na pograniczu XVI i XVII stulecia wykryształizowała się pod wpływem sarabandy muzyczna forma poloneza, który choreotechnikę swoją przejął od dawnego, chodzonego tańca polskiego, podobnie jak taneczne cechy gonionego przeszły do mazurki. Z czasów tych pochodzą pierwsze polskie kolendy polonezowe. Wiadomości jednak o samym tańcu polonezie, z temisamemi, co i w naszym, dzisiejszym, cechami rytmicznymi, są daty o lat kilkadziesiąt późniejszej, znajdujemy je bowiem dopiero w dzienniku Jana le Laboureur'a z podróży, odbytej w orszaku królowej Maryi Gonzagi, żony Władysława IV, do Polski (*Relation du Voyage de la Royne de Pologne et du Retour de Madame la Mareschalle de Guébriant Ambassadrice*. . Paris, 1647). Laboureur, patrząc na tańce polskie na dworze królewskim i unosząc się nad ich rodzajem (*je n'ai vu jamais rien de plus grave, de plus doux, ni de plus respectueux*), dobrze słuchał muzyki w tych tańcach i pochwycił charakterystyczne zakończenie ich, tak bardzo wyróżniające je spośród współczesnych tańcami, *une cadence bien réglée*¹⁾. Dwuwiekowe istnienie polonezu poprzedziło genialne poematy Chopina, oparte na rytmach tego tańca.

Ważne polityczne zdarzenia w Rzpltej na końcu XVI i na początku XVII wieku zachęcały poetów i muzyków pol-

¹⁾ Muzykolog szwedzki, Tobias Norlind, w bibliograficznie pilnem studyum swoim *Zur Geschichte der polnischen Tänze* doszedł do antymuzycznych twierdzeń o ewolucyi dawnych tańców polskich i traktowaniu formy poloneza i mazurka przez Chopina.

skich do tworzenia pieśni, opiewających te wypadki. W r. 1588 wydał Stanisław Grochowski sześć wierszyków z muzyką na chór czterogłosowy p. t. *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej na teraźniejsze pod Byczyną zwycięstwo*. Podobnie jak poezya w zbiorze tym, nienatechnioną też była i muzyka do niej. Cztery pierwsze pieśni, muzycznie bardzo wątpliwe¹⁾, nie przedstawiają w muzyce polskiej żadnych wyższych, ani nowych wartości. Interesującymi są dopiero dwie pieśni ostatnie. Pieśń piąta jest próbą zastosowania kompozycji metrycznej do poezji polskiej, której natura do eksperymentów takich najmniej się nadaje. Oto, jak przedstawiają się dwa pierwsze pentametry pieśni tej:



Ażeby znów w pieśni ostatniej poznać właściwą myśl muzyczną, towarzyszącą wierszowi: „Jeśli Grecy Hektorowie, Albo Rzymscy Kamillowie“, musi się melodyę ująć w rytm bębna w czasie marszu; wtedy dopiero wystąpi tu wojenny pierwiastek, o który chodziło autorowi, wzorującemu się pewnie na przykładach włoskich madrygałów *di guerra*.

O szczęśliwey Potrzebie pod Byczyną — *Pieśń nową* wydał także Joachim Bielski u Jakóba Siebeneychera w r. 1588.

Wielce ciekawym pomnikiem muzyki polskiej jest *Hymn rokoszan Zebrzydowskiego* z r. 1607. Oryginał, czy odpis, znajduje się wśród aktów, odnoszących się do rokoszu w rękopisie nr. 1047 Biblioteki Akademii Umiejętności w Krakowie. Tekst pełen dzikiej, barbarzyńskiej siły, nie ujęty w za-

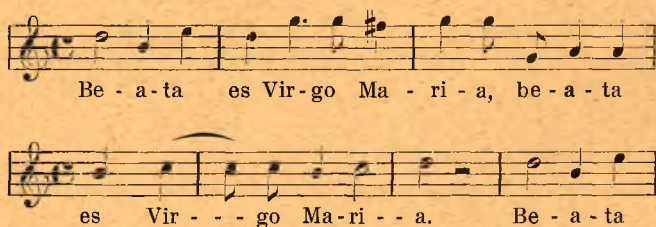
¹⁾ Por. *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, str. 188 — 193.

dną zgola formę, rozłożony został na dwa trzygłosowe chóry (pierwszy z głosów wyższych, drugi z niższych), śpiewających na zmianę, lub razem. Trudno dopatrzeć się cech artystycznych w słowach: „Kto nam chce skarby wydrzeć — nie wydrze! nie wydrze! nie wydrze! — Trwogi się bać — nie bać! Więc mocy! Moc na moc! Kto wykroci(?). Chcą gwałtem — nie ugrożą! Ale się srożą!... Nic nie dbać. Wygrają — nie wygrają! Brońmy! Niechaj nas znają! Nas niewiele, ich jest wiele. Bić, siec, bronić, a nieprzyjaciół gromić!” Hasła te powtarzają się niekiedy po siedm razy, składając się na wyraz niezmiernie brutalny. Hymn ten nie mógł być swobodną pieśnią żołnierską; bez pracowitego przygotowania nie było można pokonać muzycznych jego trudności. Jeśli zaś nieznanemu nam autorowi hymnu chodziło o realistyczne przedstawienie grozy wojennej, musimy przyznać, że udało mu się stworzyć obraz, pełen prawdy i siły.

Za granicami Polski, podobnie jak lutnista Jakób Polak, przebywa i dzieła swoje wydaje znakomity kompozytor wokalnych utworów, w stylu rzymskim, Johannes Polonus (*Cantiones aliquot piae*, 1590; *Canticum Sanctorum Ambrosii et Augustini*, 1616).

W Polsce samej natomiast stwarza się drugie wielkie środowisko muzyczne, w Warszawie, od czasu, kiedy Zygmunt III przeniósł tam rezydencję królewską. Świetna tradycja muzyczna Wawelu utrzymuje się nadal w warszawskiej kapeli królewskiej. Członkami jej są za panowania pierwszego króla z rodziny Wazów najznakomitsi muzycy ówczesnej Europy, w pierwszym rządzie Włosi. Lepiej niż wszelkie źródła archiwalne przedstawia nam stan kapeli królewskiej wydawnictwo, dokonane przez członków jej p. t. *Melodiae sacrae... Regis Sigismundi Tertii... Capellae Praestantium Musicorum... opera ac studio Vincentii Lili Romani... collectae. Cracoviae*, 1604. Pięć już lat przed ukazaniem się tego pięknego druku umarł Łukasz Marenzio, największa, choć za krótka, kapeli tej chwała. Zygmunt III sprowadził go przed r. 1590, płacąc mu 1000 *scudi* rocznie,

a zwalniając w r. 1595 z urzędu, nadał mu szlachectwo polskie. Genialny romantyk muzyki XVI wieku, najsubtelniejszy kompozytor madrygalów, był Marenzio jedną z najwybitniejszych osobistości w sztuce swoich czasów. Kapelmistrzem (po Aleksandrze Cillim, niedługo urząd ten sprawującym) od r. 1603, przez lat 20, to znaczy do śmierci, był Asprillio Pacelli. Na stanowisko to przybył wsławiony kilkoma wydawnictwami dzieł muzyki kościelnej i świeckiej, porzuciwszy dla tytułu kapelmistrza króla polskiego urząd kapelmistrza papieskiego przy kościele św. Piotra. Zygmunt III uczcił pamięć Pacelli'ego nagrobkiem w kościele św. Jana w Warszawie; na płycie pomnika, pod popiersiem kompozytora, kazał wyryć napis pochwalny: *Eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate omnes eius artis coaetaneos superavit*. Szereg pietnastu kompozytorów wydawnictwa, po tych dwóch naczelnych nazwiskach, stanowili: Vincenzo Bertolusi, z Muro koło Neapolu; Andrzej Hakenberger, wpisywany w listach płac między „panów muzyków Polaków”; Giulio Cesare Gabussi, uczeń Constanza Porty; Antoni Patart, zapewne Niederlandczyk; Giulio Osculati; Lorenzo Belotti; Raphael Veggio; Annibale Stabile, rodem z Padwy; Ippolito Bonanni, nieznany z żadnego innego wydawnictwa; Simon Amorosius; Alphonso Pagani, znakomity skrzypek; Jacobus Abbates i Vincenzo Lilio. Jedyńy, z nazwiska rodowego, Polak, Andrzej Staniczewski, zachwyca w wydawnictwie tem motetem *Beata es Virgo Maria*, którego temat ma nieporównany czar melodyjny:



Tak ważne dla nas wydawnictwo, drukowane w ośmiu książkach głosowych, zachowało się niekompletnie (pięć książek zaginęło) w unikacie Instytutu im. Proskego w Ratysbonie.

Styl muzyki włoskiej i włoscy muzycy opanowali twórczość i praktykę muzyczną w Polsce. Objaw to zupełnie naturalny, gdyż Włochom przypadła już była wtedy hegemonia w świecie muzycznym na długie czasy. Razem zaś z tem przewodnictwem sztuki włoskiej przyszły do Polski nowe, we Włoszech pod koniec wieku XVI wytworzone formy, w których miały się wypowiedzieć najznamienitsze talenty kompozytorów naszych XVII stulecia.

IV.

Nowy styl muzyczny w Polsce. Kompozycje chóralskie z akompaniamentem. Koncert, kantata i motet koncertowy. Opera.

Z form, będących w używaniu praktyki muzycznej już w XV i XVI stuleciu, wytworzył się pod koniec wieku XVI styl dramatyczny i koncertowy. Rozwój śpiewu monodycznego z akompaniamentem instrumentalnym śledzimy w muzyce zachodniej kultury poczynając od sztuki trubadurów. Rodzaj ten kwitnął później, we Florencji zwłaszcza, w epoce pierwszych madrygalistów włoskich, piszących utwory swoje na różnorakie zespoły wokально-instrumentalne. Słynny lutnista hiszpański, Louis Milan, w pierwszej połowie XVI wieku, pisał pieśni z towarzyszeniem lutni, nie było więc w historii muzyki europejskiej czasów, w których monodia nie byłaby w użyciu. Styl zaś polifoniczno-imitacyjny w muzyce wokalne nie wykluczał — jak dobrze to dziś wiemy — współudziału instrumentów w wykonywaniu dzieł mistrzów niderlandzkich, przeciwnie, były one w wielu dziełach wręcz nieodzowne ¹⁾. Ale dopiero z chwilą zorganizowania czynników tych w system, odpowiadający intencji uświadomionego artysty, na przełomie XVI i XVII wieku, zaczyna się oficjalna historia stylu monodycznego i koncertującego. We Florencji stała kolebka *stile recitativo* (*rap-presentativo*), z Wenecji wyszły w świat pierwsze dzieła,

¹⁾ Teoria Arnolda Scheringa przedstawiona w pracy:
Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, 1912.

w których zespół śpiewaków opierał się o stałą podstawę instrumentalną, *basso continuo*.

W r. 1611 przyłącza się muzyka polska do „nowego stylu”. Jest to pamiętna w historii jej data wydania wielkiego dzieła Mikołaja Zieleńskiego, organisty i kapelmistrza katedry gnieźnieńskiej: *Offertoria totius anni, septenis et octonis vocibus tam vivis quam instrumentalibus accommodata* i *Communiones totius anni... ad cantum organi per unam, duas, tres, quatuor, quinque et sex voces cum instrumentis musicalibus et vocis resolutione, quam Itali gorgiam vocant, decantandae*. Obie części ukazały się w *Partitura pro organo* i ośmiu książkach głosowych w Wenecyi *apud Jacobum Vincentium*. Unikat wydawnictwa tego zachował się — w jednej części — *partitura* w Muzeum XX. Czar-toryskich w Krakowie, w drugiej — ośm książek głosowych — w Bibliotece miejskiej w Wrocławiu. Życie tego, przed Chopinem, największego kompozytora wolnej Polski, nie jest znane nam bliżej; jedyna pobieżna notatka (samo nazwisko) na marginesie *Hekatonas* Starowolskiego i tytuł organisty gnieźnieńskiego — oto wszystko, co dotąd o Zieleńskim wiemy. Z faktu, że w Wenecyi wydał ogromne swoje dzieło i w mieście tem pisał dedykację do prymasa Wojciecha Baranowskiego, wnosić można, że dłużej tam bawił, zapewne jako uczeń genialnego kompozytora i organisty przy bazylice św. Marka, Giovanni’ego Gabrieli’ego (1557 — 1612). Zygmunt III starał się, za pośrednictwem i z inicjatywy Pacelli’ego pozyskać Gabrieli’ego do kapeli warszawskiej. Stwierdza to pismo Kaspara Förstera, jednego z muzyków królewskich, wystósowane w r. 1628 do rady miejskiej w Gdańsku, w którym Förster, dla przykładu, powołuje się na sprawę Gabrieli’ego: *Dahero auch der Vortreffliche Musicus undt Organist zu Venedig Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschau seine Compositiones offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auff einer gewissen zeit dieselben zumachen nicht begehret*. Nawiązane między kapelą warszawską a Gabrielim stosunki ułatwiły nie-

zawodnie Zieleńskiemu wstęp do szkoły Gabrieli'ego, w której pod koniec życia mistrza kształcił się także znakomity kompozytor niemiecki, Henryk Schütz.

Offertoria Zieleńskiego napisane są na dwa chóry, z których oba mają po cztery, lub też jeden cztery, drugi trzy głosy. *Partitura* poucza nas, jak wyglądał akompaniament instrumentalny do tych mas wokalnych; spełniało go na dwóch ile możliwości organach dwóch organistów, wypełniających akordowo kontury melodyj wyższych i niższych w obu chórach. Partytura Zieleńskiego była jedną z najpełniejszych, jakie w czasach tych wydano (podobny system miały *Concerti* Banchieri'ego), nie w niej nie było szkicowo tylko zaznaczone, jak we współczesnych basach *continuo*, kompozytor nie życzył sobie żadnej dowolności ze strony „kolorujących“ wtedy zawzięcie instrumentalistów i nawet upominał ich: *Verum opus est ut adhibeantur simpliciter, ne impediunt cantores in facienda resolutione*. Z basu cyfrowanego, wprowadzonego niedawno przedtem do muzyki, nie skorzystał Zieleński.

Pierwszą część wielkiego dzieła stanowi 56 utworów, w tej liczbie 44 offertoryów, dwie komunie, dziewięć motetów i *Magnificat*. Styl dzieł tych jest polichóralnie-koncertowym, znany pod nazwą weneckiego, gdyż stał się cechą dzieł kompozytorów tamtejszych; zapoczątkował go kapelmistrz przy kościele św. Marka, Adryan Willaert. Pierwiastek współzawodniczenia, responzoryczny, jest artystycznym znamieniem przeważającej ilości offertoryów. Tą żywą masą dźwięku włada Zieleński z najdalej idącym mistrzostwem w kierunku barwności i kontrastów natężenia dynamicznego z jednej strony, z drugiej zaś w kierunku techniki polifonicznej. Śmiało, wielkie pomysły idą w parze z monumentalnymi rozmiarami tych kompozycji. Problemy imitacyjne nie stanowią tu same dla siebie celu usiłowań kompozytora, niemniej jednak wszystkie imitacyjnie opracowane partye offertoryów świadczą o wielkiem bogactwie środków kanonicznych, jakimi władał Zieleński. Przeciwwstawienie

homofonicznej dwóchórowości koncertującej — fakturze imitacyjnej — doprowadza w konstrukcyi offertoryów Zieleńskiego do wspaniałych efektów. Inwencya tematyczna Zieleńskiego rozporządzała pomysłami wprost genialnemi, zestrojeniami w idealny sposób z charakterem tekstów. W zasadniczo odmienny sposób ujmował Zieleński teksty dogmatycznego rodzaju od opisowych; do sfer muzycznego mistycyzmu dochodzi wyraz w tych offertoryach, gdzie kompozytor nie miał żadnego realnego punktu wyjścia dla swojej inwencji, wyraził natomiast w obrazowaniu staje się muzyka jego w każdym realistycznym opisie liturgicznej poezyi. Z podziwu godnym mistrzostwem rozwija Zieleński frazę melodyjną, od drobnego motywu poczynając aż do śmiało rozpiętego łuku. W offertoryach rzadko uciekał się do środków zdobniczych, przeznaczając do wykorzystania ich komunie¹⁾. Potężne 12-głosowe *Magnificat* kończy tę część dzieła Zieleńskiego²⁾.

Communiones totius anni są zbiorem: 15 aryj-koncertów solowych z akompaniamentem organów i innych instrumentów (5 koncertów na sopran, 2 tenorowe, 2 na baryton, 6 na bas), 8 duetów (sopran z basem), 6 tercetów, 11 kwartetów wokalnych, 16 kwintetów i 7 sekstetów. Śpiewakom, wprawnym we władaniu *gorgią*, czyli koloraturą, otwierały komunie Zieleńskiego szerokie pole popisów. Styl atoli koncertów tych, mających tyle punktów styecznych z monodyami i *basso continuo*, był w istocie stylem polifonicznego motetu, gdyż stosunek głosów koncertujących do akompaniujących jest tu równoległym do stosunku głosów kompozycyi *obligato*, a głos solowy ma identyczne, po za czynnikami zdobniczemi, z odnośnym głosem motetowym znaczenie w konstrukcyi całego utworu. Choć nie o wyraz w pierwszym rzędzie chodziło Zieleńskiemu w znacznej ilości utworów i komuniach, lecz o muzy-

¹⁾ Wszechstronne omówienie dzieł Zieleńskiego zawierają *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, str. 200 — 268.

²⁾ Wykonano je na koncercie historycznym w czasie uroczystości Chopinowskich w r. 1910 we Lwowie.

kę, przynoszącą zadowolenie słuchowe tylko, mimo to natrafiamy i w nich na inspiracye wysokiej wartości artystycznej. Do akompaniamentu używa tu Zieleński, obok organów, harfy lub lutni, skrzypiec, trąbki, fagotu, *viola grossa*, puzonów, kombinując zespoły w różnoraki sposób. Znalazło się także w komuniach miejsce na 3 fantazyje instrumentalne, pierwsze w muzyce polskiej znane nam kompozycye tego rodzaju, na ogół szczęśliwe próby, utrzymane w tym samym stylu muzycznym co i reszta koncertów. (Z całego dzieła Zieleńskiego zaledwie cztery kompozycye z drugiej części wydano w nowszych czasach ponownie, w zbiorze X. Dr. J. Surzyńskiego: *Monumenta musices sacrae in Polonia* (kwartety nr. 34 i 40, kwintety nr. 49 i 57), całość zaś ukaże się w opracowaniu autora w niedalekiej pewnie przyszłości w pomnikowym wydawnictwie *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*).

Śmiało postawić możemy mistrza naszego obok najgłośniejszych kompozytorów tej epoki, w jednym rzędzie z Janem Gabrielem i Henrykiem Schützem.

M u z y k a d r a m a t y c z n a, stworzona we Florencyi w r. 1600, zagościła do Polski na stałe wcześniej nawet, niż do Francyi. Zawdzięczać należy to przedewszystkiem inicjatywie królewicza Władysława Wazy, który w czasie wielkiej swojej podróży po Europie miał sposobność poznać styl nowy w r. 1625 we Florencyi. Na jego to cześć wykonano w czasie uroczystości weselnych w domu Medyceuszów operę fantastyczną kompozytorki włoskiej, *Franceski Caccini*, p. t. *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina... al Serenissimo Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suezia*. Dzieło, muzycznie wielkiej wartości, wystawione przepyszenie, wywarło na królewiczu polskim głębokie wrażenie. W orszaku Władysława znajdował się, jako dworzanin wojewody Janusza Kiszki, Stanisław S. Jagodyński, którego nazwisko miało upamiętnić się w historii opery polskiej znakomitym przekładem libretta do tejże opery, wydanym w r. 1628. Autorem poezyi opery, o temacie wyjętym z romantycznych pieśni *Orlanda Szalonego*, był Fer-

dynand Saracinelli. Na powitanie królewicza wprowadza poeta w prologu Neptuna i każe mu wielbić jego zwycięstwa, następnie hołd mu składa w słowach upersonifikowanej Wisły. Całego przedstawienia opis dokładny wydrukował Jagodyński w swoim przekładzie. (Stefan Pac w Dyaryuszu swoim krótko o niem wspomniał: „Komedia o Rugierze i Alcinie kosztem niemałym i misterstwem reprezentowana...“). Pierwsze to, tłómaczone, libretto polskie odznacza się nie tylko wiernością i poprawnością w akcentach i deklamacji, ale zasługuje nawet na nazwę pięknej poezji, mającej wdzięk i dźwięczność rymów i rytymów ¹⁾.

Po tym literackim początku opery w Polsce przyszła niedługo kolej na operę w teatrze warszawskim. Włoskie wykonywano tam dzieła, włoscy śpiewacy i śpiewaczki odtwarzali partye. Poeta Virgilio Puccitelli pisał libretta (*Święta Cecylia, Zaślubiny Amora i Psychy*), kapelmistrz Marco Scacchi muzykę do nich, Agostino Logi i Bartolommeo Bolzoni budowali maszynerye sceniczne, Ciampoli i Fantoni koncepcowali balety.

Cała kapela królewska, śpiewacy i instrumentalisci, za Władysława IV-go, była niewątpliwie jedną z najlepszych w Europie. Jan le Laboureur pisał pod datą 12 lutego 1646 r. w Gdańsku: *Cependant la musique du Roy continua tousiours et se fit encore plus admirer. Elle est estimée la premiere de l'Europe, et composée particulièrement des meilleures voix de l'Italie, et couste extrêmement, tant en pensions qu'en récompenses et en liberalitez au Roy, à qui la passion qu'il a pour ce plaisir véritablement Royal, ne fait rien espargner pour attirer à son service tous ceux qui excellent.*

Polscy członkowie kapeli warszawskiej tworzyli nie opery, lecz dzieła innego rodzaju. Jedną z najciekawszych osobistości z pośród muzyków królewskich był Adam Jarzębski, talent wszechstronny, autor słynnego *Gościńca abo Opisanja Warszawy*, wydanego w r. 1643. Zanim w r. 1635

¹⁾ Por. *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, rozdział VII.

osiągnął tytuł *architectus S. R. M. jazdoviensis*, był już od szeregu lat *musicus et servitor Sacrae Regiae Maiestatis*. W rękopisie muzycznym 111 Biblioteki miejskiej w Wrocławiu zachowało się 28 kompozycji Jarzębskiego, odpisanych w r. 1627. Są to *Canzoni e Concerti a due tre e quattro voci cum basso continuo*, stanowiące cenny pomnik muzyki polskiej w pierwszej połowie XVII wieku, a do niedawna nieznane i nieomówione¹⁾.

Cztery pierwsze utwory nazwane są koncertami. W czasach tych terminu tego nie używano, lub tylko niezmiernie rzadko, dla dzieł czysto instrumentalnych. Koncert trzeci i czwarty napisał Jarzębski dla instrumentów dziś i oddawna nieużywanych solistycznie, mianowicie *violi bastarda* (rodzaj wioloncelli) i puzonu, lub fagotu i puzonu z towarzyszeniem instrumentu z klawiaturą. Pięć następnych koncertów i koncert nr. 11 przeznaczał kompozytor do użytku kościelnego, dziesiąty jest transkrypcją znaną pieśni z XVI wieku *Susanne un jour*, na tercet smyczkowy i *basso continuo*, dwunasty znowuż jest przeróbką utworu Jana Gabrieli'ego. Kilka koncertów nosi imiona miast niemieckich: Kistrinella, Berlinese, Spandesa, Königsberga, Norimberga. Są to pewnie wyrazy wspomnień z odbytej po Niemczech podróży, o której Jarzębski wspomniał w *Gościńcu*, w wierszu 1007 i 1008: „Troszeczkę świata zwiedziłem, po cudzych stronach jeździłem“. Inne są utworami okolicznościowymi, jak *Nova casa* lub *Sentinella*, oddająca nastrój zaciągania straży. Dwa koncerty wyróżniają się szczególnie, to *Chromatica*, obfitująca w najśmielsze dyssonansy, używane jakby w zamiarze karykaturalnym, i *Tamburitta*, ognisty taniec hiszpański. Koncert ten jest jedynym w czasach tych zjawiskiem w muzyce artystycznej, podobnej mu bowiem żywiołowości rytmicznej szukalibyśmy nadarmo w tańcach współczesnych, na taką siłę w przeprowadzeniu jednego motywu nikt może

¹⁾ Obszerniej o kompozycjach tych we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział VIII.

przed Jarzębskim się nie zdobył. Technika instrumentalna koncertów Jarzębskiego odpowiada w zupełności zdobyczom jego pokolenia. Wszechstronny nasz artysta ¹⁾ znał modne efekty dynamiczne, kilkakrotnie u. p. wprowadził echo do swoich koncertów, miał poważny zmysł i odczucie form muzycznych, umiał poddawać tematy przemianom figuracy i waryacji. Nieraz stać go było na powabne melodie o indywidualnym charakterze, mogące przynosić zaszczyt włoskim mistrzom muzyki instrumentalnej.

Skład kapeli królewskiej i szkieletowo nakreślone sylwetki członków jej podał Jarzębski w swoim *Gościńcu*, cennem źródle do życia i obrazu Warszawy w r. 1643. Dla wyrobienia poglądu o artystycznym stanie muzyki i stopniu kultury muzyków na dworze warszawskim zajętych w tym samym czasie, cenniejszy materiał przedstawia wydawnictwo kapelmistrza królewskiego, Marka Scacchi'ego, p. t. *Cribrum musicum ad triticum Sieferticum* z r. 1643. Poemikę z kompozytorem w Gdańsku, Pawłem Siefertem, zamknął Scacchi rozdziałem p. t. *Xenia Apollinea*, gdzie jako *hommagium* dla swego przeciwnika w kwestyach artystycznych, złożonem przez podwładnych sobie muzyków królewskich, ogłosił 50 kanonów członków kapeli warszawskiej (*a tota corona Musicorum huius Capellae Regiae in tui gratiam sunt composita, ut nostram, erga te benevolentiam clarius agnoscas*). Następujący muzycy-Polacy wystąpili tu ze swojemi kanonami: wicekapelmistrz królewski, Bartłomiej Pękiel, Bohdan Barocki, Mikołaj Rożański, Bartłomiej Wardyński, Wawrzyniec Deykowski, Aleksander Delicki, Jerzy Szymonowicz, Adam Jarzębski, Samuel Stokrocki, Walenty Kołakowski, Marcin Mieleczewski, Jerzy Graniczny, Jan Karczewski, Maciej Gaśnicki, Tomasz Włodawski, Walenty Adamecki, Paweł Roszkowicz, Michał Kobylecki, Paweł Pieląszkowski, Piotr Elerti i Jan Strzyżewski. W po-

¹⁾ Życiorys Jarzębskiego podał p. Władysław Korytyński w nowem wydaniu *Gościńca*.

każnym tym szeregu poważnie wykształconych polifonistów, z których kilku wystąpiło ze śmielszymi próbkami techniki imitacyjnej, poznajemy dwóch wybitnych kompozytorów, właściwych przedstawicieli polskiej twórczości muzycznej w czasie między r. 1620 — 1660. Kompozytorami tymi są: Bartłomiej Pękiel i Marcin Mielczewski.

O życiu X. Bartłomieja Pękiela mało co wiemy. Był organistą „zaczynym“, jak o nim pisał Jarzębski i wicekapelmistrzem, później i dyrygentem królewskim. Twórczość jego obracała się przeważnie około form liturgicznych. Msze i części mszalne, na 4 lub 8 głosów, w znacznej ilości zachowały się w archiwum kapitulnym na Wawelu¹⁾. (Jedną z nich, *Missa pulcherrima ad instar Praenestini*, wydał X. Dr. J. Surzyński). Bardziej monumentalnem dziełem jego jest *Missa concertata La Lombardesca* na dwa chóry mieszane z akompaniamentem instrumentalnym, zachowana w rękopisie Biblioteki miejskiej w Gdańsku, niemniej jak dwie części innej mszy bez tytułu. Naczelne jednak miejsce pośród dzieł, które nam po Pękielu pozostały, zajmuje kantata: *Audite mortales*²⁾ na dwa soprały, dwa altys, tenor i bas, z akompaniamentem skrzypiec, dwóch *vióle di gamba* i organów. Kantata ta składa się z dziesięciu ustępów, solowych i zbiorowych; charakter tekstu, którego temat jest przedstawieniem Sądu Ostatecznego, przy założeniu dzieła, jako kompozycji w stylu kościelnym, wymagał wielkiej siły wyrazu dramatycznego. W talencie Pękiela znalazło się siły tej wiele. Koroną w szeregu ustępów tych, nastrojonych raz na ton mistycyzmu, to pełnych majestatycznej wielkości, jest solo tenorowe: *Heu! me miserum!* Ustęp ten jest dla nas rewelacją potężnego wprost talentu w kierunku stylu *recitativo*; podobnie głębokich pomysłów nie znajdziemy w najtragiczniejszych momentach stworzonych do czasów Pękiela oper. Genialny Mon-

¹⁾ Osobne studjum o dziełach Pękiela we *Wpływach włoskich w muzyce polskiej*, rozdział IX.

²⁾ Rękopis nr. 16900 Biblioteki królewskiej w Berlinie.

teverdi, stojący w zbyt luźnym, historycznym tylko stosunku do bohaterów swoich oper, nie zdobył się ani razu na tak porywającą melodyę, na ten pathos w przejściach harmonicznych. Całe to *recitativo-arioso* wygląda na anachronizm w tych czasach; dopiero niemal w wieku Ryszarda Wagnera muzyka ta byłaby współczesną. Tajemnica, skąd Pękiel mógł w uchwyceniu wyrazu tego być tak niezmiernie innym od reszty kompozytorów epoki, leży w tem chyba, że poezya, do której dotwarzał muzykę, stała się mu tak bliską, częściej jego własnej jaźni niejako i że dopiero na takim stosunku między poetyckiem odczuwaniem a twórczem natchnieniem muzycznym Pękiela wyrosły te jego pomysły, genialne wedle naszej oceny. Jakże rzadko w czasach tych podobny proces twórczy można zauważyć z dzieł pozostałych. Dla przykładu podaję wyjątek tego *ariosa*:



Marcin Mieleczewski (*Martinus Mielecensis*) został członkiem kapeli Rorantystów wawelskich w r. 1617¹⁾, za prepozytury Jana Borzyskiego. Niewielki talent kompozy-

¹⁾ Dr. A. Chybiński: *Materiały do dziejów królewskiej kapeli Rorantystów*, str. 26.

torski przełożonego, po którym zachował się w Archiwum kapitulnem w Krakowie jedyny motet¹⁾, zakrył rychło Mielczewski swojemi dziełami. W r. 1624 przejął po Borzymskim kierownictwo Rorantystów, a w r. 1643 był kompozytorem królewskim w Warszawie. Nie celował pewnie ani jako wirtuoz, ani jako śpiewak. Jarzębski wspomniał o nim w *Gościńcu* w niezdarnych rymach:

I Mielczewskiego też rzeczy

Do grania, śpiewania, grzeczy...

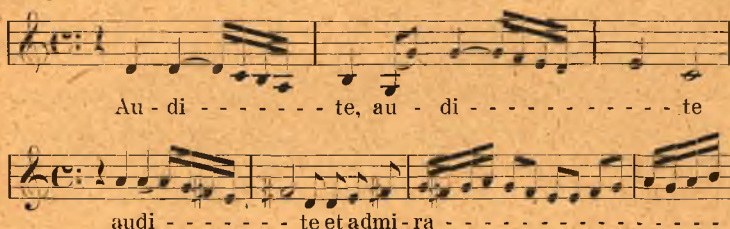
nie wymienił jednak żadnych jego kwalifikacyj wykonawczych.

Działalność kompozytorską Mielczewskiego poznajemy wszechstronnie z 38-miu dzieł, zachowanych w różnych zbiorach polskich i obcych²⁾. W druku pojawił się tylko kanon podwójny w *Cribrum musicum* Scacchi'ego (1643) i w wydawnictwie Jana Havemanna p. t. *Jesu Hilf! Erster Theil Geistlicher Konzerten* (Berlin, 1659) koncert na głos basowy (z akompaniamentem 3 instrumentów) *Deus in nomine tuo*. Rękopiśmiennie zaś przekazała nam przeszłość następujące kompozycje Marcina z Mielcza: *motetto concertato*, „*Benedictio et claritas*“ na 6 głosów z akompaniamentem instrumentalnym i koncert 3-głosowy „*Veni, veni Domine et noli tardare*“ (w Królewskiej Bibliotece w Berlinie), motet koncertowy *Audite et admiramini* na 8 głosów i 6 instrumentów, mszy: *Missa Triumphalis*, *Missa Sancta Anna*, *Missa Cerviensiana* i canzonę instrumentalną (w rękopisach Biblioteki miejskiej w Gdańsku), mszę na Boże Narodzenie (archiwum wawelskie), dalej pięć mszy z fundacyi prymasa Jana Lipskiego i dwie msze i 19 części mszalnych z fundacyi arcybiskupa Jana Wężyka, pisanych dla chóru kolegiaty w Łowiczu (w zbiorach prof. Al. Polińskiego w Warszawie).

¹⁾ Dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym*, III, 10; autora *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, rozdział V.

²⁾ Katalog szczegółowy podał autor w Sprawozdaniu Akademii Umiejętności, 1913, czerwiec.

Styl utworów Mielczewskiego ma w sobie cechy barokkowe w aksessoryach zdobniczych ustępów solowych, traktowanych dyametralnie odmiennie od zespołów chóralnych. Kompozytor nasz nie szczędził koloratury śpiewakom solowym, bez oglądania się na charakter danego tekstu. Typowym przykładem jest początkowe solo altowe w motecie koncertowym *Audite et admiramini*, o następującym przebiegu:



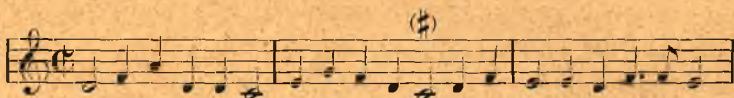
Utwory chóralne Mielczewskiego mają przeważnie monumentalne zarysy. Kompozytor nasz starał się w nich o silne wrażenia dźwiękowe, jakie na słuchacza wywołuje poruszona jednolitym rytmem massa śpiewaków. Natrafiamy jednak w kompozycjach Mielczewskiego na ustępy, gdzie dążenie do eurytmii doprowadziło do monotonii rytmicznej, w skutek ustawicznego powtarzania się jednego metrum; kompozytor nie przeciwstawił tu żadnych kontrastycznych czynników. Pod tym względem grzeszy szczególnie zwięzła w formach msza na Boże Narodzenie, napisana dla Rorantystów. Zarzutu tego nie można wszakże rozciągać na wszystkie kompozycje Mielczewskiego, gdyż n. p. msze fundacyjne prymasów gnieźnieńskich, Wężyka i Lipskiego, obfitują w liczne, polirytmiczne ustępy. Z pokaźnej swojej techniki polifonicznej korzystał w nich Mielczewski wydatnie¹⁾.

Podobnie jak włoski styl koncertowy instrumentalno-wokalny i *stile rappresentativo* wpłynęły na produkcję mu-

¹⁾ Na koncercie archaicznym w czasie uroczystości Chopinowskich we Lwowie w r. 1910 wykonano motet koncertowy *Benedictio et claritas* w opracowaniu autora.

zyczną na dworze warszawskim, tak styl rzymski *à cappella*, szkoły po-palestrinowskiej, zawładnął twórczością kilku kompozytorów kapeli Rorantystów w wieku XVII, z których wymienić należy: Hannibala Orgasa, Jana Kromera, Macieja Miśkiewicza, Macieja Łukaszewicza, Czechowicza i Fierszewicza.

Dawny kult muzyki po klasztorach polskich, upamiętniony obiema naszymi tabulaturami organowymi z XVI wieku, wydaje także w wieku XVII piękne owoce. Franciszkanin, Andrzej Chyliński¹⁾, ogłosił drukiem w r. 1634 (u Baltazara Moretti w Antwerpii) *Canones XVI iidem ad diversa, rectis contrariisque motibus, toti in toto et toti in qualibet parte...* dziełko muzyczne, w którym we wszelakich sposobach imitacyjnych opracowany został następujący temat:



Da pacem Domine in di-e-bus nostris qui - a non est a - li - us itd.

Cystersi polscy wykształcili talent Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, twórcy kilkunastu większych kompozycji, które prof. Al. Poliński znalazł w Bibliotece kolegiaty łowickiej. Kilkuczęściowa *Sonata* Szarzyńskiego na dwoje skrzypiec i *basso continuo* obfituje w piękne pomysły melodyjne, forma jej świadczy o wybitnym zmyśle konstrukcyjno-muzycznym kompozytora. Legrenzi lub Vitali mogli na niej śmiało położyć swoje nazwiska. Oprócz mszy wokalnych tworzył Szarzyński we wszystkich monodycznych formach współczesnej sobie koncertowo-kościelnej muzyki²⁾.

Potężny zakon Jezuitów postarał się o szereg funduszków na założenie w r. 1638 stałej kapeli muzycznej przy kościele św. Barbary w Krakowie. Administracya tej „Fundaciei mu-

¹⁾ Starowolski w *Hekatonias* pisał o nim z zachwytem.

²⁾ Spis dzieł jego w *Dziejach muzyki polskiej* A. Polińskiego, str. 147 - 148.

zykiey" spoczywała z woli fundatorów w rękach Bractwa miłosierdzia. W dwa lata po założeniu kapeli wyniknęły jakieś spory między obiema stronami, jak świadczy rękopis *Obrony fundaciy muzykiey* (w zbiorach prof. Polińskiego). Pod roztropnem kierownictwem Jezuitów kapela ta stała się z czasem bardzo ważnym czynnikiem w życiu muzycznym Krakowa. Po treściwych zdaniach historyka Jezuitów polskich X. Załęskiego w tym przedmiocie, cenny materiał archiwalny z rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej ogłosił w sumiennej pracy Dr. Adolf Chybiński w *Kwartalniku muzycznym* (r. II, zeszyt I). W wieku XVIII biblioteka kapeli przedstawiała się imponująco, a repertuar wykonywanych dzieł opierał się przedewszystkiem na kompozycjach autorów polskich i to przeważnie wychowanków Bursy jezuickiej (Bystrzycki, Działkowski, Gorączkiewicz, Grabowski, Ibkowski, Jeziorski, Kleczyński, Kobierkiewicz, Krassowski, Krocki, Misterski, Ruciński, Szczurowski, Wikliński, Zagórski, Zygmuntowski, Żurawski). Repertuar instytucyi tej przystosowany był do szerokiego zakresu zajęć muzyków jezuickich, których „ornament muzyczny“ okraszał przez długie lata każdą większą uroczystość w Krakowie, kościelną i świecką. Po założeniu Kollegium i Bursy muzycznej w Krakowie, uzyskali Jezuita w r. 1657 pozwolenie króla Jana Kazimierza na stwórze nie podobnej instytucyi w Lublinie.

Burzliwe czasy wojenne za panowania Jana Kazimierza musiały ujemnie wpłynąć na kulturę muzyczną w Polsce. Na dworze królewskim liczba muzyków stopniała do małej garstki. Rozwiązywały się także kapele magnackie, n. p. znaczna kapela i opera Stanisława Lubomirskiego. Pewniejsze schronienie znajdował kompozytor polski przy instytucjach muzycznych, opartych na fundacjach kościelnych. Przy czterech fundacjach prymasów polskich w kollegiacie w Łowiczu utrzymywało się kilku muzyków polskich, wśród nich zaś dwóch kompozytorów: Jan Radomski i Jakób Jerzy Nowakowski. W klasztorze na Skałce żył i tworzył Andrzej Paszkiewicz (w r. 1670 napisał *Cantilena de Pas-*

sione Domini), mało dziś znany kompozytor, P. Damian, był członkiem zakonu Pijarów. W Bibliotece kolegiaty w Łowiczu zachowały się wreszcie kompozycje Anioła Soczewskiego (*Concerto della vanita del mondo*) i Urbana Jana Janczewskiego (*Koncerty o Bogu*).

Koncertowy styl włoski opanował niepodzielnie wszystkimi formami muzyki religijnej polskich kompozytorów. Nawet formy, związane bezpośrednio z rytuałem liturgicznym, msza u p, ulegały temu wpływowi. Taką właśnie *Missa concerta* napisał kapelmistrz nadworny i sekretarz królewski Jana Sobieskiego, Jacek Różycki, jedyny niemal reprezentant muzyki dworskiej z epoki Odsieczy wiedeńskiej. Szereg religijnych kompozycji jego zachował się w Archiwum wawelskiem, inne w Bibl. miejskiej w Gdańsku, w klasztorze Cystersów w Mogile i t. d. (Katalog utworów tych i dokładne omówienie ich stylu ogłosił dr. A. Chybiński w *Przeglądzie muzycznym* w r. 1911 15 lutego i 1 marca).

Pod koniec XVII stulecia odżywa w murach katedry wawelskiej tradycja minionych dawno czasów, dzięki twórczości kilku kompozytorów, zajętych już to w kapeli Rorantystów, już też w chórze katedralnym. Pośród nich miejsce naczelne zajął w życiu i w historii X. Grzegorz Gabriel Gorczycki, zmarły w podeszłym bardzo wieku w r. 1734 kapelmistrz katedralny, *gemma sacerdotum memoriae nunquam moriturae*, jak o nim głosił napis tablicy pamiątkowej w katedrze, dziś z dawnego swego miejsca usuniętej. Najwcześniejszą datą zapisaną na kompozycjach Gorczyckiego jest rok 1662, ostatnią zaś mszę napisał na kilka tygodni przed śmiercią. W tych sześćdziesięciu z górą latach twórczości zachował Gorczycki jedność stylu w swoich kompozycjach, chociaż pisał dzieła czysto wokalne i z akompaniamentem instrumentalnym. Trzy motety Gorczyckiego pomieścił X. Dr. Surzyński w swoich wydawnictwach ¹⁾, szereg

¹⁾ *Monumenta musices sacrae in Polonia i Matka Boska w muzyce polskiej.*

rękopiśmiennych kompozycji jego przechowuje się w Archiwum wawelskiem, 21 zaś utworów (cztery msze, 10 hymnów, 4 antyfony, dwa introity i jeden motet) zgromadził prof. Al. Poliński w swoich zbiorach. Gorczycki był talentem konserwatywnego rodzaju, bliższymi były mu dawne formy polifoniczne, niż współczesne mu czynniki stylu koncertowego. Muzykę kościelną pojmował w duchu polifonistów starszych pokoleń, własne zaś czasy Gorczyckiego wyrażają się w dziełach jego tylko w pewnych typowych zwrotach melodyjnych. Zamiast dramatycznych tendencji zauważamy w motetach Gorczyckiego dawne cechy realizmu muzycznego, n. p. przy słowach *Volventes lapidem* w motecie *Sepulto Domino*.

W przeciwieństwie do szerokich wiadomości naszych o muzyce polskiej wieku XVI i do połowy wieku XVII, opartych o ścisłe studia historyczne na podstawie autopsyi dzieł kompozytorów i badań achiwalnych, sto lat następnych dziejów muzyki naszej wymaga pilnej jeszcze pracy naukowej, aby oprócz kierunków stylistycznych, panujących w ówczesnej polskiej twórczości muzycznej, odsłoniły się także w całej pełni indywidualności kompozytorów naszych. Mamy więc w polskiej historyografii muzycznej do opracowania szeregu monografii o kilku wymienionych właśnie następujących kompozytorach: Wacławie Maksylewiczu, Macieju Zieleniewicz, Charśnickim, Kreczmerze, Wronowiczu, Grudzińskim, Pyszyńskim, Szczurowskim, Milwidzie.

Muzyka świecka, instrumentalna i wokalna, nie stanowi w historii dawniejszej muzyki polskiej rozdziału tak poważnego jakością i ilością, jak muzyka kościelna. Przeważna część materiału autentycznego zaginęła; po kompozycjach instrumentalnych autorów polskich, n. p. jezuickiej Bursy muzyków w Krakowie, pozostały przeważnie ślady tylko w katalogach bibliotecznych, a inwentarze instrumentów z polskich kapel magnackich ¹⁾ stanowią świadectwo praktykowania wy-

¹⁾ Z inwentarzy muzycznych zamku w Podhorcach — wydał Dr. Jan Wilusz. *Kwartalnik muzyczny*, III, 1.

kształcającej się w XVIII wieku muzyki symfonicznej. W historii muzyki organowej i fortepianowej produkcja polska nie zaznaczyła się przed Chopinem w sposób pokaźny. Repertuar dyletantów i muzyków z profesji musiał więc składać się z dzieł obcych.

W drugiej połowie XVIII stulecia zwraca się główne zajęcie polskich warstw oświeconych ku muzyce świeckiej.

V.

Opera publiczna w Warszawie. Pierwsze próby operowe do tekstów polskich, kompozytorów obcego pochodzenia. Lud polski w operze. Opera z tentencyą polityczną i opera historyczna. Poprzednicy Chopina.

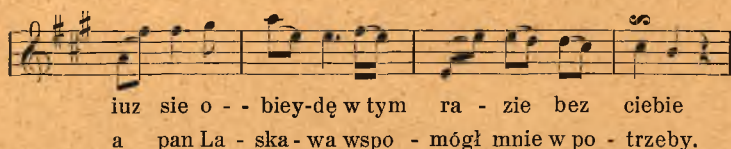
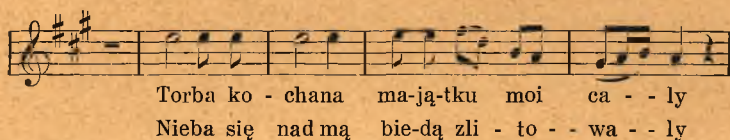
Wcześniej od innych krajów Europy powitała Polska operę włoską, za panowania Władysława IV. Po śmierci króla tego i rozwiązaniu trupy artystów dworskich, rzadko już słuchano w Warszawie dramatów muzycznych. Nie sprzyjały kosztownej tej sztuce długotrwałe czasy dziejowego zamętu. Ale i po ustaniu „Potopu“ przez kilkadziesiąt lat nie było w Polsce przedstawień operowych. W czasie, kiedy na Zachodzie przybrała już opera w kilku miastach charakter bardziej niż w początkach jej demokratyczny (Wenecya 1638, Paryż 1669, Hamburg), kiedy na małych nawet dworach włoskich i niemieckich nie przerywał się łańcuch jej historii, w Polsce miejsce dzieł Monteverdiego, Cestiego lub Cavalliego zajęły dydaktyczne dramidła, jak n. p. słynna tragedia *Pogrzeb żywego pijaństwa* (Toruń, 1669). Pierwszy publiczny teatr, dostępny darmo dla każdego (w tym kierunku stanowił on zupełny wyjątek), stanął za Augusta II w Warszawie w r. 1724. W skutek zmonopolizowania całej produkcji na polu dramatu muzycznego przez kompozytorów, którzy wyszli z neapolitańskich konserwatoryów, teatr warszawski, utrzymywany za pieniądze elektora saskiego, był filią sztuki neapolitańskiej, podobnie jak wszystkie wtedy opery europejskie. Włoscy znakomici śpiewacy, zjeżdżający z dworem królewskim z Drezna, występowali tu, miejsce dy-

rygentów zajmowali najlepsi muzycy tych czasów, głośny w całej Europie kompozytor neapolitańskiego kierunku, Jan Adolf Hasse, kierował własnymi dziełami. — Unarodowienie teatru warszawskiego miało się dokonać dopiero po kilkudziesięciu latach.

Kilka możnych rodów polskich założyło w ciągu XVIII stulecia teatry operowe w swoich rezydencyach: Radziwiłłowie w Nieświeżu, Braniccy w Białymstoku, Sułkowscy w Rydzynie, Potoccy w Tulczynie i Krystynopolu, Ogińscy w Siedlcach... W Różance na Litwie, w rezydencji Sapiechów, powstała opera i szkoła muzyczno-operowa; miały się w niej kształcić kadry wykonawców, których wyszukiwano pod słomianymi strzechami. Pisma Jana Jakóba Rousseau zachęciły do założenia tej instytucji, a rację istnienia jej potwierdził fakt wykonania siłami jej uczniów opery-wodewillu „Obywatela Genewskiego”: *Le devin du village*.

Za epokową datę w historii muzyki polskiej zwykło się uważać rok 1778, w którym wykonano w Warszawie w teatrze królewskim, pozostającym wtedy pod dyrekcją Montbruna, operetkę p. t. *Nędza uszczęśliwiona*. Autorem akcy scenicznej, napisanej zrazu w jednym akcie, był X. Bohomolec; Wojciech Bogusławski, tyłoma zasługami około teatru polskiego pamiętny, przerobił komedyjkę Bohomolca na libretto wodewillowe w dwóch aktach, uzupełnił je śpiewkami i ariami, a Maciej Kamieński napisał muzykę. Tak zwany ojciec opery polskiej nie był Polakiem, pochodził ze słowackich okolic Węgier północnych; w Warszawie trudnił się daniem lekcji muzyki. Język nasz i muzykę poznał Kamieński powierzchownie tylko. Pisząc *Nędzę uszczęśliwioną* posługiwał się międzynarodową gwarą muzyczną, przemycał do partytury ludowe melodye słowackie, niemieckie i włoskie nawet i w prostocie ducha rekomendował dzieło swoje w następujących słowach: „Te śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów, ale dlatego, aby takie Polacy śpiewali”. Kusił się więc Kamieński o narzucenie kulturze naszej pewnego stylu muzycznego, który, nie mając

żadnej wybitnej wspólności z muzyką narodową polską (prócz jednego konwencyjonalnego poloneza), ani też nie wzorując się na czystym stylu włoskim, wprowadzał pewną konfuzję pojęć, zamieniając przeciętność pomysłów, ich artystyczną niewybredność, na kryteria polskiego pierwiastka muzycznego. Ten czyn Kamińskiego sprowadził daleko sięgające konsekwencje w kulturze muzyki polskiej. Pouczającym jest następujący przykład z opery Kamińskiego (z arii, uznawanej za perłę opery):



Melodya ta ma wszystkie cechy internacjonalizmu muzycznego w stylu muzyki XVIII stulecia. Zauważył to już Maurycy Karasowski w swoim *Rysie historycznym opery polskiej* (1859 r.), gdzie podał dość szczegółowy opis partytury Kamińskiego.

Powodzenie *Nędzy uszczęśliwionej*, dzieła analogicznego pod względem formy i tendencji artystycznych do niemieckich *Singspielów*, utrzymywało się w Warszawie dość długo pewnie; Kamiński operę swoją ofiarował Stanisławowi Augustowi i sam w dedykacji wspomniał, że i „powodzenie jej było pomyślne“ i aprobację króla pozyskał. Wychodząca już wtedy *Gazeta Warszawska*, w której pod datą 23 maja 1778 r. podano wiadomość o wykonaniu w Słonimiu z okazji imienin króla na dworze hetmana wielkiego litewskiego, Ogińskiego, „wspaniałej opery i kantaty“, nie zanotowała ani jednym słowem wystawienia *Nędzy uszczęśliwionej*. Nie wiemy, ile przedstawień opery Kamińskiego odbyło się w tea-

trze polskim¹⁾), urządzonym wtedy w pałacu Karola Radziwiłła, opustoszałym w czasie pobytu księcia w Paryżu. Nagły powrót właściciela pozbawił dyrektora Montbruna improwizowanej sceny. Rok blisko czekała Warszawa na nowy stały teatr, który też, wzniesiony z rozkazu króla, kosztem 540.000 złotych polskich, stanął we wrześniu 1779 r. O wszystkich niedogodnościach budynku tego dowiadujemy się z *Dziejów teatru narodowego* Wojciecha Bogusławskiego. Z wykończeniem i otwarciem teatru warszawskiego pośpieszono się na dzień 16 rocznicy elekcji Stanisława Augusta na tron polski. *Gazeta Warszawska* ze „szrody dnia 8 września 1779 r.“ donosi, że „w doroczny dzień Elekcji (7 września) Nayaśniejszego Naszego Pana, Rok 16 łaskawego Panowania swego poczynającego... otworzone iest nowe tuteysze Teatrum, na którym wyprawiona była Polska Komedya“.

Obok oper włoskich wprowadzono niedługo na teatr warszawski także nowe dzieła Kamińskiego do polskich tekstów, jak *Prostotę szczęśliwą* i *Zośkę czyli wiejskie zaloty*, a w następnych latach istnienia teatru, opery: *Tradycy załatwiona*, *Balik gospodarski* i *Słowik*²⁾.

Historia pierwszych lat teatru warszawskiego nie obfituje w wielkie zdarzenia artystyczne. Wobec ciągłych niepewności finansowych przedsiębiorstwa, trupa Bogusławskiego, rozdzielona z czasem na dwie oddzielnie grywające grupy, z trudem pokonywała zadania artystyczne wyższego rzędu. Z końcem roku 1784 rozprószyło się towarzystwo artystyczne Bogusławskiego na wszystkie strony Polski, aby w Poznaniu, Lwowie, Lublinie, Wilnie i Nieświeżu „rozmnożyć znajomość narodowych widowisk, które dotąd samej tylko stolicy Królestwa znajome były“, jak pisze Bogusławski.

1) Wojciech Bogusławski pisał w *Dziejach teatru narodowego* o „znacznych dochodach, jakie przez częste powtarzanie przynosiła *Nędza uszczęśliwiona*“.

2) O kilku innych kompozycjach Kamińskiego pisał A. Polišński: *Dzieje muzyki polskiej*, str. 173.

W zapomnienie poszedł epokowy dla historyi opery polskiej czyn, który znaczeniem swoim wyrasta znacznie nad *Nędzę uszczęśliwioną*, a tak pamiętą datę powstania *Krakowiaków i Górali* o dziesięć lat uprzędza. Dokonał się on w r. 1784 w Nieświeżu. Na uświetnienie pobytu Stanisława Augusta latem w Nieświeżu (król udawał się na sejm do Grodna), napisał wojewoda wileński, Maciej Radziwiłł, syn Leona, ostatniego strażnika litewskiego i Anny z Mycielskich, libretto opery-wodewillu p. t. *Agatka*¹⁾, do której muzykę utworzył kapelmistrz nieświeski, Jan Dawid Holland.

Maciej Radziwiłł pierwszy odważył się wprowadzić lud polski do opery, „lud nie sielankowy, konwencyonalny, lecz prawdziwy, rzeczywisty, z jego... myślami, uczuciami... z zachowaniem nawet właściwości jego języka ludowego“, że użyjemy słów, które Roman Piłat napisał w swojej *Historii literatury polskiej o Krakowiakach i Góralach* Bogusławskiego. Jako dramaturg i poeta nie zdobędzie można dyktant nieświeski wysokiego uznania historyka literatury. Pomysł dramatyczny i akcja jego *Agatki* jest dość nikła. W dniu odświętnym dziedzic włości pragnie urządzić wesele kilku młodym parom z pośród swoich poddanych. Do ołtarza chciałby pójść także Antek Calka ze swoją Agatką. Podstępny podstarość Pijaszko uzyskuje przyzwolenie na ślub Agaty z Antkiem, ale Antkiem Gaydakiem, a Calkę samowolnie zasadza do gąsiora. Przy interwencji rządu Dbalskiego i starej Płociuchy rzecz się wyjaśnia przed dziedzicem, Agatka dostaje Calkę, Gaydak dukata, a Pijaszko za szykany zostaje wydalony ze służby.

Zupełnie bezpośredni, prawdziwie chrześcijański, serdeczny stosunek musiał łączyć księcia-librecistę z ludnością wiejską, ze strony zaś ludu pragnął autor spotkać się z zaufaniem i miłością. Pan, który występuje w *Agatce*, musi być niezawodnie personifikacją tego ideału, jaki stworzył sobie Maciej Radziwiłł.

¹⁾ Rękopis libretta w bibliotece Akademii Umiejętności w Krakowie.

Mówi o nim stary Walenty w operze :

»Pan też to kieby anioł, rozmówi się z każdym,
Kocha nas, my u niego dzieci, nie poddani,
Ma też od nas zycliwość, oraz wierność w dani«.

Pan zaś sam ze wzruszeniem słucha gadaniny starej Plociuchowej, dawnej swojej piastunki, a kiedy mówi o ludzie, głosi hasła w czasach tych rzadko słyszane.

»O! iak smaczny kęs chleba życzliwie podany,
Stan ich (wieśniaków): dobrodziej świata! od wielu nie-
[znany !«

Odnacza się humanitarnością, znacznie większą od swojego ekonoma, mówi bowiem do Pijaszki:

»O! niesłusznie, Pijaszko, równasz mnie do siebie,
Łatwiejszy pewnie przystęp do mnie, niż do ciebie«.

Ale najdobitniejsze słowa o powinnościach klas oświeconych wobec ludu, słowa niezmiernie jędrne, które każdemu, kto ze sceny je słyszał, wtedy musiały utkwić w pamięci, mówi Pan ku samemu końcowi opery:

»Panie Dbalski, dodayże czego im potrzeba,
Nasi to żywiciele, nasi dawcy chleba.
Gdy z krwawey ich rąk pracy wszystkie stany żyją,
Do sytości wszystkiego niech dzisiaj! użyją!«

Przed Rewolucją francuską, przed Konstytucją 3 Maja, w literaturze europejskiej słowa takie, w dodatku przez książęce pisane ręce, nie były pewnie częstem zjawiskiem.

Lud zaś występujący w *Agatce*, to „postacie żywe, realne, o cechach czysto swojskich, na których niema śladu jakichkolwiek pierwiastków obcych“ — mówiąc dalszemi słowami Romana Piłata o *Krakowiakach i Góralach*. Bogusławski nie zdołał utrzymać w całym swem librecie jednego po-

ziomu umysłowości i intelligencji swoich bohaterów. Wiele myśli i poglądów, słów i porównań przeszczepił sam Bogusławski z kamienistego gruntu miejskiego życia na żyzne pola wiejskie, na których one nie zwykły same zakwitać. P. Eugeniusz Kucharski wykazał to sumiennie w rozprawce o dziele Bogusławskiego w *Pamiętniku literackim* (t. XIII, zeszyt 1), wskazując także na *comédie-lyrique* Poinseta p. t. *Le Sorcier*, jako na wzór dzieła Bogusławskiego. Maciej Radziwiłł natomiast był oryginalnym w przeprowadzeniu swojego, zresztą dość pospolitego, pomysłu dramatycznego i umiał ustrzedz się przed narzucaniem swoim bohaterom operowym pojęć, dalekich im. Powie wprowadzić Płociuchowa: „Nas poetyki nie ucylili“, ale wszakże mogła zasłyszeć o tym przedmiocie nauk swojego panicza. Zresztą po za pewną arkadyjską ekliwacją pierwszej sceny, w której Agatka tuli pisklętą ptasze, i satyrycznymi aluzjami w niektórych pieśniach zasadnicza linia realizmu w przedstawieniu osób i sytuacji nie zwichnęła się w żadnym miejscu. Dobór wyrazów i styl odpowiada zupełnie środowisku. Znający je dobrze Radziwiłł, przedstawia nam jedną scenę, w której Pijaszko poucza Gaydaka, co to znaczy „mąż modny“ — „niezazdrosny człowiek, co przez grzeczność dla żony czasem zmruża powiek“. Gaydak odpowiada na to z miejsca dowcipną piosnką, która utrzymana w formie ludowej pieśni, jest wyrazem zdolności improwizacyjnych ludu naszego. Konstrukcja formalna libretta jest pod tym względem szczęśliwa i w innych scenach, gdzie w wierszowany dyalog wplata się muzyczna forma arii, piosenki, duetu lub tercetu. Koloryt lokalny nie został tu zepsuty żadnym obcym rysem, imię ani jednego bóstwa greckiego nie pojawiło się na ustach tych ludzi (a któryż poeta ówczesny byłby się przed tem uchronił), nawet o Bacchusie nie wspomina stary Walenty, ale śpiewa rubasznie:

»Niech se biedny tez starusek
Rozegrzeie zziembły brzusek,

Bo pracując do tej pory,
Nic nie jadłem, azem chory».

W wielu jeszcze miejscach natrafiamy na zajmujące szczegóły. Warto przytoczyć tu opis tańców w słowach staro Walentego, o prawdziwie epickim charakterze:

»No, no, dobrze — patrzajcieś, tancujecie wesoło,
Mazura i kozaka i tego co w koło (cena)
Panny czasem tańcują, wreszcie co zachcecie,
Ale coż — wy tak tańczyć iak my nieumiecie.
Kiedym posedł Polskiego, to kieby po wodzie
Łabędź pływał, lub kamień sunoł sie po lodzie.
A gdym posedł z Jadwigą mazurecka żywo,
To wsyscy otworzywszy gęby iak na dziwo
Patrzali, bo też żywom, żywom sie uwiiał...

Ludowa opera polska jest więc dziełem nie Bogusławskiego, lecz Macieja Radziwiłła. Poprawkę tę powinna uwzględnić historia literatury, podobnie jak historia muzyki. Stworzone zostało pierwsze ogniwo łańcucha, który przez *Kraków i Górali*, *Halkę*, *Jankę* (Żeleńskiego), *Manru* (Paderewskiego), ciągnie się nieprzerwanie do naszych czasów. Z czasem stał się ten pierwiastek ludowy zastępczem pojęciem za całość narodu i opery te nazwano narodowemi, ponieważ niesłusznie.

Rywalizacya pierwszych oper polskich, wystawianych niemal przygodnie zbieranemi siłami aktorskimi, z operami włoskimi, nie była łatwą. Warszawa, bo w jej murach przedewszystkiem kwitnąć mogła muzyka operowa, miała w zbyt dobrej pamięci artystyczną tradycję opery Sasów, aby niedouczeni śpiewacy polscy mogli ją na długo zająć. Od r. 1785 do r. 1789 wraca więc do Warszawy opera włoska; obecny *incognito* na przedstawieniu *Azura* Salieri'ego Bogusławski, zapisał swoje, z entuzjazmem dla dzieła i jego wykonania graniczące, wrażenie.

W ciągu tych lat kilku polska trupa teatralna Bogusławskiego grywała komedye w Wilnie, Grodnie i Dubnie, a kiedy Stanisław August wezwał Bogusławskiego w r. 1789 do Warszawy, gdzie znowu o teatr polski zaczęto się dopominać, repertuar teatru tego wypełniony był włoskimi operami i komedjami francuskimi, w inny bowiem sposób współzawodniczenie z teatrem włoskim było niemożliwością. Bogusławski wystawiał dzieła, głośnie powodzeniem kasowem w wielkich miastach zagranicznych i tem w wyborze swoim kierował się, ale do arcydzieł tej epoki nie docierał, wielkich oper Mozarta może nie poznał i nie wprowadził za życia mistrza na scenę polską¹⁾. Usilną, pełną poświęcenia pracą zjednał sobie Bogusławski publiczność warszawską, tak, że kiedy niemile dotknięty zachowaniem się jej z powodu zmiany zapowiadzianej sztuki, chciał porzucić kierownictwo teatru, zaniechał zamiaru na skutek serdecznej owacyi ze strony publiczności w dniu 4 listopada 1793 r.²⁾.

Na kilka tygodni przed powstaniem Kościuszkowskim, w marcu 1794 r., kiedy „oczy Warszawy były skierowane na Kraków“, wystawił Bogusławski swoich *Krakowiaków i Górali*. Pisząc swoje *Dzieje teatru narodowego*, pohlądził nieco Bogusławski w podaniu przyczyny napisania tego wodewillu. Publiczność teatru polskiego nie zastanawiała się tym razem nad artystyczną wartością romantyczno-sielankowego obrazka dramatycznego, nie stawiała wygórowanych żądań muzyce, którą, do stylizowanego w ludowym charakterze tekstu Bogusławskiego, napisał Jan Stefani, koncertmistrz-skrzypek królewski, ale znalazłszy w poezyi analogie z własnymi uczuciami i pragnieniami patryotycznymi, zrozumiałwszy przeno-

¹⁾ *Wesele Figara* Beaumarchais'go grano w Warszawie w r. 1793 w teatrze niemieckim. *Uprowadzenie z seraju* dano trzykrotnie w r. 1783. *Flet czarodziejski* miał od r. 1802 znaczne powodzenie w Warszawie (przekład Bogusławskiego).

²⁾ Wacław Tokarz: *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 r.*, str. 68.

śnie w przemówieniach studenta Bardosa do ludu ziemi krakowskiej, przejęła operę na własność swą serdeczną. Mógł pisać później Bogusławski, że jego „Krakowiaki pozyskały wszystkich serca, zapaliły wszystkich umysły“.

Nazwisko Jana Stefaniego (1746 — 1829), z pochodzenia Czecha, utrwaliło się w historii muzyki polskiej jedynie dzięki *Cudowi czyli Krakowiakom i Góralom*. Liczne kompozycje instrumentalne i kilka późniejszych oper (*Wdzięczni poddani*, *Drzewo zaczarowane*, *Frozyna*, *Rotmistrz Górecki*, *Polka*, *Stary myśliwy* i *Papirus*) ani nie zdobyły popularności, ani nawet nie miały prawa uskarżać się na zapoznanie. Mniej niż średnia ich wartość skazywała je na krótką i wąłą vegetację w wartkim prądzie życia.

Zanim pierwszy zawodowy kompozytor polskiego pochodzenia wystąpił z pierwszą swoją operą (Kurpiński), drugi po Karolu Radziwille dyletant-arystokrata zaznaczył się w historii opery polskiej, dziełem ogólniejszego znaczenia. Michał Kleofas Ogiński (ur. w r. 1765, um. w 1833 r.) od dziecka kształcił się w muzyce i kompozycji pod kierunkiem Józefa Kozłowskiego (ur. w r. 1757); w rezydencji rodowej, w Słonimiu, nieraz słuchał dobrej muzyki. W r. 1788 wydał pod pseudonimem Obywatela Słonimskiego *Bayki i Niebayki*, rzeczy słabe w treści i formach; kilka wierszy opatrzył w muzykę do śpiewu z towarzyszeniem skrzypiec i basu. Kompozycje te są tak mało wartościowe, jak wiersze. Nazwisko Ogińskiego rozniosło szeroko po świecie jego polonezy, przez dziesiątki lat niezmiennie popularne; przed polonezami Chopina one jedne miały rysy indywidualne, nastrojone przeważnie na ton smętny, sentymentalny.

W historii opery zaznaczył się Ogiński dziełem jednoaktowym p. t. *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire*. Weześniej od Beethovena, który zrazu nazwiskiem Bonaparte go zatytułował trzecią swoją symfonię (1803), późniejszą *Eroica*, stworzył Ogiński apoteozę muzyczno-dramatyczną Pierwszego Konsula młodej republiki francuskiej. Interes na-

rodowy był genezą dzieła. Już w r. 1796 zwrócił się Ogiński z Konstantynopola, za poradą adjutanta Bonapartego, Sułkowskiego, do generała-obywatela, dowodzącego wtedy armią włoską i przedstawił mu w obszernym liście los Polski, wyczekującej pomocy od tego oswobodziciela narodów ¹⁾. Mądrą odpowiedź Bonapartego odebrał Ogiński w liście Sułkowskiego. W dwa lata później, za pobytu w Hamburgu, doszły Ogińskiego wieści o wyprawie Napoleona do Egiptu, o zwycięstwach Francuzów pod Piramidami. Tam też pewnie, podczas tej *triste existence*, w której, pozbawiony dochodów, żył z dnia na dzień, *plongé dans la plus profonde mélancolie*, powziął zamiar napisania opery. Utworzył ją niezawodnie w r. 1799 lub r. 1800, w czasie, kiedy w skutek zabroniego powrotu na Litwę po konfiskacie dóbr swoich, musiał przebywać u rodziny w W. Księstwie Poznańskim, zdala od polityki, *retiré, inactif et dans la misère*. Ogiński pisał operę swoją w nadziei, że w razie wykonania jej w Paryżu, Bonaparte zrozumiałby polityczną intencję autora-Polaka i na tę formę podsunęcia jej sobie zareagowałby życzliwiej, niż na list prywatny Ogińskiego. Ale opery nie wykonano ani w Paryżu, ani gdzieindziej. Ogiński przedstawił się Napoleonowi w r. 1807 w Wenecyi, wtedy jednak nie miał już śmiałości wspomnieć cesarzowi o *Zelidzie i Valcourze*. Opera byłaby aktualną i mogłaby mieć znaczenie polityczne, przynajmniej zdaniem jej autora, tylko w czasie konsulatu Napoleona, później sam Ogiński nie mógł żądać od niej efektu politycznego, a może zwątpił i w artystyczną wartość dzieła.

Akcyą *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire* wywołuje wspomnienie *Urowadzenia z seraju* Mozarta. Temat dramatu miłosnego i *milieu*, w którym się on rozgrywa, jest w zasadzie równoległy do akcyi w operze Mozarta. Faworytka paszy Egiptu, Aboubokira, Zelis, kocha młodego Francuza, Valcoura, znajdującego się w niewoli egipskiej. Dla

¹⁾ *Mémoires de Michel Ogiński sur la Pologne et les Polonais*, II, 211.

miłości tej pogardza nawet zamiarem paszy wyniesienia jej do godności małżonki. W czasie czulej sceny z Francuzem nadchodzi pasza, a kiedy każdy z kochanków, pragnąc drugiego uwolnić, obwinia tylko siebie, Aboubokir skazuje oboje na śmierć. W tej samej chwili przybiega posłaniec z wieścią o zwycięstwie Bonapartego i zajęciu Kairu. Niedługo zjawia się sam Bonaparte w otoczeniu oficerów, daje wolność Valcourowi, a Aboubokir, rezygnując z miłości ku Zelidzie, przyzwala na małżeństwo kochanków. Uroczystość, dana ku czci Bonapartego, kończy operę.

Alluzye polityczne o Polsce są tu bardzo delikatne, są one bowiem przeemycone pod ogólnemi hasłami, wygłoszonemi przez różne osoby opery. Napoleon śpiewa w arii te słowa:

„Affermis ici ta présence, o liberté, seul but de mes travaux,
Sans toi, sans ta douce influence, la vie, hélas! est le plus
[grand des maux»,

potem zaś, przyjmując Valcoura pod sztandary francuskie, mówi w recitatywie:

„Sous mes drapeaux, servez votre patrie!
Combattre les méchants, les rois, la tyrannie
De tout Français, c'est le devoir!«

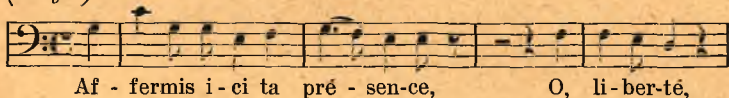
W ten sposób starał się Ogiński przypomnieć Napoleonowi niewolną swoją ojczyznę, a ludzkim jego słabostkom schlebiał sceną apoteozy końcowej. Byłaby ona pierwszą, na jaką miały patrzeć z łoży teatralnej oczy młodego jenerała; pierwszy raz był on tu przedmiotem uwielbienia w dramacie, pierwszy raz miał słyszeć hymn na cześć swoją:

„Chantons, chantons l'étonnante vaillance
De ce jeune Triomphateur,
Il est la gloire de France
Et des humains le bienfaiteur!«

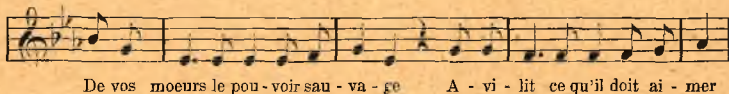
Wpływami Haydna i Mozarta prawdopodobnie w pierwszym rzędzie przejęty był Ogiński, pisząc operę. Liczne

podobieństwa z tematami ich symfonicznych i operowych dzieł zauważamy w *Zélis et Valcour*¹⁾. Podobieństwa te są zarazem cechami stylu dzieła czysto włoskiego. Nie zamykają go nawet pewne licencye na rzecz lokalnego kolorytu wschodniego, objawione zaraz w *Uwerturze azyatyckiej*, mało co prawda egzotycznej rodzajem tej muzyki. Arye opery odznaczają się przeważnie niefrasobliwą o charakter tekstu płynnością melodyjną; wydłużają się one na zbyt lakonicznym podkładzie słownym do nieco przydługich form. Recitatywy są tu przeważnie mówionym dyalogiem, przerywanym charakterystycznymi, krótkimi interludjami. Chóry, opracowane skromnie, rozwijają się do szerokich epizodów. Instrumentacya opery nie wyróżnia się niczem szczególnem, jedynem urozmaicheniem jest użycie perkusyjnego instrumentu tureckiego *zyl* (*piatti*); technika orkiestracy, którą Ogiński pisząc partyturę rozporządzał, wielką, jak na owe czasy, nie była. Dla przykładu podaję początek arii Bonapartego:

(*adagio*)



i wstępne takty arii Sułkowskiego, starającego się przedstawić Aboubokirowi niesprawiedliwość postępowania ludów wschodnich wobec kobiety:



Muzyczna deklamacya częstokroć bierze rozbrat z akcentem wiersza, który, lubo francuski, udawał się wszakże Ogińskiemu lepiej od dawniejszych prób polskich.

Wyższe od Kamińskiego i Stefaniego stanowisko w historii opery polskiej zajął Józef Ksawery Elsner (1769 —

¹⁾ Piękną partyturę opery ofiarowała Biblioteka Jagiellońskiej za interwencją autora hr. M. Broel-Platerowa.

1854), który ważną spełniając misję w muzycznym życiu Warszawy po r. 1800, złączył na wieki nazwisko swoje z Chopinem, jako jedyny jego nauczyciel kompozycji. Urodzony i wychowany na Szląsku, w młodych latach zaczął działać w miastach polskich, zaczynając od Lwowa, gdzie w r. 1792 był kapelmistrzem przy teatrze niemieckim. Wystawiał tam pierwsze swoje niemieckie *Singspiele*. W r. 1799 przeniósł się z trupą Bogusławskiego do Warszawy i tu przeszło pół wieku działał jako kompozytor i organizator muzycznych instytucyj. W szybkim tempie dostarczał Elsner oper i *Singspielów* dla teatru warszawskiego. Zaraz po przybyciu do Warszawy wykonano melodramat jego *Sydney i Zuma*, w r. 1800 *Iskahar*, *Amazonki* i *Sułtana Wampuna*. Później nastąpiły melodramaty i opery Elsnera: *Mieszkańcy Kamkatal*, *Siedem razy jeden*, *Nurzahad*, *Wieszczka Urzella*, *Andromeda* (tekst Osińskiego), *Trybunał niewidzialny*, *Mieczysław Ślepy*, *Karol W. i Witykind*, *Kalif Bagdadu*, w r. 1808 napisał Elsner aż pięć oper: *Szewc i krawcówna*, *Urojenie i rzeczywistość*, *Echo*, *Śniadanie trzpiotów*, *Dwa słowa*. Płodną tę działalność zakończyły trzy opery historyczne: *Leszek Biały* (1809), *Król Łokietek* (1818) i *Jagiello w Tenczynie*. Elsner przeżył własne swoje dzieła; zapomniano o niektórych z nich niemal nazajutrz po pierwszych przedstawieniach. Jedynie *Król Łokietek* dłużej utrzymywał się na afiszach teatralnych. (Już Maurycy Karasowski zaznaczył słusznie, że najlepszym dziełem Elsnera była passya *Męka Zbawiciela*. Podobnie i prof. Al. Poliński oddaje kompozycjom kościelnym Elsnera stanowcze pierwszeństwo przed dramatycznymi. Liczba dzieł religijnych, mszy, kantat, nieszpórów, hymnów wynosi ponad 100). W r. 1821 stanął Elsner na czele założonego wtedy konserwatorium, którego uczniem miał zostać niebawem Chopin. Starania Elsnera około krzewienia kultury muzycznej w Warszawie uczczono wybiciem pamiątkowego medalu, a zdobywający już rozgłos Stanisław Moniuszko dedykował stojącemu nad grobem Elsnerowi swój kwartet smyczkowy,

nazywając w dedykacji Elsnera „pierwszym założycielem muzyki naszej krajowej“.

Przed wystąpieniem Chopina produkcya muzyczna kompozytorów polskich w pierwszych trzydziestu latach XIX stulecia nie odznaczała się ani samodzielnością, ani wyższą wartością formalną ich dzieł. Głównem polem działalności ich w Warszawie była ciągle opera, do której melomani polscy lgnęli bardziej, niż do muzyki symfonicznej. O wzbudzenie zamiłowania do symfonii starał się przez kilka lat pobytu swojego w Warszawie słynny pisarz romantyczny, Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann (1803 — 1806) i w założonej przez siebie *Resursie muzycznej* zaznajamiał słuchaczy polskich z naczelnymi dziełami epoki, przedewszystkiem Beethovena. Ale arcydzieła twórcy Symfonii Bohaterskiej (*Eroica*) nie zdołały stać się przeciwwagą, lub bodaj doprowadzić do zrównoważenia z wpływami włoskimi na kompozytorów polskich. Rekrutowali się oni z szeregów muzyków praktycznych, a teoretycznie częstokroć niedoksztalceni, w kompozycji kierowali się tylko instynktem własnych muzykalnych zdolności.

Takiem muzycznym dzieckiem natury był Karol Kurpiński (1785 — 1857), od r. 1810 do r. 1842 kapelmistrz Opery warszawskiej. Syn organisty z Włoszakowic, niewiele pracował w teorii kompozycji, czy to jako organista w Sarnowie (został nim mając lat 12), czy też jako skrzypek w kwartecie starosty Polanowskiego w Moszkowie, skąd poszedł prosto do teatru Bogusławskiego. Tu, poczynawszy od r. 1811 wystawił w ciągu swojej dyrekeyi 24 oper, z których wiele schodziło z afisza po kilku lub i jednym przedstawieniu, a najdłuższem powodzeniem cieszyły się następujące: *Szarlatan*, *Jadwiga* (libretto J. U. Niemcewicza), *Czaromysł*, *Zamek na Czorsztynie* (tekst Józefa hr. Krasińskiego), *Cecylia Piaseczyńska*. Zasługi Kurpińskiego około muzyki polskiej uczczono wybiciem medala w r. 1819, czem podniesiony na duchu muzyk, ażeby dać świadectwo znamienitości swojego umysłu, wydał broszurkę p. t. *Myśli urywkowe*, zbiór uwag filozofi-

cznych z zakresu kosmogonii i psychologii, po których przeczytaniu, pomimo woli, wspomnieć się musi na przysłowie: *Si tacuisses*. Kurpiński chciał ująć rzeczy bardzo głęboko, pisał więc n. p. że „opór, czyli siła ściskająca z siłą rozpychającą, przez swoje tarcie, sprawią kolejną rodzajność i przekształt“... i do stopnia swych myśli nastrajał styl, twierdząc, że „im kto głębiej rzecz bierze, tem ciemniejszy być musi w wysłowieniu się“, ale te jego „myśli ciemno-błyskotliwe są iak one bayki dziecinne, które coś nadzwyczajnego opowiadają, a w istocie nic w sobie nie mają“. Mniej pretensjonalnym, bardziej sobą jest Kurpiński w swoich *Wspomnieniach w podróży r. 1823*¹⁾, w których spisał bezpośrednio wrażenia swoje, odniesione w chwilach pobytu w miastach niemieckich, francuskich i włoskich. Zetknął się w podróży tej z niejednym wielkim człowiekiem (z Weberem w Dreźnie), z niejednym emigrantem polskim zawarł znajomość, patrzył na słynne dzieła sztuki, słuchał znakomitych oper i symfonij, ale do wszystkiego tego odnosił się tak mniej więcej, jakby organistą w Sarnowie nie przestał być na chwilę nawet... Takim samym prostym i nie pragnącym wzlatywać w podsłoneczne sfery natchnienia pozostał i we wszystkich swoich operach i kompozycjach instrumentalnych, z których pewna część uderza pretensjonalnością tytułów, n. p. romans *Le réveil de J. J. Rousseau au printemps*, odpowiadający zresztą duchowi czasu powstania. W dawnym Teatrze Skarbowskiem we Lwowie wykonywano jeszcze pod sam koniec zeszłego stulecia *Zamek na Czorsztynie*, przed kilku laty zaś wznowiono w Operze warszawskiej *Jadwigę*, nie zdolawszy jednak doprowadzić do trwałego ożywienia sztuki Kurpińskiego. Literaturze teoretycznej przysłużył się Kurpiński dobrym podręcznikiem nauki harmonii.

Ogólny stan kultury muzycznej w Warszawie i poziom, na jakim stanęła kompozycja polska między r. 1810—1820,

¹⁾ Z rękopisu żony Kurpińskiego wedle autografu kompozytora wydał i uwagami opatrzył autor w r. 1911.

przedstawia się nam wiernie w *Kantacie księcia Józefa Poniatowskiego*, wykonanej dnia 18 marca 1814 r. na uroczystości żałobnej ku czci bohatera. Kantata owa była dziełem zbiorowem Jana Stefaniego, Antoniego Weinerta (1754 — 1850), Elsnera i Kurpińskiego (powtórzono ją w Krakowie w setną rocznicę Ks. Józefa). W całości i w poszczególnych częściach odznacza się kantata rzadko spotykaną nieudolnością wykonania i zgoła przyziemnymi pomysłami.

W czasie, kiedy w Warszawie kwitnął na dobre kult wodewillu i lekkiej opery o blażej treści dramatycznej, kiedy obok podobnych dzieł Elsnera i Kurpińskiego Józef Damse (ur. w Sokołowie w Galicyi w r. 1788, um. w r. 1852) wystawiał tam swój *Klarynecik magnetyczny* i *Nocleg w zamku*, tworzy ks. Antoni Radziwiłł, namiestnik W. Ks. Poznańskiego (ur. w r. 1775, um. 1833 r.), dzieło zupełnie innego pokroju, niż opery warszawskie, mianowicie muzykę do scen z *Fausta* Goethego. Był on pierwszym, który się o to pokusił, przed Radziwiłłem pisano bowiem muzykę tylko do niektórych pieśni wielkiego dzieła. W introdukcji opery oddał Radziwiłł pierwszeństwo Mozartowi, przerobiwszy jego fugę z Kwartetu *c-moll* na orkiestrę. W r. 1820 wykonano niektóre części muzyki Radziwiłła (wydanej w partyturze dwutomowej dopiero w r. 1835) w zamku królewskim Monbijou, o czem Zelter pisał obszernie do Goethego. Robert Schumann napisał po wykonaniu muzyki tej w Lipsku w r. 1837 krytykę dość ostrą, niemniej jednak podniósł, że „nie można niektórym numerom *Fausta* Radziwiłła odmówić szczególnej wartości, nieskazitelnej fantazyi, żeby tak powiedzieć, książęcej prostoty i siły inwencji, która często trafia w sedno rzeczy“. Istotnie udatnemi są chóry w dziele Radziwiłła.

Muzykę większych form instrumentalnych, przed wystąpieniem Chopina na widownię dziejów sztuki i współcześnie z nim, uprawiało kilku kompozytorów polskich, nie zdobywając wszakże za życia wielkiego rozgłosu, ani wybitnego stanowiska w historyi. Byli to: Józef Deszczyński (1781 — 1844), autor rozlicznych kompozycji wydawanych

w Lipsku i Wiedniu, Józef Nowakowski (1800 — 1865), któremu Schumann, oceniając w piśmie *Neue Zeitschrift für Musik* kilka jego kompozycji, nie przyznawał wprawdzie talentu kompozytorskiego, ale zauważając w nich znajomość instrumentu (fortepianu), zachęcał go do nauki w słowach: *Herr Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studiert...* Dla scharakteryzowania twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego (ur. 1807 r. w Romanowie, um. 1867 r. w Warszawie), zasłużonego autora dwóch symfonij, trzech uwertur, fantazyi, opery *Flibustierowie*, licznych waryacji, kwartetów i t. d., posłużyć nam mogą słowa trzeźwego w sądach swych, a dla prawdziwie wartościowych dzieł pełnego entuzjazmu Schumanna, o *Rondzie à la Polacca* op. 6: „Rondo p. Dobrzyńskiego skomponowały wprawne palce; jest ono napisane poprawnie, utrzymane narodowo, cokolwiek szerokie w formie, ale w odpowiednich proporcjach. Osobistej idei napróżno szuka się na tych czternastu stronach; oryginalnego niema ono w sobie nic“. Mniej więcej to samo da się powiedzieć o wszystkich dziełach Dobrzyńskiego, które jako owoc talentu wtórne miały tylko wartość przejściową.

VI.

Fryderyk Chopin.

Rozwój muzyki polskiej aż do ukazania się pierwszych dzieł Chopina odbywał się stale w zależności od muzyki Zachodu. On pierwszy wyprzedził w kompozycjach swoich mistrzów obcych narodów, zarówno pod względem tworzenia nowych form muzycznych, jak zdobyczy melodyjnych, harmonicznych i dźwiękowo-malarskich środków wyrazu. W historii muzyki polskiej stanowi sztuka Chopina osobny dla siebie rozdział, nie łączy się bowiem organicznie z produkcją kompozytorską poprzedniego pokolenia, ani na działalność potomnych nie wywarła zrazu wpływu takiego, aby ta stała się dalszym aktem ewolucyi tych cech, które są istotą muzyki wielkiego naszego wieszczu dźwięków. Zrodziła się muzyka Chopina z ducha polskiej muzyki narodowej tak cudownie, jak Atena z głowy Jowisza, stała się najdoskonalszym, najbardziej wewnętrznym wyrazem jej, przejęła w siebie to wszystko, co za Mickiewiczem nazywamy „poczuciem moralnej jedności narodu“. Nie wolno na nią wszakże patrzeć tylko pod kątem nacyonalnego znaczenia, lecz musi się rozszerzyć go do pełnego koła wartości nawskrós artystycznych i ogólnoludzkich.

Bieg życia Chopina zbyt powszechnie jest znany, rozliczne bio- i monografie łatwo dostępne, aby tu szczegółowo raz jeszcze życie to opowiadać ¹⁾. Chopin urodził się w r. 1810

¹⁾ Pierwszą monografię o Chopinie napisał Fr. Liszt w r. 1850. Potem nastąpiły prace: Szulca, Karasowskiego, St. Tarnowskiego, wielka monografia

dnia 22 lutego. Z ojca Francuza, krew w żyłach miał po matce, Justynie Krzyżanowskiej, polską. Wyrastał w środowisku ludzi wykwintnych. Wcześniej zaczął się uczyć gry na fortepianie u starego, zatabaczonego Wojciecha Żywnego, który od nauczyciela swojego, Jana Kucharza, przejął ducha sztuki wielkiego Jana Sebastjana Bacha i zaszczerpił kult jej w Chopinie. Nauczycielem kompozycji był Chopinowi Elsner. W konserwatorium warszawskim kolegowali Chopin z Dobrzyńskim, Tomaszem Nideckim, Janem Stefanim. Zrazu nie wybijał się ponad nich w swoich pracach szkolnych, ale na trzecim kursie, mimo dość anarchicznego zachowywania się wobec reguł szkolnych w kompozycji, zdobył sobie prooczy sąd Elsnera: geniusza muzycznego. W dziecinnych latach występował publicznie jako pianista; młodzieniaszka zaledwie, uznano najlepszym pianistą Warszawy, choć była tam wtedy Marya Szymanowska (1795 — 1831), ceniona za grę swoją także za granicą; od najmłodszych lat komponował wiele, a już w 17 roku życia utworzył Waryacje na temat melodii *duettina* z *Don Juana* Mozarta *La ci darem la mano*, które miały mu po entuzjastycznej recenzji Schumannna i hołdzie złożonym mu w słowach: *Hut ab, ihr Herren, ein Genie*, otworzyć wejście w świat. Z przepojonej kultem muzyki włoskiej atmosfery artystycznej Warszawy wyniósł w duszy swej na życie całe umiłowanie *bel canta*, w niej wykształcił się na tego serdecznego śpiewaka-poetę, natchnionego melodystę fortepianu. Styl swoich utworów wyprowadził z dzieł Hummła, Fielda, Webera (polonezy), ale wzboگاcił go niepomiernie w kierunku ornamentacyjnym i kolorystycznym, ze śmiałością nieznana przedtem traktował pasażę, rzucał akkordy, prowadził równoległe tereye, seksty i oktawy. Harmonie i modulacje Chopina w młodzieńczych

Nieeksa (1888 r.), A. Audley'a, J. Hunekera, H. Leichtentritta, M. Karłowicza, Chantavoine'a, Poirée'go, B. Weissmanna i wyczerpująca 3-tomowa biografia F. Hoesicka.

utworach i charakter ich pod względem uczuciowym prawie nie ustępuje dziełom jego z okresu pełnej dojrzałości twórczej, jest w nich tak samo wysoki lot poetyckiego natchnienia, taka sama żarliwość uczuć i podobne bogactwo środków technicznych. Wielbiono Chopina w Warszawie po każdym koncercie, pisano zachwytu pełne sprawozdania, układano wiersze, obsypywano kwiatami. Nie na długo mogło mu to jednak wystarczyć. Świat warszawski, w którym od dziecka wzrastał, zaczął stawać się klatką dla orla. Wyjeżdżał do Berlina i Wiednia, gdzie koncertował z ogromnym sukcesem, ale wracając do domu, czuł, że nie powinien radować się tryumfami, odnoszonemi w ojczyźnie, pragnął poznać świat dalszy, pragnął się... uczyć. Wreszcie z rozdartem sercem, żegnając ukochaną rodzinę i wielu zacnych przyjaciół, wyjechał 2 listopada 1830 r. w świat, aby po blisko całorocznym pobycie w Austrii i w Niemczech, złamany wiadomościami o losach powstania, dotrzeć we wrześniu 1831 r. do Paryża.

Tu w niedługim czasie słońce jego geniuszu wysoko się wzniosło. Kiedy zamierzona nauka u Kalkbrennera na szczęście dla Chopina nie doszła do skutku, dał Chopin w zimie i na wiosnę 1832 r. dwa pierwsze koncerty w Paryżu, których olbrzymie powodzenie zjednało mu uznanie i szacunek starszych muzyków, jak Rossini'ego, Cherubini'ego, Halévy'ego, a uwielbienie i przyjaźń młodych, jak Hillera, Berlioza i Liszta. Rychło stał się ulubieńcem najwytworniejszego świata jako pianista i nauczyciel; dobrze płacone lekcye zapewniały mu wygodną egzystencję. Przez cały czas pobytu w Paryżu, a miał on trwać aż do śmierci lat 17 (z dłuższymi wyjazdami na południe i do Anglii), stał Chopin na najwyższym szczeblu w świecie artystycznym, wśród najprzedniejszych umysłów Francji. Po konkurach o rękę panny Maryi Wodzińskiej, które nie doprowadziły go do ołtarza, lat 10 przeżył w najbliższym stosunku z panią George Sand (Aurorą Dudevant). Na dwa lata przed śmiercią zerwała się ta przyjaźń. W coraz to lichszym stanie zdrowia,

trawiony suchotniczą gorączką, zamierając powoli odsuwał się od świata i zajęć, aż skończył 17 października 1849 r., nie osiągnąwszy nawet 40 lat życia.

Aureola poezji unosiła się nad Chopinem na każdym kroku jego życia. Prosty, serdeczny i swobodny w obcowaniu z ludźmi, bystry i dowcipny, natura prawa i szlachetna, współczujący i gotów do poświęceń, wszystko, co robił, ubierał w urok właściwego mu piękna, był w życiu artystą prawdziwym.

Mówiąc o dziełach jego, pisanych zawsze z nieprzepar-tej tylko potrzeby wyrażenia dźwiękami uczuć, chciałoby się mówić słowem rymowanem, tak bardzo poetyczne rodzą one w nas wrażenia. A tyle w nich człowieczej prawdy, że każdy własnego serca poszepty, zmysłów własnych wzburzenie, du-szy pragnienia nieuchwytne z nich wysłuchuje. Cały naród poznaje się w nich, czyta w nich historię swoich tryumfów i klęsk, krwi swojej tętno w nich czuje.

Oderwijmy się jednak od przenośni poetyckich, aby w sposób bardziej rzeczowy omówić znaczenie sztuki Chopina w historii muzyki.

Właściwem polem twórczości Chopina była muzyka fortepianowa. Z nielicznymi wyjątkami pisał tylko dla tego instrumentu, który stał się pryzmatem, rozszczepiającym promienie jego natchnienia na barwy tęcze. Aby stać się naj-czułszymi kolorystą dźwiękowym, aby dźwięk przetopić w barwy o najszerzej skali natężeń, nie potrzebował Chopin uciekać się do stujęczycznej orkiestry. Fortepian stał się częścią jego muzycznej natury, s z ó s t y m z m y s ł e m Chopina. Z tego pozornie jednobarwnego instrumentu, którego tajniki techniczne poznał jak nikt inny przed nim, wyczarował Chopin obrazy o różnorodności kolorystycznej możliwie bogatej do pomysłu.

W małych przeważnie formach zamykał Chopin swoje natchnione pomysły. Genialnie związały w wypowiedaniu się, nie respektował rozłożystych form cyklicznych w tym stopniu, co klasycy niemieccy. W kilkunastotaktowych Prelu-

dyach umiał Chopin zamykać całe dramaty, w niedługich Nokturnach przedstawiać z przedziwną plastyką obrazy scen erotycznych, utrzymanych niekiedy na najwyższym stopniu żarliwości uczuć, a na kanwie jednolitego rytmu mazurkowego snuć tyle odmiennych opisów z życia ludu polskiego, „podnosząc w tym zaśpiewie na sztukę narodową — jak mówi Cypryan Norwid — ludowe natchnienia do potęgi, przenikającej i ogarniającej ludzkość całą“. Polonez, wale, bolero i tarantella były w zasadzie także małymi formami, ale wielkimi robiła je treść muzyki Chopina.

Całą twórczość Chopina można sklasyfikować jako muzykę liryczno-programową, nie wyłączając nawet Koncertów, a tem bardziej Sonat. Wszystkie jego dzieła powstawały najniezawodniej pod wpływem jakichś wzruszeń i wyobrażeń i dla niego samego miały znaczenie interpretacyi ich zasadniczego charakteru i rozwoju. Stwierdzając to, bynajmniej nie chcemy utrzymywać, że dzieła te mają w sobie jakieś literackie znamiona, że bez fabuły nie wypowiadają się jasno. Przeciwnie, nie bardziej absolutnego w muzyce, jak kompozycye Chopina! Na każdej z nich wyciśnięte jest piętno jego osobistości, tak wybitnie odrębnej, że nikt nie mógłby „podrobić“ utworu Chopina, mimo najbardziej ludzako zachowanej manieri jego techniki i ta właśnie, ciągnąca się przez wszystkie dzieła, nie jego jaźni, jest ich idealnym programem. Konstrukcyja ich formalna odpowiada najdalej idącym pojęciom form muzycznych, każdy pomysł rodził się jak gdyby tylko dla spełnienia odnośnego ideału formy, w której ramach osiągał zupełną doskonałość. U Chopina pokrywają się pojęcia treści i formy, jedno nie usuwa się z pod drugiego pod żadnym względem.

Musimy przyjąć za pewnik historyczny, że wszystkie niemal używane przez Chopina formy były nowemi, lub pełnemi nowych czynników zjawiskami w muzyce. *Etudy* Chopina zrywały w każdym kierunku z tradycyą ćwiczeń technicznych, a rozwiązując najśmielsze problemy techniki fortepianowej i jednocześnie stwarzając nowe zasoby środków

ogólno-muzycznych, stawały się: raz poematami lirycznymi, drugi raz wstrząsały słuchacza jak jakiś kataklizm żywiołowy, to znowu poily słuch najwyszukańszemi barwami dźwiękowemi. Chopin, zarówno „wzniosły“ i zarówno „głęboki“, jak wielu mistrzów niemieckich, w tylu miejscach dzieł swoich niemniej od nich dostojny, jest pierwszym w historii muzyki apostołem piękna dźwięku i hasła „dźwięk dla dźwięku“, które w dzisiejszej muzyce bierze górę nad zasadą wzniosłości i poezji w muzyce. Od pierwszej *Etudy*, napisanej w r. 1828 (op. 10, 12 Etud) do ostatniej (op. 25, 12 Etud i 3 bez *opusu*), nie zauważamy żadnej zmiany stylu, żadnego powolnego dojrzewania. Ośmnastoletni młodzieniec był w komponowaniu ich mistrzem. Geniusz jego ogarnął w tym wieku już i opanował cudownie to wszystko, do czego inni — nawet jako do tworu jego ducha — dochodzili drogą żmudnego procesu ewolucyjnego. Same już *Etudy* starczyłyby, aby nazwisko Chopina stało się wieczyście trwałem w historii muzyki.

Drugą, małą formę muzyki Chopina, *Preludya*, dzieli od podobnie nazwanych utworów dawniejszych epok zasadnicza różnica. Mają one charakter szkiców, impressyj poetyckich; zawrotnie śmiałe pomysły techniczne cechują jedne z nich, drugie odznaczają się zupełną prostotą, jakby chorału, lub akkordowym akompaniamentem wspierają rzewną wstęgę melodyi, inne nakoniec są niejako przekrojami scen tragicznych... Pomimo impressjonistycznie-impro wizacyjnego rodzaju Preludyów, każde z nich przedstawia się w nieporównanej doskonałości i czystości stylistycznej; Chopin decydował się w pierwszym takcie na pewną technikę w danem Preludyum, na pewną ilość głosów i w materyale tym utrzymuje się zawsze do samego końca, wyzyskując go dla swojego zamiaru artystycznego w przedziwny sposób. Preludya swoje, pisane między r. 1831 a r. 1838 zebrał Chopin w 28 dziele (24 Preludyów), ostatnie stanowi osobne dzieło, 45. Preludyum to jest proroctwem charakteru muzyki naszej doby.

Romantyczne, do fantastyczności skłaniające się usposobienie Chopina przejawia się najpełniej w czterech jego

Balladach (op. 23, 38, 47, 52). On pierwszy przeniósł formę tę z muzyki wokalnie-instrumentalnej (gdzie Ballada była rodzajem muzyki stosowanej do poezji) do muzyki fortepianowej i technawszy w nią, utajony zresztą, program poetycki, stworzył w niej podstawę, na której oparł się późniejszy poemat symfoniczny. Chopin był zbyt skromnym, nadając im ten tylko tytuł; powinien był nazwać je „powieściami muzycznymi“, bo na taką nazwę, dzięki swej bogatej treści romantycznej, zasługiwały. Korowód nazwisk wielkich poetów epoki romantycznej i ich arcydzieł przywodzą Ballady te na myśl, kiedy się ich słucha; nie sposób nie popaść w poetyczną ekstazę, kiedy ma się o nich mówić rzeczowo. Powieść Wajdeloty z *Konrada Wallenroda*, jej koloryt i nastrój przypomina się w Balladzie *g-moll*. Druga Ballada przeplata temat z ludowej niemal pieśni zaczerpnięty z epizodami, nastrojonemi na najwyższy ton gorączkowego podniecenia. Zjawy, halucynacje rodzą się w duszy, gdy baśń ludowa w nią wpadnie. Ballada trzecia *as-dur*, jest wymarzoną przykładem podnoszenia się wyrazu muzycznego zarówno pod względem treści, jak dynamiki do miejsca, w którym po dłuższem gromadzeniu się potęgi muzycznej następuje spontaniczne przesilenie, elementarny wybuch. Podobnego stopniowania ekspresji, takiego polotu i tak znakomitej konstrukcji formalnej i tej świetności kolorytu dźwiękowego, razem wziętych, nie znajdujemy w żadnej, współczesnej Balladzie tej, kompozycji fortepianowej. W ostatniej balladzie Chopina (*f-moll*) zdaje się być ożywionym tajemniczym uśmiech Monny Lisy del Giocondo z portretu Lionarda da Vinci.

Cała sztuka Chopina jest jakby tajemniczym, nieodgadnionym, smętku pełnym uśmiechem, zarysowanym na duchowem obliczu geniuszu, spoglądającego z nadludzkiej swej wyżyny w świat rzeczy codziennych, znikomych. Na blache przyczyny radości ludzkiej patrzy Chopin w swoich czterech *Scherzach* (op. 20, 31, 39, 54) ze sceptycyzmem filozofa. Są to kompozycje-paradoksy w stosunku do tytułu i charakteru, w jakim tworzono je w przeważnej części symfonij i sonat

przed Chopinem. Rodzaj ten usamodzielniał Chopin w niezmiernie śmiały sposób. Nieskrępowana, po przepaścistych ścieżkach fantazyi biegnąca inwencya Chopina kojarzyła w *Scherzach* jaskrawo z sobą kontrastujące motywy. Mistrzowska ręka stworzyła z nich obrazy, porywające siłą, podnoszące nabożnem skupieniem, roztaczające przed nami wizye nieziemskie.

W rodzaju trzyczęściowej wielkiej formy pieśni napisał Chopin cztery swoje cudowne *Impromptu*, które w całej literaturze fortepianowej wyróżniają się tak samo, jak wszystkie inne kompozycye Chopina. Są to niby nieuchwytnie zefirki, uwonione słodkimi zapachami kwietnemi... Koronkowa technika dwugłosowa w *impromptu As-dur* czyni z utworu tego nieporównanie delikatną tkaninę muzyczną.

Zdawna już wyrobiły sobie tańce różnych narodów prawo obywatelstwa w muzyce artystycznej. Grupowano je w *partitach* i *suitach*. Zależnie od czasu, miejsca powstania i wpływów mody, w skład tych cyklów tanecznych wchodziły tańce włoskie, francuskie, niemieckie, angielskie. Menuet przeszedł ze suity do symfonii, ale tu, pośród ustępów wyższego rodzaju artystycznego, musiał podlegać procesowi stylizacyi, która — rzecz jasna — nie dopuściła do rozwinięcia na jego tle jakichś elementów narodowych. Samodzielnie tworzone tańce, jeszcze w pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku, (n. p. Polonezy Webera), mają rysy kosmopolityczne; tańce zaś Schuberta są wprawdzie muzyczną ilustracją stylu *Alt-Wien*, ale narodowymi nie są one.

Chopin unarodowił taniec artystyczny. Przejawia się w tańcach jego nie styl jakiejś epoki, ale duch rasy. W tem kole, którego jedną część luku stanowią Polonezy, drugą Mazurki, mieści się temperament plemienny nas wszystkich.

Mazurki Chopina (kujawiaki, oberki) są ludowym eposem polskim. Trzeba było jego wielkiego geniuszu, aby — jak mówi Liszt w pięknem swem studyum o Chopinie — „wyczarować nieznana poezję, która w oryginalnych tematach, istotnie narodowych mazurków, była ledwie za-

znaczona". Chopin wchłonał w siebie, w dzieciństwie jeszcze, bardzo wiele muzyki ludowej, patrzył na życie wiejskie nie-
stępieniem wzrokiem i dociekał do istoty obserwowanych zjawisk artystyczną swoją intuicją. W umyśle jego dokonały się w chwili tworzenia assocyacje wszelakiego rodzaju scen życia wiejskiego z melodyami ludowymi; on je genialnie urozmaicał, przemieniał, organizował z różnych części, tak, że przefiltrowane w pokładach jego duszy, wytrysnęły z niej jak źródło skalne, ale deszczem z nieba ojczystego na duszę tę spadły. Niektóre Mazurki są obrazami rodzajowymi pełnymi realizmu, epizodami dramatycznymi, wprost z życia przeniesionymi do sztuki, jedne mają porywającą działość, jakby iskry leciały z pod podkówek tańczących, inne są tym tęsknym „zaśpiewem“ na narodową nutę, w którym muzyk-poeta osobiste wypowiada uczucia.

Wionęły Mazurki świeżym powiewem na muzykę europejską, spętana formułą akademizmu. Wniosły do niej nowe prądy. Te „wśród kwiatów ukryte armaty“ wymierzyły pociski przeciw twierdom przesądów teoretycznych na niezmiernie prawa harmonii. Cała rewolucyjność harmonii Mazurków była nowym aktem twórczym w muzyce. Sama natura, przedstawiająca się symbolicznie w muzyce ludowej, zda się, wskazała za pośrednictwem Mazurków Chopina muzyce artystycznej nowe drogi dalszego rozwoju. Jak nas przekonały dzieje muzyki po-Chopinowskiej, z genialnych jego przykładów harmoniczych korzystali wszyscy wielcy kompozytorowie drugiej połowy XIX wieku, Wagner i Liszt, cała szkoła noworosyjska (Czajkowski, Rimski-Korsakow, Głazunow, Skrijabin i inni), i wielu z dzisiejszych „modernistów“ francuskich i niemieckich.

W r. 1861 ogłosił F. P. hr. Laurencin rozprawkę p. t. *Die Harmonik der Neuzeit*, gdzie w następujących słowach mówił o istocie muzyki Chopina: „Chopin był w tworzeniu zwięzłych form jednym z najwybitniejszych umysłów wszystkich czasów. Cały człowiek tonów — był on jedną z najgenialniejszych natur wyjątkowych, jakie w historii i życiu zjawiły

się kiedykolwiek". Indywidualne cechy harmonii Chopina określił Laurencin jak następuje: „O tak zwanych opóźnieniach, albo cofniętych następstwach akkordów, o zwodniczych krokach, o długo wytrzymanych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dyssonansowych, nie można mówić u Chopina jako o wyjątkach, ale jako o regule. Rozwiązania tych węzłów są, wbrew oczekiwaniu, albo długo ciągnącym się punktem organowym, z piętrzącym się nad nim wałem uprzedzeń, synkop, opóźnień, ruchów wstecznych, lub jakkolwiek inaczej mogą się nazywać te ciężkie westchnienia i krwią zalane lzy duszy, ciągle podniecone, albo są trójdźwiękiem *par dépit*. Chopin jest — że użyję tego wyrażenia — nieprzerwanem brzmieniem *inganno*. Jest jednym z tych, którzy nie mogą się nigdy wyczerpać i opróżnić. Jego muza jest najszersza i zarazem najbardziej samorodna, jaka kiedykolwiek nastroczyła się do badania artystycznego. Chopin jest muzycznym progonom wszystkich progonów“.

Najwyższych granic dostojności muzycznej sięgają *Polonezy* Chopina, te *heroic hymns of battle*, jak je określił Huneker. Chopin chciał w nich ożywić chwile świetnej przeszłości narodu, przedstawić te obrazy, w których:

»Senatorska tli wspaniałość

Lśni się szlachty dawna śmiałość...»

te marzenia własne o dawnych polskich tryumfach orężnych, z których zwierzał się w listach: „Gdybym mógł, wszystkibyśmy tony poruszył, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju bładzą, a które wojsko Jana Sobieskiego śpiewało“. I rozdudnił się przed uchem jego natchnienia tętent konnicy husary i dusza rwała się do wspomnień o zwycięstwach... I pisał *Polonez*... Albo popadał w depressję moralną, gdy doszły go wiadomości o klęskach, lub kiedy w przeszłość spojrzawszy przeżywał dramaty dziejowe ojczyzny w żarliwie czującym swem sercu polskiem... i pisał *Polonez* smutku, żaloby. Camille Bellaigue mówi w szkicu o Chopinie: „Nie znam muzyka,

któryby więcej był patryotą, niż on. Chopin jest Polakiem bardziej, niż ktoś był kiedy Francuzem, Włochem, albo Niemcem. Jest Polakiem, nie, jak tylko Polakiem, a z tego wyniszczonego, zgębnionego kraju polskiego wylania się jego muzyka, jak nieśmiertelna jego dusza". „Polska dała mu rycerskość i ból historyczny" powiedział o Chopinie Heine — on nam, Polakom, dał Polonezy (op. 20 nr. 1, nr. 2, op. 40 nr. 1, nr. 2, op. 44, op. 53, *Polonaise-Fantaisie* op. 61).

Przed Chopinem, za jego czasów i po jego śmierci komponowano w Polsce w znacznej liczbie polonezy i mazury, jako ilustracje muzyczno-programowe ważnych wypadków politycznych. Rodzaj ten zapoczątkował jeszcze Michał Ogiński, którego smętne polonezy obieży świat cały. Nie było zdarzenia dziejowego w pierwszej połowie XIX stulecia, dotyczącego Polski, aby jakiś kompozytor polski, a czasami kompozytorka, nie uczuli potrzeby przedstawienia go w rytmie tańców polskich, wypisując cały program kompozycji, który w związku z treścią muzyczną dawał całość artystycznie naiwną. Nie Berlioz i jego muzyka programowa, ale chyba stary Jan Kuhnau (1660 — 1722) z swojemi naiwnościami muzycznymi p. t. *Historye biblijne* przypomina się przy studyowaniu tych Polonezów politycznych. Temat to zbyt rozległy, aby można mu w granicach tego studium poświęcić więcej uwagi, na którą zresztą ze względów historycznych w pełni zasługuje. Wypada zająć się nim osobno. Na takim tle (a dodać tu jeszcze możemy polonezy obcych muzyków, patetyczne i barokkowo-wirtuozyjne, n. p. Pixisa lub Moschelesa) występują Polonezy Chopina jak żywe kwiaty wśród kwiatów z papieru.

Trzecią większą grupę form tanecznych w dziełach Chopina zajmują Walce, w których mistrz nasz opiewa poezję salonów. Więcej eleganckiej, bardziej wykwintnej, upajającej miękkimi woniami perfum, muzyki — nie można sobie przedstawić. Jest w muzyce tej uśmiech zadowolenia i rys pewności siebie ludzi salonów, jest jakaś chęć przekomarzania

się (Walc op. 42 w dwóch różnych rytmach obu rąk), jest i melancholia zawiedzionych serc, są i łzy szczere...

Bolero i tarantella z tańców obcych, *Rondo à la mazur*, *Krakowiak rondo de concert*, *Grande Polonaise précédée d'un Andante spianato*, dopełniają tańców Chopina.

W formach, przejętych i niezmienionych zasadniczo przez Chopina, pierwsze miejsce zajmują *Nokturny*. Genialny liryk i muzyczny malarz nastrojów miłosnych, snuje w nich Chopin pomysły słodkie i pieszczące, jak pierwsze wyznania miłosne pod krzewem rozkwitłego bzu lub jaśminu, snuje powieść o sercu, co miłością złamane marzy w ustroniu klasztornej o szczęściu, którego pragnęło, przedstawia w nich scenę, gdy w noc parną w namiętym uścisku toną kochankowie, a mściwy sztylet kładzie kres ich upojeniu i noc kir Nirwany nad nimi roztacza... Melodyjność instrumentalna, powab i głębia harmonii, dramatyczność wyrazu muzycznego, wiotkość ornamentacji zdobniczej, skala barwności dźwiękowej, świetność techniki, bogactwo modulacji, a przytem klasyczne formy i przedziwna czystość stylu, wszystko to w najwyższym stopniu doskonałości w Nokturnach zgromadzone, robi z nich ewangelię nowoczesnej muzyki, dzieła, odpowiadające wysubtelnionym potrzebom artystycznym umysłów o najwyższej kulturze.

Pokrewną Nokturnom jest przepiękna Kołysanka.

O trzech Sonatach fortepianowych Chopina nie zdołała się skryształizować opinia jednolita. Pierwsze jego dzieło tego rodzaju, Sonata *c-moll* op. 4, której sam nie uznał godną wydania, była harmonicznym proroctwem *Tristana i Isoldy*; konstrukcja jej świadczy o niedoświadczeniu w budowie wielkich form. Ale dwie późniejsze Sonaty Chopina *b-moll* i *h-moll* są dziełami umysłu w najwyższym stopniu dojrzałego w traktowaniu formy cyklicznej. Chopin nie myślał wyzbywać się swoistych cech natchnienia, komponując je, nie chciał poddać się niewolniczo schematowi sonaty klasycznej; to, co miał w Sonatach do powiedzenia, nie było miękkim woskiem, któryby gładko wypełniał gotową formę,

lecz spiżem, który tę formę rozsądził, bo nie mógł się w niej pomieścić. Żar roztopionego metalu pozostał w nich. Sonata *b-moll* jest jednym z tych dzieł muzycznych, gdzie wszystko jest namiętnością najwyższą. Uczucia stają się tu błyskawicami ducha, wichurą, wyjącą po bezkresnych przestrzeniach, kapią się w lazurze niebios (*trio* Scherza), lub wydzwaniają sobie w sercu cmentarne powitanie. Sonata *h-moll*, ze swemi niezaprzeczonemi cechami wirtuozycznymi, przesiąknięta jest nieporównaną ilością piękna melodyjnego, kulminującego w ustępie *largo*. Finał ma w sobie żywiołowy pęd w podgwiezdne strefy.

Ze względu na środki, potrzebne do interpretacyi, największymi kompozytami Chopina są dwa Koncerty *e-moll* i *f-moll*, oba napisane jeszcze w Warszawie (op. 21 *f-moll*, wcześniejszy od op. 11 *e-moll*). Pisząc je, kładł Chopin nacisk główny na partję fortepianową, którą wyposażył w najwyszukańsze efekty techniczne i tchnął w nią czar najwyższych wartości muzycznych. Nad orkiestrą, akompaniującą fortepianowi, nie panował w tym stopniu, aby instrumentacja była barwna, a zadanie akompaniamentu stało się równorzędnym czynnikiem solisty, tak, jak w Koncertach Beethovena. Ale mimo to wysokiem jest znaczenie ich w historii muzyki, gdyż są one nieodrodnemi płodami genialnego poety tonów, który w jednym ustępie z Koncertu *f-moll* opowiedział tajemnicę miłości młodzieńczej ku pannie Konstancyi Gładkowskiej. Liszt wyraził się o nich jako o *des morceaux d'une surprenante grandeur*, a Schumann rzucał pod piedestał *adagia* z drugiego Koncertu Chopin dziesięć koron z głów krytyków.

Aby niczego z twórczości Chopina nie pominąć, należy jeszcze wspomnieć o *Triu* na fortepian, skrzypce i wioloncellę (op. 8), Waryacyach Mozartowskich op. 2 i Waryacyach na temat z opery Herolda op. 12, Fantazyi na temat pieśni polskich i Sonacie na fortepian i wioloncellę op. 65. Ponadto wydano po śmierci Chopina, jako op. 74, siedemnaście jego Pieśni (ogółem napisał ich więcej), do poezyj Witwickiego, Zaleskiego

i Mickiewicza. Mniejsze w historii pieśni europejskiej, znaczniejsze jednak stanowisko w muzyce polskiej zajmują te Pieśni Chopina. Pisał je Chopin przeważnie okolicznościowo, w latach warszawskich po największej części, kiedy pieśń polską stanowiły eklektyczne romanse i arie operowe, nawet zapożyczone z obcych dzieł, patryotyczne piosenki, lub idylliczne, słodkie, tak bardzo stylowi epoki odpowiadające, ale artystycznie tak mało warte pieśni o Filonie, o Dorydzie i t. d. (im także pracę osobną poświęcić należy). Pieśni Chopina mają dziarskość rytmiczną i polot melodyjny, ciepło wyrazu i trafną charakterystykę tekstów, są wogóle poczęte pod znakiem tej samej nowoczesności, jak i wszystkie dzieła Chopina.

Chopin był umysłem o niezmierniej pojemności i podatności na wrażenia wszelakie. Wszystko, co serce ludzkie odczuć potrafi, zamknął w swojej sztuce. Nie było mu na świecie nic obcym i dalekim. Sztuka jego stała się dla nas magicznym znakiem makrokosmu. Dlatego też każdy jednostronnie patrzący na nią byłby w błędzie.

Aby zdać sobie sprawę ze znaczenia Chopina w historii muzyki, wystarczyłoby zebrać zdania o nim największych muzyków i teoretyków wszystkich narodów. Nie tu wszakże miejsce na to. Kto część ich bodaj poznał, ten już przekonał się, że cudowny ten bogów ulubieniec, ten genialny pokoleń całych nauczyciel jest muzycznym sercem ludzkości. Że serce to w Polsce bić poczęło, że polskiem czuło się całe życie, że wreszcie w Polsce spocząć chciało i spoczęło, my, sztuki jego najbliżsi wyznawcy, stokroć to silniej od innych czujemy.

VII.

Stanisław Moniuszko. Opera narodowa polska. Szkoła Moniuszki. Pseudoklasycy i romantycy. Żeleński, Noskowski. Pieśniarze.

W czasie niedługiego życia Chopina wystąpiło w Polsce wielu kompozytorów, których twórczość wiązała się organicznie z muzyką dawniejszego pokolenia i prowadziła logicznie do prac potomnych kompozytorów polskich. Chopin stanął niejako po za nawiasem ewolucyi muzyki polskiej, wystrzelił niezmiernie wysoko ponad poziom, na jakim ona normalnie rosła. Obok niego i po nim mamy szereg pracowitych epigonów w kompozycyi i szereg talentów wykonawczych.

Weześniej, zanim rozeszła się po Europie sława Chopina, głośnie było nazwisko genialnego skrzypka polskiego, Karola Józefa Lipińskiego (1790 — 1861). Zarówno w grze na skrzypcach, jak w teoryi muzyki, był Lipiński samoukiem. W r. 1810 został koncertmistrzem w Operze lwowskiej, w r. 1812 jej kapelmistrzem. Fascynująca sława Paganini'ego pociągnęła go do Włoch. Tam w r. 1817 poznał wielkiego czarodzieja skrzypiec, zawarł z nim przyjaźń, a niedługo stał się jedynym jego w Europie rywalem. Schumann przyznał mu pierwsze miejsce pośród skrzypków współczesnych sobie, w zdaniu: *Ich habe die grossen Violinspieler der neueren Zeit fast alle gehört, von Lipiński an bis zu Prume herab*. Po długich, świetnych podróżach osiadł Lipiński jako kapelmistrz Opery w Dreźnie. W twórczym kierunku utrwalił Lipiński nazwisko swoje jako autor czterech

Koncertów skrzypcowych, licznych utworów solowych na skrzypce, rondów, waryacyj i t. p. Jego Koncert t. zw. Wojaskowy należy dziś jeszcze do repertuaru wielkich skrzypków. Zasłużył się także Lipiński etnologii polskiej wydaniem 169 pieśni ludowych galicyjskich w r. 1833, w czym poszedł za przykładem Wacława z Olëska, pierwszego u nas wydawcy ich, wyprzedzając o lat kilka działalność etnograficzno-muzyczną Oskara Kolberga.

Dobrze brzmiące nazwisko miał także, znany za granicą, skrzypek polski, Stanisław Serwaczyński (1791 — 1862).

Franciszek Mirecki (1794 — 1862), uczeń najpierw Haydna, potem Cherubini'ego, działał przedewszystkiem na polu muzyki operowej (*Cyganie* 1820, *Evandro in Pergamo* 1824, *I due forzati* w Lizbonie 1826 i inne), skłaniał się jednak i ku muzyce kościelnej, opracowując 50 Psalmów B. Marcella; ponadto zostawił szereg kompozycji instrumentalnych w konwencyonalnych formach.

Cenionym kompozytorem był Józef Krogulski (1815 — 1842), który w ciągu niewielu lat działalności utworzył 10 mszy, kilka kantat, hymn, oratorium passyjne, kwartet (wydany), waryacje *La bella Cracoviana* i efektowny koncert fortepianowy (rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej).

W połowie minionego stulecia słynęła w świecie rodzina muzyków Kątskich, której dwaj członkowie: Antoni (1817 — 1899) i Apollinary, pierwszy pianista, drugi skrzypek, byli wirtuozami wysokiego rodzaju. Antoniego wymieniano w jednym rzędzie obok Liszta i Rubinsteina. Występował jeszcze do ostatnich chwil życia, odbywając w 83 roku podróż koncertową naokoło świata. Kompozycje jego instrumentalne należą do kierunku salonowo-wirtuozyjnego (n. p. słynna *Le reveil du lion*); operę *Les deux diables* wykonano w r. 1872 w Londynie.

Współcześnie z Chopinem żył i działał w Paryżu Wojciech Sowiński (1803 — 1880). Nazwisko jego, jako kompozytora, nie lśni się wyjątkowym blaskiem, choć two-

rzył wiele dzieł większych i mniejszych. Sowiński był pierwszym polskim kompozytorem Oratorium o św. Wojciechu (w trzech częściach); nie cofnął się także przed pisaniem oper (*Lenore* i *Modelle*), których wszakże nie wykonano. Główny dział w kompozycjach jego zajmują fortepianowe transkrypcje ze słynnych oper współczesnych. Produkował także wiele muzyki religijnej, pieśni, a także dzieł symfonicznych i komnatowych. Niewielki talent Sowińskiego nie mógł zdobyć dla nazwiska jego długotrwałej pamięci. Literatura muzyczna jednak zawdzięcza mu dzieło ważne, jako pierwszą na większą skalę zakrojoną pracę p. t. *Les musiciens Polonais*, wydane w r. 1857 w Paryżu. Sowiński zebrał tu skrzętnie mnóstwo wiadomości i dat, a choć w niejednym kierunku — nie posiadając metody naukowej — pobłądził, zawsze ułatwił pracę późniejszym. Na tym „Słowniku muzyków polskich“ polegały przez kilkadziesiąt lat najwybitniejsze obce wydawnictwa encyklopedyczne. Ażeby znaczenie pracy Sowińskiego ocenić, wystarczy dzieło jego porównać z tem, co o dawnej muzyce polskiej miał do powiedzenia n. p. Ignacy Potocki, z którego papierów ogłoszono w *Pamiętniku warszawskim* w r. 1818 mały artykuł, lub z publikacyami Józefa Cichockiego z r. 1838 — 1839. W swoim czasie miała więc praca Sowińskiego poważne znaczenie.

W kilku miastach włoskich, a także w Paryżu i Londynie, wykonywano w ciągu kilkudziesięciu lat XIX stulecia opery ks. Józefa Michała Poniatowskiego (ur. w r. 1816 w Rzymie, umarł w r. 1873 w Chislehurst jako towarzysz Napoleona III na wygnaniu). W r. 1838 debiutował Poniatowski we Florencyi z operą *Giovanni da Procida*, potem nastąpiły: *Don Desiderio*, *Ruy Blas* podług tragedyi Victora Hugo, *I Lambertazzi*, *Malek Adel*, *Pierre de Médicis* (Paryż 1860), *Gelmina* (Londyn 1872). Do Polski żadna z nich nie dotarła. Styl dzieł Poniatowskiego zbliża go do Mercadante, słynnego poprzednika Verdi'ego.

W operze polskiej, w Warszawie i Lwowie nie objawiało się zaciekawienie dla dzieł kompozytorów polskich o te-

matach dramatycznych ogólniejszego charakteru. Zapotrzebowanie opery historycznej i romantycznej pokrywała obficie produkeya obcych kompozytorów. Dzieła Rossini'ego, Webera, Bořeldieu'ego, Auber'a, Halévy'ego, Meyerbeera, Donizetti'ego, Bellini'ego, Spontini'ego, Flotowa, Verdi'ego, pojawiały się w ciągu kilkudziesięciu lat (1820 — 1860) po kilkaset razy na scenie Opery warszawskiej. Elsner, Kurpiński, Damse, czy Józef Brzowski (1805—1888, opera *Hrabia Wesełński*) i Mirecki nie byli powołanymi do rywalizacji z takimi herosami opery nowoczesnej.

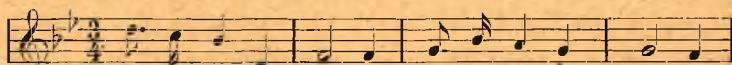
Pierwszym, który odpowiedział potrzebie stworzenia opery narodowej, czego od kompozytora polskiego przedewszystkiem zawsze u nas wymagano, pierwszym muzykiem polskim, mogącym ubiegać się o powodzenie teatralne w operze polskiej, nawet pośród dzieł włoskich, był Stanisław Moniuszko. Stanowisko swoje zdobywał Moniuszko z trudem i powoli. Dopiero po szeregu mniej szczęśliwych prób operowych stały się dojrzałe dzieła jego własnością opery polskiej, zajmując w historii jej zupełnie wyjątkowe, w porównaniu z tworam i innych kompozytorów naszych, znaczenie.

Z senatorskiego rodu, ale w zaścianku Ubielskim, pod Mińskiem, urodził się Moniuszko 5 maja 1819 r.¹⁾ Cudownem w muzyce dzieckiem nie był. Matka uczyła go gry na fortepianie, później w Warszawie kształcił go organista i kompozytor August Freyer. W r. 1837 zaczął Moniuszko naukę kompozycji u Karola Rungenhagena (1778 — 1851) w Berlinie, kompozytora niezmiernie płodnego (1000 pieśni i mnóstwo innych dzieł), nauczyciela Lortzinga, typowego akademisty muzycznego. Ze szkoły tej, w której pilnie pracując przebył dwa i pół roku, wyniósł Moniuszko wiele rutyny w technice kompozycji homofonicznej, ale mniej pragnienia zdobywania nowych środków wyrazu. Z natury umysł mało zapalny, raczej chłodny, tu wygładził Moniuszko wszyst-

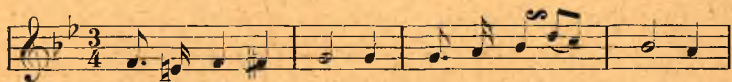
¹⁾ Biografię Moniuszki napisali: A. Walicki (1873), Bolesław Wilczyński (1900) i Al. Poliński (1914).

kie nierówności temperamentu artystycznego. W r. 1838 wystąpił z pierwszymi pieśniami, jakby w zapowiedzi, że pieśń będzie jedną z głównych form jego twórczości. Przywitano je w poznańskim *Tygodniku Literackim* bardzo życzliwie, zaczęto bowiem odczuwać u nas brak artystycznej pieśni polskiej, kiedy w Niemczech rodzaj ten, oddawna uprawiany, doprowadził już do arcydzieł Schuberta i tylu znakomitych utworów innych pieśniarzy.

Wkrótce po powrocie z Berlina, ożenił się Moniuszko z Aleksandrą Müllerówną. W Wilnie zajął posadę organisty. W trudnych warunkach, otoczony szybko powiększającą się rodziną, pracował Moniuszko wiele jako kompozytor. W nadziei sukcesów teatralnych, Moniuszko, w istocie talent nie-dramatyczny, wziął się do opery i napisał tam opery *singspiele*: *Ideal* i *Loterya* („fraszka“ w jednym akcie), w których pomysły melodyjne, płynne i wdzięczne, ale zgoła bez nerwu scenicznego, wykoszlawiają się niekiedy w skutek wadliwej deklamacyi, n. p. w arii Hanny w *Loteryi*: „Ledwom dzieckiem być przestała“. W tym samym stylu prostym, aż naiwnym, napisał Moniuszko następnie *Karmaniola*, operetkę w dwóch aktach (wykonaną dopiero w r. 1901 w amatorskim teatrze Miłośników sceny we Lwowie). Akcja odbywa się tu w czasie włoskiej wyprawy Napoleona w wiosce podalpejskiej. Muzyka nie ma jeszcze żadnych rysów osobistych, jak to n. p. melodia z duettina wskazuje:



Nie smuć się ko - cha - ny i rozchmurz twe czo - ło,



Wszak mi - ło - ści tkliwej bło - go - śla - wią nie - ba...

Te i inne utwory sceniczne Moniuszki, jak *Nocleg w Apenninach*, *Nowy Don Kiszot*, *Żółta szlafmyca*, *Woda cudowna* i *Sielanka* zaprawiły kompozytora naszego do taniej pracy, do obracania się w kole stereotypowych pomysłów, z któ-

rych wyrwać zdołało Moniuszkę dopiero dzieło, odmienne od tych *Singspielów*. Była niem *Halka*, napisana zrazu w dwóch aktach i wykonana w r. 1848 w Wilnie, w dziesięć lat zaś później przerobiona gruntownie, rozszerzona do czterech aktów. W nowej redakcyi pojawiła się *Halka* w Warszawie w r. 1858. Autorem libretta był Włodzimierz Wolski. W szczęśliwy sposób, w ramach dawnej formy operowej z zamkniętymi dla siebie ustępami, przedstawił poeta tragiczny los Halki, nieszczęśliwej ofiary miłosnej zachcianki szlachcica. Temat, jakich w życiu zdarza się wiele, pozwolił poecie przedstawić dwa światy, tworzące naród nasz przed 60 laty, szlachtę i lud, stąd zbyt pośpiesznie nazwano *Halkę* operą narodową, przeoczywszy, że ten konflikt dramatyczny jest ogólnoludzki. Stósownie do założenia poezyi muzyka Moniuszki przybiera charakter narodowej muzyki polskiej w scenach o obyczajowem zabarwieniu, posilkując się przede wszystkim typami rytmów tanecznych, dostojnego poloneza, ognistego mazura i rwących tańców góralskich, powtórę zwrotami pieśni ludowych w aryach Halki i Jontka. Ale w innych ustępach jest muzyka Moniuszki niejako wypadkową stylu włoskiego i niemieckiego, jest międzynarodową. Są w *Halce* pierwszorzędne piękności melodyjne, są miejsca bardzo efektowne w dramatycznym napięciu muzyki, są frazy pełne serdeczności i żaru, charakterystyka wielu momentów jest bardzo trafna, a instrumentacja iskrzy się świetnymi kombinacyami. Gdyby *Halka* weszła na sceny europejskie rychło po powstaniu, byłaby się dzięki tym zaletom utrzymała, jako kwiat dość egzotyczny w repertuarze oper obcych narodów. Teraz jednak starać się o wyprowadzenie jej na szeroki świat, po za granice słowiańskie, niestety zapóźno.

Z niezmierną szybkością napisał Moniuszko w r. 1858, w czasie podróży do Paryża, operę ludową *Flis*, w której to muzyce daje się wyczuć zapowiedź stylu *Straszego dworu*. Niektóre ustępy dzieła tego stały się bardzo popularne, n. p. modlitwa: „Dzięki Ci przedwieczny Panie“. Świetnym jest chór Flisaków: „Dzisiaj mamy już pogodę“; ilustracya mu-

zyczna w orkiestrze przywodzi tu na myśl młodego Wagnera, któremu Moniuszko niemal dorównuje w przeprowadzeniu tej sceny żeglarskiej, stając w niej — *mutatis mutandis* — godnie obok scen z *Hollendra tułacza* w akcie pierwszym.

W pierwszym roku kapelmistrzostwa w teatrze warszawskim, które Moniuszko zajął w r. 1859 dzięki poparciu pani Muchanow-Kalergis, uczniocy Chopina i przyjaciółki Wagnera, mimo stałych zajęć około wystawiania oper repertuarowych, napisał Moniuszko nową operę satyryczno-liryczną p. t. *Hrabina* i przygotował w znacznej części partytury oper: *Rokiczana* i *Paria*. Niedługo potem napisał sielanekę w jednym akcie p. t. *Verbum nobile*, wyposażoną w tklive piosenki i posuwiste polonezy. Jest to jedno z najbardziej jednolitych dzieł Moniuszki.

Tam, gdzie gawędziarska nuta poezyi podsuwała Moniuszce pomysły melodyjne, tam był kompozytor nasz sobą w całej pełni; tam idąc za poszeptem inwencji stwarzał wartościowe prawdziwie rzeczy. Dlatego o tyle lepiej muzycznie wypadł świat serc polskich w *Hrabinie* (n. p. piękne arye Kazimierza), od świata, przesiąkniętego modą francuską, do którego ilustracyi musiał Moniuszko używać dość obcych dla siebie środków.

W *Halce* talent Moniuszki nie stanął na najwłaściwszym dla siebie gruncie. Dramatyczność sytuacji nie była żywiołem tego liryka *par excellence*, czułego piewcy muzycznego pogody, dobroduszości i jowialnego humoru kontuszowego. Najodpowiedniejszą atmosferę dramatyczną, sceny, które wprost wołały o jego muzykę, znalazł Moniuszko w librecie Jana Chęcińskiego p. t. *Straszny dwór*. Poezycja, powstała jakby pod patronatem twórcy *Zemsty* i *Ślubów panińskich*, jest bezwątpienia najlepszem librettem opery polskiej. Dwór Miecznika w Kalinowie jest tem *tabernaculum* dawnych cnót, dawnych form i zwyczajów życia szlacheckiego; gromadzi on w sobie ludzi o czystych, prawych sercach, miłość, która się tu w nich rodzi, ma wdzięk dziewiczej skromności, intryga Cześnikowej, usiłującej przezna-

czone losem stadła rozerwać, jest tylko groteskową plotką, a zabójcze ostrze jej tępi spryt Hanny i Jadwigi. Każdy kąt tego dworu starego, co także pewnie był „z drzewa, lecz podmurowany“, tchnie tradycją rycerskich pokoleń, wspomnieniami rzeczy serdecznych!

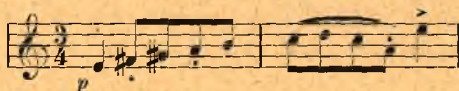
Za towarzyszami pancernymi, Stefanem i Zbigniewem, z hussarskiego obozu, zabłąkał się do Kalinowa geniusz Moniuszki. Odnalazł się sam w tym dworze (straszonym tylko dla starego, wiernego Macieja), bo był geniuszem muzycznym tych dworów polskich, bo przejął w krwi ideały tych, co je zamieszkiwali. Natchnienie poddało Moniuszce szereg najpiękniejszych jego pomysłów melodyjnych, kiedy pisał partyturę *Strasznego dworu*. W opracowaniu scen zbiorowych zdobył się tu Moniuszko na najbardziej wartościowe ustępy, z których wielki zespół w drugim akcie imponuje śmiałością konstrukcyi polifonicznej, obejmującej kilka rozbieżnych motywów dramatycznych i świetnem wyzyskaniem głosów uczestniczących. (Finał ten jest przeróbką jednej partyi z opery Moniuszki *Bettly*). Znakomicie wypadły sceny dziewcząt przy krosnach i laniu wosku, jako w wigilię Nowego Roku; tercet w pierwszym akcie i kwartet w trzecim, skąpane w najtkliwszych melodyach moniuszkowskiej muzyki, odznaczają się doskonałemi formami. Jeśli zaś jeszcze dodamy, że Miecznik śpiewa najlepszego poloneza Moniuszki, że arya z kurantami jest jedną z najserdeczniejszych, jakie wogóle znamy, że w prologu jest istotny rozmach hussarski i animusz młodości, że w scenach z Cześnikową i panem Damazym jest wiele muzycznego dowcipu, a instrumentacja, pomimo swojej szkicowości, jest w charakterystyce bardzo dosadna i kolorystycznie bogata, że wreszcie muzyka cała utrzymana w stylu jednolitym (niepозzbawionym italizmów), będziemy mogli nazwać *Strasznego dwór* najszerszym, najbardziej skończonem dziełem Moniuszki.

Wykonano operę tę po raz pierwszy w r. 1865 w Warszawie.

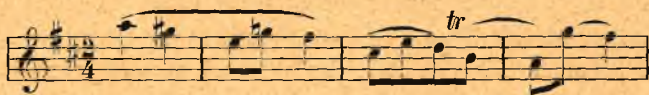
Na czas pewien przerwał Moniuszko z komponowaniem oper. Aż do napisania i wystawienia wielkiej opery p. t. *Paria* (w r. 1869) produkował Moniuszko przeważnie pieśni i dzieła muzyki kościelnej. Już w okresie wileńskim, z racji swojego stanowiska organisty kościelnego, pisał Moniuszko wiele kompozycji kościelnych. Powstały tam cztery *Litanie Ostrobramskie* na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry, których styl ma wprawdzie wewnętrzne znamiona nabożnego podniesienia ducha, ale środki techniczne są te same, co w muzyce świeckiej Moniuszki. Moniuszko był w nich, zarówno jak w siedmiu mszach, w *Requiem (cantata religiosa)* na 11 głosów solowych i orkiestrę, w motecie *Z krzyża boleści*, w *Chórze Sprawiedliwych* (motet na baryton solo i chór mieszany) i solowych pieśniach kościelnych, dzieckiem epoki swojej, uczniem tych szkół, które wobec zadań czystej muzyki religijnej i wobec zadania wytworzenia stylu kościelnego, odpowiadającego duchowi czasu, stały dość bezradne. Zjawisko to zupełnie naturalne, gdyż tak, jak w wieku XV czy XVI technika polifoniczna utworów religijnych, na których podłożu rozwinęła się, wpływała w wysokim stopniu na technikę muzyki świeckiej, tak później nowe formy świeckiej sztuki musiały wyrzeć stanowcze piętno na muzyce kościelnej. Ażeby nie cofać się zbyt daleko, wspomnieć wystarczy n. p. Jana Sebastjana Bacha, który w jednej metodzie i operując temi samemi środkami technicznemi pisał swoje kościelne i świeckie kantaty i nieraz wymieniał wzajemnie ustępy jednych i drugich; jeszcze dalej w kierunku przystosowania stylu świeckiego do muzyki kościelnej poszła t. zw. epoka elegancka, a później klassycy wiedeńscy zatracili wprost poczucie granicy obu tych stylów. Kościelne dzieła czasów Haydna i Mozarta były przykładami pokolenia nauczycieli Moniuszki, Elsnera i Kurpińskiego, styl zaś kompozycji kościelnych Moniuszki jest nieznacznem posunięciem naprzód ich stylu. Rzecz jasna, że stoją one wyżej od tamtych, jak wyższą była miara talentu Moniuszki od Elsnera, Freyera i Kurpińskiego. Tak n. p. *Kyrie* w pierwszej *Litanii Ostro-*

brańskie] droga dramatyczną siłą, na jaką nie stać było wcześniejszych kompozytorów warszawskich.

W tym samym okresie, obok codziennie pisanych pieśni, powstawały także dzieła komnatowe i kilka symfonicznych dzieł Moniuszki. W Kwartetach smyczkowych nie doprowadził Moniuszko do usamodzielnienia wszystkich instrumentów, nie był bowiem z urodzenia polifonistą, ani też techniki tej nie posiadał w wysokim stopniu. Nie mogąc wyczerpać wszechstronnie tematów w pierwszej części Kwartetu nr. 1, użył Moniuszko formy *minore-maggiore-minore* i nie kuśił się nawet o pokonanie schematu sonatowego. Swobodniejszy był Moniuszko w innych ustępach tego kwartetu; w drugiej części napisał *andantino* w rodzaju serenady (*F-dur*), w scherzu użył tematu, pokrewnego tematowi ostatniej części Koncertu *f-moll* Chopina:



final zaś, najdłuższy ustęp kwartetu, nazwał *un ballo campestre*, wprowadzając tu następujący temat:



Allegro assai. pp.

Narodowe melodye wplotły się do drugiej i trzeciej części drugiego Kwartetu, zbudowanego rozłożyściej cokolwiek od pierwszego.

Podczas kiedy Kwartety Moniuszki nigdy nie pojawiają się w programach koncertowych, to uwertury jego, pisane oddzielnie n. p. *Bajka* (poświęcona Al. Dargomyżskiemu) i do oper, jak *Paria*, należą ciągle do repertuaru symfonicznego orkiestr polskich. Szczególnie *Bajka*, barwna i fantastyczna, reprezentuje dobrze polską muzykę orkiestralną tej epoki, lubo obce jej są jeszcze wyrafinowane sposoby instrumentacji Berlioza, Wagnera i Liszta. Do Wagnera odnosił się Mo-

niuszek z entuzjazmem, jako do teoretyka „jasnowidzącego w ogólnej pomroce“ dramatu muzycznego, równocześnie zaś z niedowierzaniem, jako do twórcy, któremu, w liście do Józefa Sikorskiego ¹⁾ wprost odmawiał „talentu do tyła, aby przykładem w praktyce, mógł równie prosto i jasno poprzeć teorii swojej zasady“. Na jakich podstawach doszedł do drugiego tego sądu w r. 1853, nie wiemy. Dzieło estetyczne Wagnera, *Opera i dramat*, w czasie tym sam przeczytał i do poznania go zachęcał przyjaciela.

Na dobre byloby Moniuszce wyszło głębsze zaznajomienie się z *Tannhäuserem* i *Lohengrinem* w czasie pisania *Parii*. Twórca *Verbum nobile* pragnął dać teatrowi polskiemu wielką operę, napisaną do libretta (kilkakrotnie już komponowanego) według romansu *La chaumière indienne* Bernardin'a de Saint-Pierre. Środki, jakimi Moniuszko władał, nie odpowiadały temu nowemu — dla niego — zadaniu; kompozytor nasz nie umiał zobjektywizować swojej inwencji, nastrojonej na rodzimą nutę i popadł w pewnego rodzaju sprzeczność z własnym zamiarem artystycznym. Opera, wystawiona w r. 1869 dnia 11 grudnia (w cztery lata po *Tristanie i Izoldzie*, w rok po *Śpiewakach norymberskich*) nie mogła zdobyć tego uznania, jak polskie dzieła Moniuszki. Zarzucali mu „krytycy i recenzenci warszawscy“ zbyt swobody harmoniczne i inne rewolucyjne pomysły. Stwierdzić jednak należy, że w stosunku do harmonii Chopina i Wagnera, był Moniuszko w *Parii* o całą epokę zachowawczym, o czem pouczyć może n. p. chór Bramek z tej opery; jest w nim tylko pewne pozowanie na nowoczesność harmoniczną, ale istotnie wszystko dzieje się po staremu... Krytycy warszawscy z r. 1869 nie są dla nas miarodajni.

Ostatnią operą Moniuszki, wykonaną w roku śmierci twórcy, była *Beata*, rzecz fantastyczna w jednym akcie (tekst Chęcińskiego).

¹⁾ W broszurce Al. Polińskiego o Moniuszce str. 61.

Na pograniczu między sceną a estradą koncertową stoją *Widma* Moniuszki, sceny w kaplicy cmentarnej z *Dziadów* Mickiewicza. Moniuszko pisał je dla użytku koncertowego, ale mimo to, przeniesione na scenę, nie tracą *Widma* na wartości, dzięki wielkiej plastyczności muzyki.

Do ściśle koncertowego zakresu należy natomiast *Milda*, „kantata mitologiczna litewska“ do słów J. I. Kraszewskiego („U brzegów Niemna jest gaj poświęcony“), składająca się z intrady orkiestralnej, kilku ustępów rapsodycznych, duetów i chórów (w liczbie ośmiu).

Jednem z najcenniejszych dzieł Moniuszki są *Sonet* *krymskie*, napisane na czterogłosowy chór mieszany (solo tenorowe występuje kilkakrotnie) z akompaniamentem orkiestry. Moniuszko wykorzystał tu bardzo szczęśliwie wszystkie realistyczne opisy, posługując się aparatem orkiestralnym z większą śmiałością, niż w wielu operach.

Kantatową twórczość Moniuszki wypełniły jeszcze następujące dzieła: *Niola*, ballada o *Floryanie Szarym* i *Pani Twardowska* (Mickiewicza).

Najszerzej rozpościerające się korzenie zapuszczał w naród talent Moniuszki z pomocą swoich pieśni i ballad do śpiewu z akompaniamentem fortepianu; utworzył ich około 400. Z nieprzebranego swojego bogactwa pomysłów melodyjnych w pierwszym rzędzie korzystał Moniuszko, tworząc Pieśni. Mniej zależało mu na takim wnikięciu w poezję, z któregoby mógł, podobnie jak Schubert, wynieść całą ostoję muzyczną pieśni, w kierunku melodyjnej deklamacji i ilustracji akompaniamentu. Znajdujemy pośród pieśniami Moniuszki kompozycje strofkowe i pieśni przekomponowane, pieśni oparte na rytmach tanecznych, pieśni-romanse, ariosa i ballady (w tych ostatnich szedł wiernie śladami Karola Loewego, który napisał muzykę do kilku Ballad Mickiewicza, przypominającą się silnie w analogicznych utworach Moniuszki). Są tu utwory wielkiej wartości melodyjnej, są i słabe, wadliwie deklamowane szkice pieśniarskie raczej, niż pieśni. W pieśniach o tanecznych rytmach i w dumkach

zachowywał Moniuszko większą czystość stylistyczną, niż w wielu innych pieśniach. Kompozytor nasz zaledwie „po operowemu“ myślał, aby mieć dość siły na redukcję i przystosowanie niektórych, zajmujących dla siebie samych, tematów do rodzaju miniatury muzycznej, jaką jest forma pieśni. Główną część produkcji pieśniarskiej Moniuszki stanowi dwanaście zeszytów *Śpiewnika domowego* (po 14 do 26 pieśni w każdym zeszycie) do poezyj lirycznych polskich, od Kochanowskiego do Chodźki i do wielu wierszy obcych literatur, od Saffony do Goethego. W wyborze tekstów Moniuszko nie bardzo przebierał; na dziesiątki naliczyć tu można pieśni o bardzo blabej treści i niewyszukanej formie literackiej, utworów bardzo miernych talentów poetycznych, które w dodatku nie mają w sobie żadnych pierwiastków muzycznych, ani w nastroju, ani w kierunku opisowym. Ta bezkrytyczność wynikała nietylko z konieczności wypowiedziania się Moniuszki, ile z potrzeb natury finansowej; małe honoraria nakładców zdobywał Moniuszko temi pieśniami, pisaniami w pośpiechu, w niemożności skupienia wszystkich władz ducha. Pomimo to jednak stworzył Moniuszko poważną liczbę pieśni, wytrzymujących porównanie z najcenniejszymi utworami współczesnego pieśniarstwa niemieckiego i francuskiego, a przez piękności czysto melodyjne stojących na wybitnem miejscu w literaturze muzycznej nowszych czasów. Gdyby zakres pomysłów harmoniczo-modulacyjnych Moniuszki był szerszym, byłby kompozytor nasz mógł świetniej wyzyskać bogate swoje pomysły muzyczne. Wielką ich różnorodność mieści w sobie także akompaniament fortepianu, wyposażony w efektowne czynniki ilustracyjne. W przedmowie do pierwszego zeszytu *Śpiewnika domowego* pisał Moniuszko, że te jego „próby szczęśliwe, lub nawet z mniejszem powodzeniem wykonane, tworzą z czasem zbiór przykładów, z którego ukształci się pomału szkoła“.

Istotnie też stworzył Moniuszko szkołę w muzyce polskiej, szczególnie w kierunku pieśni, kształcąc młodszych na własnym przykładzie kompozytorskim i teoretycznie jako

profesor kompozycji w Konserwatorium warszawskim. Dążył zaś do utrwalenia w muzyce polskiej „charakteru krajowego“ (!), twierdząc, że to, „co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dzieciennych naszych wspomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się narodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie“.

Strudzony pracą i wieloma przeciwnościami losu, nad którymi nie umiał zapanować, dokonał Moniuszko życia dnia 4 czerwca 1872 r. ¹⁾.

Warunki, w jakich w Wilnie i Warszawie musiał Moniuszko pracować, nie odpowiadały rozwojowi jego talentu; atmosfera rozpanoszonego dyletantyzmu muzycznego przyniatała go, krytycy, w rzeczach muzyki przeważnie ignoranci, i różne narodowe wielkości, dyktowali mu prawa, jakich w tworzeniu miał się trzymać. Pod naciskiem tych warunków i takich „przemocy kulturalnych“ ugiął się talent Moniuszki, nie odważał się na śmielsze wzloty.

Pewną niekonsekwencję musimy zauważyć w poglądach estetycznych na muzykę w Polsce między r. 1850 — 1880 i dalej nawet. Po przyjęciu — bez zastrzeżeń — dzieł Chopina i po wchłonięciu ich do muzycznej kultury zaczyna się objawiać u nas ruch przeciw takim nowatorstwom muzycznym, które nie stanowiły ani czwartej części miary postępu dokonanego w muzyce Chopina. Niejako wykreślając Chopina z dorobku naszej kultury, stanęło społeczeństwo nasze na stopniu muzyki Elsnerów i Kurpińskich i z niego przy pomocy Moniuszki pragnęło wyjść o jeden stopień wyżej, choć Chopin o tyle wyżej je z sobą porwał. Tej dobrowolnej degradacji w potrzebach artystycznych nie nie wytłómaczy, ani nie usprawiedliwi. Chyba, że Chopin był wielkiem świętem narodowej sztuki, a na codzień wystarczały (choć zawsze na tak krótko) dzieła mniejszych talentów, urobio-

¹⁾ Wydawnictwem wszystkich dzieł Moniuszki zajmuje się sekcyja jego imienia przy warszawskim Towarzystwie Muzycznym.

nych wedle upodobań ogółu, który imponuje słabszym umysłem liczebną potęgą, ale nie głębią zbiorowej duszy.

Z tej samej co Moniuszko szkoły, Rungenhagena, wyszedł starszy od niego o kilka lat Oskar Kolberg (1814 — 1891), który już podczas pracy nad pomnikiem swoim dziełem: *Pieśni ludu polskiego*, próbował zwrócić na siebie uwagę jako kompozytor form salonowo-tanecznych, niemniej także marzył o tryumfach w operze, ale napisanych dzieł nie widywał często na scenie. (W r. 1859 wykonano operę jego p. t. *Król pasterzy*).

W cieniu pozostawała twórczość Józefa Brzowskiego (1805 — 1888), szwagra Moniuszki. Po małym powodzeniu w operze (*Hrabia Weseliński*), z większym uprawiał Brzowski kompozycję religijną. Jego *Te Deum* wykonywano zagranicą.

Obok Moniuszki, pieśniarza, grupują się następujący kompozytorowie pieśni: Ignacy Marceli Komorowski (1824—1858), Wilhelm Troszel (1823—1887), Ignacy Krzyżanowski (1826 — 1905) i Kazimierz Kratzer (1844 — 1900), których liczne utwory cieszyły się do niedawna jeszcze wielką popularnością.

Kilku polskich muzyków-wirtuozów weszło w świat szerzej w początkach drugiej połowy minionego stulecia. Henryk Wieniawski (1835 — 1880) słynął długo jako znakomity skrzypek; dwa jego Koncerty, kilka parafraz i poetyczna Legenda należą stale do klasycznego programu skrzypków nowoczesnych. Młodszy brat jego, Józef Wieniawski (1838 — 1912), świetny pianista, działał jako pedagog w Moskwie, Warszawie i Brukselli (gdzie umarł); utwory swoje sam wprowadzał w świat na własnych koncertach, stąd też wyrobiły sobie one szeroką wziętość (koncert fortepianowy, fantazyja, etudy, polonezy i t. d. w stylu salonowym). Dobrym pianistą i kompozytorem zgrabnych pieśni i utworów fortepianowych był Aleksander Zarzycki (1834 — 1895).

Z uczniów Chopina działali w Polsce: ks. Marcellina Czartoryska (1817 — 1904) i Karol Mikuli, starając się głównie o kult dla dzieł mistrza.

Z pokolenia Moniuszki wymienić jeszcze należy nazwiska kilku kompozytorów, jak: Józefa Lubowskiego, Antoniego Rutkowskiego, Stanisława Dunieckiego (autora milej operetki p. t. *Paziowie królowej Marysienki*) i Adama Minhejmiera (1830 — 1904), który, pragnąc zdobyć tytuł „polskiego Meyerbeera“, pisał opery w stylu *Hugenotów* i *Afrykanki* (*Otton Łucznik*, *Stradiota*, *Mazepa*), a popularność w kraju zdobył kilkoma pieśniami i patetyczną kantatą: *O, ludzkości duchy dzielne...*

Szereg epigonów tej samej szkoły stanowią jeszcze: Ludwik Grossmann (1835), autor oper: *Rybak z Palermo* i *Duch Wojewody* i kilku uwertur dramatycznych, Gustaw Roguski (ur. w r. 1839), uczeń Berlioza, więcej wszakże zasłużony jako nauczyciel, niż na polu kompozycji i Henryk Jarecki (ur. w r. 1846). Osobisty uczeń Moniuszki, hołduje Jarecki temu samemu stylowi co mistrz, w operach: *Mindowe Jadwiga*, *królowa polska* i *Barbara Radziwiłłówna*, które, jako kapelmistrz Opery lwowskiej, wystawiał w Teatrze Skarbkowskim.

Nestor dziś muzyków polskich, Władysław z Żelanki Żeleński (ur. w Grodkowicach w r. 1837), jest w sztuce swojej eklektykiem stylu polsko-włoskiego Moniuszki i pseudo-klassycznego i romantycznego Mendelsobna i Schumanna. Twórczość Żeleńskiego odznacza się imponującą wszechstronnością. Dzielny technik kompozycji, opanował Żeleński wszystkie formy, wypowiadając się w każdej z równą swadą. Podobnie jak Moniuszko, jest Żeleński lirykiem z istoty swojego talentu, pieśń więc stała się właściwym rodzajem jego twórczości. W styl jej wniknął Żeleński głębiej od Moniuszki; wypowiadając się w tej formie, przestrzega kompozytor nasz tej idealnej granicy, której środki pieśniarskie nie powinny przekraczać. Jego „ja“ muzyczne nie poddaje się efemerycznym zdobyczom codziennym na polu

harmonii i modulacji, stąd w Pieśniach Żeleńskiego, pisanych w kilkudziesięciu latach, zauważamy ciągłość stylu, który stał się naprawdę zupełnie osobistym językiem jego natchnienia. Pieśni te są trwałymi pomnikami naszej literatury muzycznej, jako klasyczne wprost skryształizowanie znamion polskiego wyrazu muzycznego (szczególnie w melodii) w sferze tonalności dyatonicznej. Żeleński jest jednym z pierwszych muzyków polskich, którzy w doskonały sposób uprawiali formę sonaty. W dwóch jego Sonatach fortepianowych i jednej skrzypcowej spełniły pomysły Żeleńskiego z całą ścisłością postulaty formy klasycznej, przyczem technika tej muzyki i treść uczuciowa przedstawiają się bardzo zajmująco. Poważną zdobycz polskiej muzyki komnatowej stanowią Kwartety i Trio Żeleńskiego, symfoniczny zaś rodzaj wzbogacił Żeleński dwiema wielkimi Symfoniami i Uwerturami *Tatry* i *Echa leśne*. W kilku charakterystycznych utworach fortepianowych wyzyskał Żeleński efekty wirtuozowskie, w świetnym zaś Koncercie fortepianowym, równoważącym znakomicie współczynnik wirtuozyjny z orkiestralnym, stworzył dzieło, dla muzyki polskiej, niezasobnej w koncerty, wybitnego znaczenia. Kilka kantat i hymnów religijnych, dwie msze i preludya organowe Żeleńskiego wzbogaciły naszą mało dziś uprawianą muzykę kościelną.

Wcześniej pociągnął Żeleńskiego ten „pałac magiczny“, gdzie kilka sztuk składa się na jedną — opera. W kilka lat po pierwszych przedstawieniach w teatrze wagnerowskim w Bayreuth wystąpił Żeleński ze swoim *Konradem Wallenrodem*. Dojrzały już wtedy w pełni kompozytor nasz nie widział w dziełach Wagnera zbawienia muzyki dramatycznej i wytrwał przy dawniejszej formie opery wielkiej, historyczno-romantycznej. Nie zastósowując więc w konstrukcyi *Konrada Wallenroda* zasady śpiewnego dyalogu i symfonicznie opracowanego podłoża orkiestralnego, nie wyciągnął także z trylogii *Pierścień Nibelunga* i wcześniej wystawionych dzieł Wagnera konsekwencji w kierunku samego wyrazu dramatycznego i kolorystyki orkiestrowej.

Druga opera Żeleńskiego, *Goplana* (z *Balladyny* Słowackiego), odpowiedziała w wielu ustępach lirycznych akeyi talentowi kompozytora bardziej od pierwszej. W pisaniu partytury opery tej miał już Żeleński rękę bardzo wprawną jako instrumentator, inwencya jego naginała się chętniej do potrzeb dramatycznych. Żeleński jako melodysta zdobył się w *Goplanie* niemal na wykwintniejsze i najszlachetniejsze pomysły, jakie znamy w jego dziełach.

Niedostatki w słowie i treści dramatycznej dwóch ostatnich oper: *Janka* i *Starej baśni* (pierwsze libretto napisał Ludomił German, drugie z powieści Kraszewskiego przerobił Aleksander Bandrowski) z trudem tylko mógł pokonać talent Żeleńskiego. Najcelniejszymi częściami ich są ustępy niedramatyczne, mianowicie aria Janka i pieśń Jaruchy, włożona w usta Dziwy, ta pieśń — prawdziwie — wyczarowana z słowiańskiego ducha.

Sklonny do symbolizmu w muzyce i do malarskich problemów dźwiękowych, nigdy nie przestaje być Żeleński muzykiem absolutnym i w dążeniu do uzyskiwania pięknych, skończonych form tworzył i tworzy dzieła o podniosłym charakterze, dostojne, senatorskiej krwi godne.

Drugim, najpoważniejszym przedstawicielem po-moniuszkowskiej epoki w muzyce polskiej, był Zygmunt Noskowski (1846 — 1909). Mniejszy jako „osobistość“ w muzyce od Moniuszki i Żeleńskiego, był Noskowski pierwszym w dawniejszej generacyi wirtuozem techniki kompozytorskiej, świetnym instrumentatorem-polifonistą. Symfoniczne dzieła jego: trzy Symfonie (z najlepszą pośród nich ostatnią, *Od wiosny do wiosny*) poemat symfoniczny *Step* i waryacje fantastyczne p. t. *Z życia* (na tle Preludyum siódmego Chopina) uczyniają u nas nową epokę muzyki orkiestralnej. Data jej spóźniona — co prawda — o kilkadziesiąt lat. Podobnie jak Moniuszko, świecił Noskowski nie tylko przykładem własnych dzieł, ale wykształcał młodych, jako świetny pedagog kompozycyi w Konserwatoryum warszawskim. W zakresie muzyki dramatycznej napisał Noskowski kilka błahszych obrazów

scenicznych w ludowym rodzaju (*Małazka, Budnik, Wieczornice, Przekłety dorobek*) i dwie większe opery: *Livia Quintilla* i *Wyrok* (akcja wśród Słowian południowych). Dość produktywny w kierunku pieśni, w której nie osiągnął tej czystości stylu (z nielicznymi wyjątkami) co Żeleński, znakomite wprost pomysły zamknął Noskowski w *Śpiewniku dla dzieci* (do tekstów Maryi Konopnickiej). Noskowski tworzył niezmiernie łatwo, nie stawiając niekiedy inwencji zbyt wygórowanych żądań. Mało niestety dzieł jego przyjęło się na stałe w naszym życiu muzycznym, chociaż każdy rodzaj był w twórczości Noskowskiego reprezentowany dziełami poważnej wartości (trzy Kwartety smyczkowe i jeden fortepianoowy, kilkanaście zeszytów utworów fortepianowych, kilka kantat kościelnych i świeckich, utwory chórálne, uwertury koncertowe i t. d.).

W granicach tych samych środków muzycznych, w tym samym istotnie stylu, co dzieła tych kilku ekletyków i epigonów Moniuszki, utrzymane są także kompozycje dwóch młodszych popularnych w Polsce kompozytorów: Jana Galla i Stanisława Niewiadomskiego.

Jan Gall (1856 — 1912) miał bogatą inwencję melodyjną, jako pieśniarz i autor czterogłosowych utworów chóralnych. Wdzięk jego pomysłów, gładkość frazy, ta iście włoska słodycz melodyj, a akompaniament lekki i zgrabny, wyrobiły pieśniom Galla ogromną wziętość. Niektóre jego piosenki obiegiły świat cały, niemal jak *Modlitwa dziewicy* pani Bądarzewskiej. Do tworzenia wielkich form nie aspirował Gall, wystarczało mu poczucie, że znają go wszyscy. Czy i w innych rodzajach muzycznych byłby talent jego osiągnął tę popularność, trudno dziś wyrokować. Gall nie pragnął słuchaczowi imponować mistrzostwem techniki (nawet nie posiadał jej w wyższym stopniu) i nie miał zamiaru przypinać mu w kompozycjach swoich skrzydeł do lotu Ikara; chciał go tylko dobrze usposobić, trochę zabawić i rozmarzyć. To zadanie artystyczne i twórco swój zamiar spełniał w dziesiątkach swoich pieśni i w setkach chorów

w sposób godny swego talentu i w granicach tego stylu znakomity.

Podobne ideały przyświecają także Stanisławowi Niewiadomskiemu (ur. w r. 1859), talentowi pieśniar-skiemu z natury. Dwa jego cykle pieśni *Jaśkowa dola* (Konopnicka) i *Z wiosennych tchnień* (Gawalewicz) należą do naj-udatniejszych utworów pieśniarstwa polskiego z ostatnich lat XIX stulecia. Zarówno nuta ludowa, jak i salonowa, wykwin-tna erotyczność, brzmią w pieśniach Niewiadomskiego szcze-rze i ujmująco. Jeśli purytańska dewiza estetyczna *Res se-vera verum gaudium* nie skrępuje nas zupełnie wobec dzieł sztuki, tak, że nawet odwracając ją będziemy się do nich uciekali po pewne korzyści estetyczne, to w odniesieniu do utworów Niewiadomskiego powiemy: te pieśni wesoło-wdzię-czne, przez pół melancholijne, przynoszą wielu melomanom prawdziwe zadowolenie, są rzeczą poważną ta-lentu, który je wydał. W życiu muzycznym szerokich kół miały i mają pieśni Galla i Niewiadomskiego niemałe znacze-nie, a gdyby ich nie było, lukę stąd powstałą zapelniałaby produkty obcego pieśniarstwa, może nie tak udatne, jak ich dzieła.

Znakomity stylistą, jest Niewiadomski wpływowym kry-tykiem muzycznym we Lwowie.

Ze szkoły Żeleńskiego w Warszawie wyszedł Roman Statkowski (ur. w r. 1859), później uczeń Rubinsteina, autor nagrodzonych na konkursach w Londynie i Warszawie oper: *Filenis* i *Marya* (wedle Malczewskiego).

Ku tradycjom Moniuszki, przefiltrowanym przez różne warstwy późniejszej muzyki europejskiej, składają się także następujący kompozytorowie polscy: Mieczysław Sołtys (ur. w r. 1863), autor oratorium p. t. *Śluby Jana Kazimie-rza*, trzech oper (z tych najudatniejsza *Marya*) i licznych utworów muzyki instrumentalnej; Erazm Dłuski, autor opery *Urwasi*; Henryk Skirmuntt, autor dramatu mu-zycznego *Pan Wołodyjowski* i Michał Świerzyński (ur. w r. 1868), popularny w Krakowie kompozytor muzy-

cznych wkładek do kilku dramatów, licznych pieśni i chórów, utworów symfonicznych (lekkie w stylu uwertury), wreszcie bardzo udatnych fortepianowych utworów instrukcyjnych, dla młodszych pianistów.

W pobliżu tego kierunku znajdujemy także: Piotra Maszyńskiego, wytrawnego kierownika zespołów chóranych w Warszawie, autora świetnie brzmiących chórów męskich i płynnych pieśni; Felicyana Szopskiego, utalentowanego pieśniarza i dramaturga muzycznego (opera *Lilie*), Feliksa Starczewskiego (ur. w r. 1868), Henryka Pachulskiego.

Muzykę religijną, z mniejszemi naleciałościami świeckimi niż w stylu Moniuszki, uprawiają od kilkudziesięciu lat: X. Franciszek Walczyński, kanonik tarnowski, a przede wszystkim X. Dr. Józef Surzyński (ur. w r. 1851), proboszcz w Kościanie, prawdziwy filar poważnego ruchu muzycznego w Kościele polskim, kompozytor rozlicznych mszy i różnych form liturgicznych, wydawca podręczników muzyki kościelnej gregoriańskiej i polskiej, redaktor i główny autor prac w piśmie *Muzyka kościelna*, na koniec historyk dawnej muzyki kościelnej polskiej, zasłużony zbieracz pomników jej i wydawca *Monumenta musices sacrae in Polonia*, które pierwsze dostarczyły część autentycznego materiału historykom muzyki polskiej. Mrówcza praca, ofiarna działalność, wielka zasługa!

Instrumentalną muzykę kościelną w poważnym stylu uprawia Mieczysław Surzyński (ur. w r. 1866), znakomity wirtuoz organowy.

Kilku kompozytorów młodszej generacji staje jeszcze w szeregach dawniejszej szkoły, z której stylem i tendencjami godzą się bardziej niż z nowszymi kierunkami, chociaż i im pod pewnymi, wszelako tylko formalnymi względami ulegają. Należą tu: Adolf Guzewski (ur. w r. 1876), autor opery p. t. *Dziewica lodowców*, symfonii i koncertu fortepianowego; Feliks Nowowiejski (ur. w r. 1877), wprawny technicznie muzyk, o słabej inwencji melodyjnej,

lubujący się w jaskrawych, treści pozbawionych efektach (oratorium *Quo vadis*, Symfonia *h-moll* z programem dewocyjnym), nie gardzący nawet formą marszów wojskowych; wreszcie Bolesław Wallek-Walewski (ur. w r. 1885), ujmujący talent muzyczny, przedstawiający się najdodatniej w małych programowych obrazkach muzycznych, zarówno instrumentalnych, jak. wokalnych (n. p. uwertura charakterystyczna *Paweł i Gawęł*, *Bajka o myszce* i t. d.), szczęśliwy w lirycznych pieśniach, o oryginalnie pojętych cechach rodzimych, wreszcie pełen temperamentu i subtelności dyrygent chóralny.

VIII.

Wpływ Chopina. Nowe prądy w muzyce polskiej. Muzyka symfoniczna. Młode pokolenie. Karłowicz, Różycki, Karol Szymanowski.

Rozwój twórczości muzycznej w Polsce musiał dojść do tej chwili, kiedy wpływy stylu klasyczno-romantycznego i Moniuszki całkowicie się wyczerpały, kiedy przestały mieć życiodajną siłę. Dopiero około r. 1880 zaczyna się, powolna zrazu, *appercepcja* sztuki Chopina, jej form technicznych i jej duchowej treści, w muzycznej kulturze narodu naszego. Chopin staje się wtedy nauczycielem młodych kompozytorów polskich, początkowo jako idealny wzór wirtuozyzmu fortepianowego.

Pierwszą zapowiedzią wpływu Chopina i formowania się szkoły, z ducha jego sztuki poczętej, były kompozycje Juliusza Zarębskiego. Urodzony w r. 1854 w Żytomierzu, w młodzieńczych latach został Zarębski uczniem Liszta w Weimarze i ledwie zasłynąwszy jako znakomity pianista, zgaśł w 31 roku życia (1885 r.). Liczne kompozycje fortepianowe Zarębskiego (wiele z nich w ludowych formach tanecznych) są konsekwencją stylu instrumentalnego Chopina i jego harmonii. Młody kompozytor dochodził jako harmonista niemal do tych zjawisk, które stanowią podstawę dzisiejszej muzyki francuskiej, przeczuwał *egzotyzm* harmonii Debussy'ego.

W młodym wieku umarł także Eugeniusz Pankiewicz (1898 r.), kompozytor fortepianowy i pieśniarz o śmiałych niekiedy pomysłach muzycznych.

W tym samym czasie zaczął pisać zgrabne swoje kompozycje fortepianowe, zrodzone pod promieniami słońca dzieł Chopina, Ludwik Morelowski (ur. w r. 1847). Wydając je dopiero w r. 1912 i 1913, wzbogacił nimi kompozytor-amator w sposób poważny dział polskiej muzyki salonowej.

Przez ciągłą styczność z dziełami Chopina, jako nauczniomy ich wykonawca, stał się w twórczości swojej fortepianowej Chopinistą, Ignacy Józef Paderewski (1860). Horyzont jego muzyki w stosunku do sztuki Chopina rozszerzył się w kierunku ścisłych form polifonicznych, wszystkie bowiem większe dzieła Paderewskiego zamykają w sobie świetnie opracowane *fugi* (n. p. Waryacje op. 10 i op. 14, Sonata *es-moll* op. 21 i Waryacje op. 23 z monumentalnie zbudowaną fugą końcową). Nieboskłon pomysłów Paderewskiego zdaje się być zasłonięty warstwą chmur, jego dzieła fortepianowe mają przeważnie szary koloryt dźwiękowy i treść uczuciową owianą chłodem północy. Obok kultu fortepianu (Koncert *a-moll*, Fantazyja polska i szereg mniejszych dzieł) i pieśni, próbował Paderewski sił kompozytorskich w dramacie muzycznym. Opera trzyaktowa Paderewskiego, *Manru* (słabe libretto A. Nossiga z powieści Kraszewskiego *Chata za wsią*) ma styl pośredni między stylem dzieł Wagnera a operą włoską. Dobrą stroną dzieła są barwna instrumentacja i efektowne chóry. Gorący patryotyzm Paderewskiego był genezą wielkiej, trzyczęściowej Symfonii, ilustrującej symbolicznie wypadki powstania z r. 1863. Tendencje polityczne dzieła tego wpłynęły ujemnie na jego wartość artystyczną i choć nie brak tu rozmachu w niektórych epizodach, tematy nie wypisują krwawych *menek tekel upharsin*...

Epigonem Chopina, w kierunku wirtuozyjnym, jest Zygmunt Stojowski (1869), uczeń najpierw Żeleńskiego, później Delibes'a i Masseneta. Szereg jego kompozycji fortepianowych (pośród nich Koncert *fis-moll*, Sonata op. 18 i różne utwory charakterystyczne) należy do rodzaju *causeries* muzycznych na gładkie, salonowe tematy, chociaż niektóre z nich mają w sobie coś z nowoczesnego *spleenu*... Najwy-

żej dotarł Stojowski w rozłożystej, pełno instrumentowanej Symfonii *d-moll*.

Henryk Melcer (ur. w r. 1869), pianista tak samo wysokiej miary jak i Stojowski, zawdzięcza wiele w krystalizacji swojego talentu Chopinowi. Fortepian jest głównym celem twórczej pracy Melcera (dwa znakomicie skonstruowane, świetne koncerty fortepianowe i transkrypcje), nie zasłania mu on jednakże widoku na inne zadania, jak muzykę komnatową (sonata na skrzypce i fortepian), pieśń, a także operę (najlepsza z kilku dotychczas utworzonych *Maryi Malczewskiego* i scena dramatyczna *Protesilas i Laodamia*), których treść uczuciowa i nowoczesność środków wyrazu są w wysokim stopniu zajmujące.

Jeden z najgłośniejszych dziś w świecie pianistów, Józef Hofman, wydobywa z klawiatury instrumentu w licznych swoich utworach charakterystycznych najwyszukańsze efekty techniczne. Poziomu wirtuozowstwa techniki fortepianowej, w dziełach Hofmana osiągniętego, trudno przekroczyć.

Od skrzypiec, które były wirtuozijnym instrumentem Emila Młynarskiego (ur. w r. 1870), wyszła twórczość tego kompozytora i świetnego dyrygenta (Koncert skrzypcowy), aby niedługo dotrzeć do muzyki symfonicznej (wielka Symfonia p. t. *Polonia*). Emil Młynarski, zrazu kapelmistrz Filharmonii warszawskiej, jest dziś jednym z nielicznych dyrygentów polskich, działających zagranicą, szczególnie w Anglii. (Do najlepszych kapelmistrzów zaliczano pod koniec minionego wieku Rafała Maszkowskiego, którego sława promieniowała daleko po za Wrocław, gdzie stale pracował).

Na progu XX stulecia zwraca się twórczość kompozytorów polskich ku symfonii i poematowi symfonicznemu w znacznie silniejszym stopniu, niż w dawniejszych latach. Złożyło się na to kilka przyczyn.

Nowoniemiecka szkoła muzyczna znajdowała w dziełach symfonicznych najlepszy swój wyraz. Liszt, Brahms, Bruckner i Ryszard Strauss, później Gustaw Mahler weszli tryumfalnie do sal koncertowych całej Europy, podróżujące orkiestry wy-

konywały dzieła ich, których świetność instrumentacyi, styl lub bezczelna wprost śmiałość pomysłów fascynowały słuchacza. W operze zawładał nim despotycznie największy czarodziej nowoczesnej orkiestry, Wagner. Przykłady wielkich miast zachęciły bogatych melomanów warszawskich do założenia Filharmonii, która w r. 1902 zaczęła swoją piękną misję. Szeroką falą wspaniałych koncertów wpłynęła do Warszawy muzyka symfoniczna, klasyczna, romantyczna i nowoczesna, niemiecka, rosyjska i francuska. Koncerty muzyki orkiestralnej, przedtem dość rzadkie, stały się codzienną karmą miłośników i muzyków z profesyi. W rękach ich znalazły się małe partytury do studyów, do niedawna nieznane (partytury orkiestralne w większych formatach były dość kosztowne), problemy techniki instrumentowania przestały być tajemnicą, nabycie wprawy we władaniu orkiestrą stało się niepomrotnie łatwiejszem. Małe partytury do studyów, które zjawily się pod koniec XIX wieku, są zjawiskiem równoległym do pierwszych druków Petrucci'ego — wywołały też na rozwój muzyki symfonicznej podobny wpływ, jak drukowane książki głosowe z pierwszych lat XVI w. na muzykę wokalną.

Programy koncertów Filharmonii warszawskiej obfitowały w dzieła symfoniczne kompozytorów wszystkich narodowości, ale nie było w nich wiele kompozycji polskich. Kompozytorowie nasi dawniejszej generacyi pisywali symfonie i uwertury tylko, jak gdyby, dla zdobycia niemi ostróg rycerskich w sztuce poważnej, przeważnie zdala od jakiegokolwiek orkiestry, nie znając dokładnie wszystkich możliwości dźwiękowych tego skomplikowanego aparatu, w małej nadziei usłyszenia dzieł własnych. W takich, na całym obszarze ziem polskich panujących, wprost materialnie tak bardzo nieprzyjaznych, warunkach, wobec nieporadności i niedokształcenia fachowego kierowników wielu instytucyj muzycznych w kraju i nawet wrogiego niekiedy traktowania aspirujących muzyków polskich, nie było mowy o produkcji symfonicznej.

Filharmonia warszawska stała się tą widomą przystanią, do której zdążać zaczęły symfoniczne idee kompozyto-

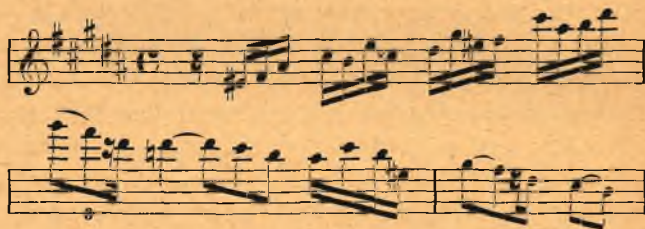
rów polskich. Nie każda tam dopłynęła, rozbijając się po drodze o ukryte rafy różnorodnych przeszkód moralnych, w każdym razie jednak instytucja ta i jej brząca dusza, orkiestra symfoniczna, stała się genezą powstania nowej, symfonicznej muzyki polskiej.

Mieczysław Karłowicz otwiera szereg młodych symfonistów polskich kilkoma dziełami o wielkiej powadze stylu i wysokiej wartości. Urodzony w r. 1876, w młodym wieku wystąpił ze skromnymi pieśniami, rychło jednak poświęcił się wyłącznie muzyce symfonicznej (wliczyć tu także można Koncert skrzypcowy z towarzyszeniem orkiestry). W zimie 1909 r. znalazł śmierć tragiczną w Tatrach, zasypany lawiną.

Pierwsze kompozycje orkiestralne Karłowicza świadczą o skłanianiu się ku formom klasycznym (op. 2 Serenada, op. 6 Uwertura p. t. *Biała gotówka* [*Bianca di Modena*] i op. 7 Symfonia *Odrodzenie, e-moll*), które młody twórca wszechstronnie opanował podczas nauki u teoretyka berlińskiego Urbana. Od dziewiątego dzieła poczynszy, zaczyna się łańcuch sześciu poematów symfonicznych Karłowicza. Przykładami Karłowicza były zarówno poematy symfoniczne Liszta, jak śmiałe dzieła Straussa. Na nich to zaprawiał się w kierunku technicznym i kształcił w wyrobieniu poczucia barwności orkiestralnej. *Powracające fale* Karłowicza (op. 9) miały jeszcze program literacki za podłoże swoich myśli muzycznych; treść jego przypominała jeszcze zdaleka *Śmierć i wyzwolenie* Straussa, a w ślad dzieła tego rozwijała się konstrukcja poematu Karłowicza, który w pomysłach swoich nie otrząsnął się jeszcze zupełnie z reminiscencyj *Tristana i Izoldy* Wagnera. Ale w *Powracających falach* zawarło się wiele piękna muzycznego, dobytego z własnych pokładów duchowych kompozytora. Głębiej w duszę swą, o potrzebach filozoficznych, wniknął Karłowicz w następsem, wielkiem dziele: *Odwieczne pieśni*, którego trzy części opiewały: Wiekuistą tęsknotę, Miłość i śmierć i Wszechbyt. Myśl Karłowicza wyszła tu po za granicę subiektywnych uczuć, pragnąc ogarnąć dalekie kręgi makrokosmu. Inwencja muzyczna poszybowała

w poemacie tym, z nakazu twórczej woli kompozytora, wysokim szlakiem, utwór cały przepływa w podniosłym, dostojnym nastroju. Dwa dalsze poematy, op. 11 *Rapsodya litewska* i op. 13 *Smutna opowieść*, mają wspólność szarego, melancholiją przesiąkniętego kolorytu. Powstały zapewne w chwilach zwątpień, które spadały często na tę piękną, czulą na „ból świata“ duszę.

Szczyt twórczości Karłowicza oznacza poemat symfoniczny o legendarnej miłości *Stanisława i Anny Oświęcimów*¹⁾. Karłowicz wzył się w dawne podanie z niezmierną intensywnością uczucia i współczucia. Tematyczną podstawę dzieła, utrzymanego nieprzerwanie w tęczowej barwności orkiestry, stanowi rwący pomysł wstępny:



którego warianty przychodzą później jako melodie liryczne i dramatyczne. Temat ten jest blisko spokrewniony z tematem *Don Juana* z poematu R. Straussa. Karłowicz był istotnie „straussistą“, lecz w czasach naszych jest to tak samo przez się jasne, jak „byronista“ w literaturze w r. 1830.

Tak jak do *Stanisława i Anny Oświęcimów* zbliżył może Karłowicza *Zygmund i Zyglinde* Wagnera, tak pomysł ostatniego, niezupełnie skończonego dzieła Karłowicza *Dramat (epizod) na maskaradzie* powstał pod wpływem — jak należy przypuszczać — *Symfonii fantastycznej* Berlioza. (Szcze-

¹⁾ W pomnikowym wydawnictwie prof. Jerzego Mycielskiego *Portrety polskie* znajdzie czytelnik reprodukcje portretów brata i siostry Oświęcimów z kościoła OO. Franciszkanów w Krośnie i artykuły Dr. Wiktora Czermarka (zeszyt II), oraz samego wydawcy.

gółowo naszkicowane dzieło wypracował znakomity dyrygent i kompozytor Grzegorz Fitelberg).

Karłowicz był typowym muzykiem programowym. Dzieła jego powstawały pod wpływem pomysłów literackich w założeniu, ale w uformowaniu muzycznym dążyły zawsze do spełnienia warunków muzyki bez względu na jej. Karłowicz był nadto głębokim artystą, aby paść ofiarą naturalistycznej programowości muzycznej, aby gubić się w drobnym malarstwie dźwiękowym. Niemniej jednak talent jego przenosił skojarzenia muzyczno-pojęciowe nad pomysły bezinteresowne pod względem treści czysto-muzycznej; plastyka muzycznego wyrazu zadowalała Karłowicza więcej, niż jego abstrakcyjna wartość. Tą drogą idąc, zbliżał się Karłowicz już do chwili, kiedy od muzyki symfonicznej musiałby był przejść do dramatu muzycznego.

Podobną ewolucję od programowej muzyki symfonicznej do dramatu muzycznego przeszedł **Ludomir Różycki** (ur. w Warszawie w r. 1883), uczeń Noskowskiego. Główne rodzaje twórczości Różyckiego stanowią: poemat symfoniczny i opera. W młodzieńczym wieku utworzył Różycki poematy: *Stańczyk*, *Pan Twardowski* i *Bolesław Śmiały*, o jędrnych, bardzo charakterystycznych tematach i wyrazistej, świetnej w barwach instrumentacyi. Talent jego skryształizował się wcześniej; rozwoju w kierunku polifonicznym nie zapowiadała natura nawskróś melodyjno-rytmiczna. W *Anhellim* wypowiedział się Różycki jako poeta muzyczny i wszechstronnie jako harmonista, w *Królu Kofetui* (podług Juliusza Zeyera) zajął szczęśliwem wyczerpaniem tematu, ale zniżył cokolwiek lot w *Warszawiance* i *Monnie Lizie*. Zbyt szybka, niemal szkicowo traktowana, produkcya wycisnęła swoje piętno na obu operach Różyckiego: *Bolesławie Śmiątym* (libretto Aleksandra Bandrowskiego) i *Meduzie* (bohaterem w niej jest Lionardo da Vinci; tekst Cezarego Hirschbanda-Jellenty). Talent śmiały i pewny siebie, rzuca Różycki pomysły swoje *al fresco*, dlatego też w perspektywie teatralnej przedstawiały się one efektownie. *Bolesław Śmiały* skłania się ku dramatowi muzy-

cznemu, styl jego jest szczęśliwym w eklektyzmie swym wykorzystaniem środków muzyki po-wagnerowskiej, zarówno niemieckiej jak włoskiej, *Meduza* zaś przybrała przeważnie formy dawniejszej opery. Wartościową jest produkcya Różyckiego w kierunku muzyki komnatowej, której trwałym nabytkiem jest poetyczna Sonata na wioloncellę i fortepian i Trio fortepianowe w formie Rapsodyi. Z pośród utworów fortepianowych Różyckiego wyróżnia się młodzieńcza jego kompozycya p. t. *Igraszka fal*, Ballada na fortepian z orkiestrą i poemat fortepianowy (w formie ballady) p. t. *Balladyna* (wedle Słowackiego). Pomiędzy orkiestralnymi i fortepianowymi kompozycjami Różyckiego zachodzi taki stosunek, że podczas kiedy jego poematy symfoniczne wydają się instrumentowanymi wyciągami fortepianowymi (zauważano to także w symfoniach Schumannna), utwory fortepianowe kryją w sobie niekiedy symfoniczne pomysły. Forma pieśni zdaje się być za ciasną dla rodzaju talentu Różyckiego, który na rozpięcie skrzydeł wiele potrzebuje przestrzeni.

W przeciwieństwie do tego umysłu, zdążającego do celów artystycznych na przelaj, jest Grzegorz Fitelberg (ur. w r. 1879) muzykiem, wyrażającym się, zwłaszcza w drugim okresie twórczości, w bardzo skomplikowanych formach melodyjnych i harmonicznym. W początkowych swoich dziełach był Fitelberg niemal klassycystą, rzecz jasna, z wieloma rysami nowoczesnymi; komnatowe kompozycje jego (Trio, Sonata na skrzypce i fortepian) spełniały z całą ścisłością warunki formy klassycznej. Później zakres środków Fitelberga ogarnął najdalej idącą chromatyczność i jaskrawy dyssonans, jako wynik śmiałej polifonii. Poemat symfoniczny *Sokół*, symfonia i szereg pieśni, stanęły na granicy piękna dźwiękowego, tuż nad skrajem przepaści kakofonii. Fitelberg, fascynujący dyrygent, silna niezmiernie i prawa natura muzyczna, zna orkiestrę tak głęboko, że już same czysto kolorystyczne pomysły jego dzieł symfonicznych wyrabiają im poważne stanowisko w nowoczesnej muzyce. Ostatnie kompozycje Fitelberga: *W głębi morza* i *Rapsodya polska* są no-

wem świadectwem mistrzostwa w instrumentowaniu; w drugim z tych dzieł zbliżył się Fitelberg po raz pierwszy do źródeł ludowych muzyki polskiej.

Do muzyki symfonicznej zbliża się w twórczości swojej także Henryk Opieński (ur. w r. 1870), autor efektownych poematów symfonicznych p. t. *Lilla Weneda* i *Zygmunt August i Barbara*. Wszechstronny pracownik zarówno w kompozycji, jak literaturze muzycznej i pedagogii, w krytyce i jako dyrygent, wypełnia Opieński działalnością swoją poważną misję w kulturze muzycznej Warszawy. Z kompozycji Opieńskiego na pierwszym miejscu stoją jego Pieśni. Uprawia także Opieński muzykę komnatową i fortepianową (kwartet, waryacje), napisał również operę *Maryę*. Na polu literatury muzycznej zaznaczył się Opieński wydaniem studium o Chopinie (wydawnictwo „Nauki i Sztuki”) i podręcznika *Dzieje muzyki powszechnej*, ponadto kilkoma artykułami historycznymi, niemniej jako redaktor *Kwartalnika muzycznego*. Jako dyrygent, stara się Opieński przede wszystkim o zaznajamianie słuchaczy z dziełami muzyki polskiej i położył pod tym względem na gruncie warszawskim prawdziwe zasługi.

Muzyce fortepianowej w pierwszym rzędzie poświęca swą twórczość kompozytorską dwóch młodszych pianistów polskich: Raul Koczalski i Ignacy Friedmann, obaj celujący w subtelnościach stylu fortepianowego, wykwindni w pomysłach. Mniej błyszczące, niemniej jednak udatne są kompozycje fortepianowe i pieśni (wśród kilkunastu kilka wyższej wartości) Stanisława Lipskiego. Franciszek Brzeziński uprawia fortepian nie jako wirtuoz, lecz jako muzyk o poważnych zamiarach twórczych (Waryacje, *Tryptyk* i t. d.). Apollinary Szeluta zapowiadał w pierwszych kompozycjach fortepianowych śmiały i możny talent (Waryacje, Nokturn). Groteskowymi pomysłami rytmicznymi i melodyjnymi pragnął zwrócić na siebie uwagę Karol Hubert Rostworowski w pieśniach do poezji Heinego. Do groteskowości dochodzi także w krótkich fragmentach sym-

fonicznych Ludomir Michał Rogowski, a Jan Marek w swoich próbach pieśniarskich. Aby zaś bodaj wymienieniem nazwisk zaznaczyć ich działalność kompozytorską, bez względu na kierunki, do których w dziełach swoich zaliczają się, wspomnieć należy: Wojciecha Gawrońskiego (opera *Marya*, symfonia), Edmunda Waltera (chóry męskie), Bolesława Raczyńskiego, Leokadyę z Myszyńskich Wojciechowską, Stanisława Burzę, Stefana Surzyńskiego, Kazimierza Garbusińskiego (muzyka kościelna), Maryana Rudnickiego (prawdziwy talent liryczny), X. Plewczyńskiego, Janusza Konopczyńskiego, Karola Liszniewskiego (pieśni), Jerzego Lalewicza, ś. p. Jadwigę Sarnecką, Maryę Borkowiczównę, Stanisława Szumowskiego, Juliusza Wertheima (dzieła symfoniczne i kompozycje fortepianowe), ks. Władysława Lubomirskiego (symfonia i operetki), Adama Wrońskiego (tańce).

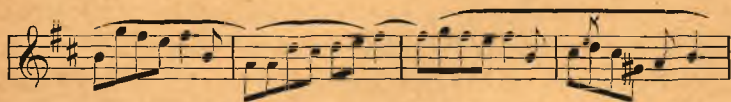
Na tem tle, którego nie zmieni już jedno lub więcej dodanych nazwisk, na tle całej współczesnej produkcyi muzycznej w Polsce, rysuje się świetlana postać kompozytorska Karola Szymanowskiego. Twórczość młodego kompozytora (ur. w r. 1882 na Ukrainie) oznacza trzecie, od Mikołaja Zieleńskiego poczynawszy, zenitowe wzniesienie się kultury muzycznej w Polsce, podnosząc ją prawie ku temu poziomowi, który zaznaczyły dzieła Chopina.

Pierwszych dziewięć Preludyów Szymanowskiego i cztery jego Etudy, kompozycje młodzieńca, który wtedy był uczniem Zygmunta Noskowskiego, zapowiedziały górny szlak jego twórczości. W tych, pod idealnym wpływem Chopina napisanych, poniekąd na dziełach rosyjskiego kompozytora Skryabinie w kierunku stylistycznym wzorowanych, lirykach muzycznych, było można poznać niezmiernie bogatą, wykwiutną naturę poetycką. Od Chopina nie pojawiły się w Polsce utwory, tak górnie nastrojone, tak piękne, uroczne. Myśl rozwijała się tu z przedziwną prostotą, z genialną konsekwencją. W melodyach wyczuwało się odrazu głębię i sku-

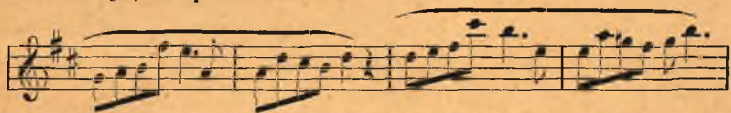
pień ducha, w którym się one rodziły. Przemawiała w nich królewskość talentu.

W następnych kompozycjach fortepianowych przedstawił się talent Szymanowskiego, jako wielka potęga w kierunku konstrukcyjnym. Po próbnym, niejako, ale tak doskonałym Waryacyach, op. 3, nastąpiła pierwsza Sonata *c-moll*, op. 4, zbudowana z imponującym zmysłem architektonicznym, zakończona wielką fugą, wyprowadzoną z tematu pierwszej części. Szymanowski objawił tu swój istotny talent polifoniczny; jego fuga nie była tylko owocem studyów, nie ambicją imponowania techniką podyktowała ją, ale ten kategoryczny imperatyw jego geniuszu, w którym dokonała się synteza dwóch zasadniczych form muzycznych: fugi — czyli formy muzycznej jednolitości, i sonaty — formy muzycznego przeciwieństwa. Pomostem, łączącym te dwa bieguny w późniejszych dziełach Szymanowskiego, miała się stać forma waryacji.

W nieporównanej świetności przedstawiła się inwencja Szymanowskiego w Waryacyach op. 10, których temat, zaczynający się melancholijną melodią Sabały:



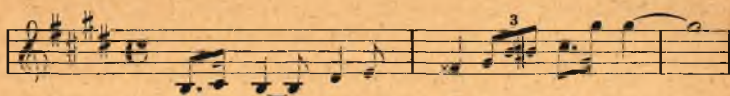
uzupełnił własnym, genialnie dostrojonym, kontrastującym w nastroju, dośpiewem:



Polot myśli i barwność opracowania walczą o lepsze w tych dziesięciu śmiałych przetworzeniach tematu.

Pewnego rodzaju koncesją na rzecz czystego wirtuozostwa fortepianowego była *Fantazyja* op. 14, poniekąd równoległe zjawisko do Sonaty na skrzypce i fortepian op. 9.

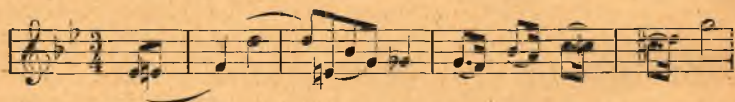
Pierwszą kompozycją orkiestralną Szymanowskiego była Uwertura koncertowa op. 12. Jest ona przejawem epizodycznego wpływu Ryszarda Straussa na Szymanowskiego, co zdradza pierwszy zaraz temat jej:



Weześnie osiągnął Szymanowski najdalej w pokonaniu wszelakich trudności technicznych idące mistrzostwo. Nad fortepianem zawładnął jak niegdyś Chopin lub Liszt, wzbogacając jeszcze styl swój w kierunku polifonicznym. Łatwość w rozwiązywaniu problemów polifonii instrumentalnej doprowadziła Szymanowskiego do barokkowego nadużywania jej zarówno w akompaniamencie Dwunastu Pieśni op. 17, jak w instrumentacji pierwszej Symfonii. Po tym krótkim okresie szukania nowych dróg w nieprzebranem bogactwie pomysłów melodyjnych i harmonicznym własnego talentu, nastąpiło ostateczne skryształizowanie stylu kompozytorskiego Szymanowskiego.

Objawiło się to w drugiej Symfonii, op. 19, *B-dur*. Beethoven i Brahms wpłynęli na to wyklarowanie talentu Szymanowskiego. Ideały ich pojęć formalnych doprowadził Szymanowski do tej ostatecznej konsekwencji ewolucyjnej, jaką przedstawia forma jego Symfonii op. 19 i Sonaty fortepianowej op. 21 (*A-dur*).

Jakże dalekim od koturnowego patosu nowoczesnych symfonij jest temat pierwszej części symfonii Szymanowskiego:



Jest on kwintessencją wdzięku w talencie Szymanowskiego; od najbardziej ujmującego tonu podnosi się tu wyraz, w ostatnim motywie, do ekstatycznego niemal napięcia. Mo-

tyw ten dominuje nad nastrojem całej tej części, podniosłej i natchnionej, zwartej niezmiernie silnie.

Część drugą stanowią waryacje na temat przepojony najgłębszą poezją. Trzy pierwsze waryacje, utrzymane w najgórniejszych sferach nastroju, odpowiadają *adagiu* normalnej symfonii, poczem w dalszych waryacjach (*tempo di gavotto*, *tempo di minuetto*) spełnia się zadanie *scherza*. Dramatycznie podniecona introdukcya wprowadza do popiętej fugi, skonstruowanej genialnie z tematów, urobionych z głównych myśli symfonii.

Podobnie uformowana jest druga Sonata fortepianowa *A-dur* op. 21. Śmiało twierdzić można, że od sonaty Beethovena *Für das Hammerklavier* op. 106 muzyka instrumentalna nie zdobyła się na taką głębię wyrazu, jaką mają w sonacie Szymanowskiego waryacje w tempie *sarabandy* i *largo* (przed introdukcją do fugi). Fuga końcowa skonstruowana jest z tematu, pochodzącego od tematu waryacyj i jego odwrócenia melodyjnego.

Około wprowadzenia dzieł fortepianowych Szymanowskiego u nas i na szerokim świecie zasłużył się niezmiernie genialny fenomen fortepianu, Artur Rubinstein, najwszechstronniejszy z współczesnych pianistów.

Do najwyższych szczytów natchnienia wzniosł się Szymanowski w Romansie na skrzypce z akompaniamentem fortepianu (op. 23), tym hymnie miłosnym bez słów... Takiej szlachetności w inwencji, tego niepokalania melodyjnego i żaru uczuciowego nie posiada żaden tego rodzaju utwór współczesnych kompozytorów europejskich.

Mistrz na polu czystej muzyki, nie zniżający się do programu muzycznego, jest Szymanowski najdoskonalszym współczesnym pieśniarzem polskim. Kilka cykliw jego pieśni, zwłaszcza ostatnie: *Barwne pieśni* (op. 22) i *Pieśni miłosne Hafsa* (op. 24) wnoszą do historyi pieśni nowe pojęcia formalne, polegające na tematycznym opracowaniu utworów.

I w tych formach stwarza Szymanowski dzieła genialne, czy to w kierunku muzyki o tendencyach idealistycznych,

czy w kierunku realistycznego malarstwa dźwiękowego. Doskonała deklamacja tekstu i melodye o najwyższym uroku poezji opierają się w pieśniach Szymanowskiego na akompaniamencie, którego figuracja i harmonizacja jest cudownym wykwittem z treści wiersza.

Najnowsze dzieło Szymanowskiego, opera w jednym akcie p. t. *Hagit* (temat wschodni) ukaże się pewnie niebawem na scenach europejskich.

Plon dotychczasowy twórczości Szymanowskiego zachwyca jakością dzieł; ich liczba budzi nadzieję, że bujna ta produkcja twórcza wiele nam utworów przyniesie. Szymanowski jest z rodzaju tych wielkich talentów muzycznych, które pomysły swoje przyoblekają w formy absolutnego piękna muzycznego. Apóstolem tego piękna, w dzisiejszych czasach zaprzeczania praw logiki myśli muzycznych i snobizmu, uznającego wybryki impotencji twórczej i spekulacji fałszywemi walorami i antimuzycznemi pomysłami, jest Szymanowski w całej majestatycznej pełni swego talentu. Dzieła jego są trudne do opanowania technicznego, nie łatwe do percepcji, niedopuszczające do poufania się z sobą po pierwszym zetknięciu. Ale, kiedy z wiarą w ich wartość zaczniemy je studyować i dobrze poznamy, spłynie nam do serc złoto natchnień Szymanowskiego, złoto, które w talencie jego bogowie w takiej rozpuścili ilości.

Życie muzyczne w miastach naszych wzmogło się w latach ostatnich w sposób wybitny. Rośnie liczba szkół muzycznych, zwiększa się zakres ich pedagogicznej działalności, nakłady polskich muzykaliów podnoszą się liczebnie, rozchodzą zagranicą. Warunki produkcji muzycznej, idące w parze z potrzebą muzyki w narodzie, polepszają się. Objawia się także zaciekawienie dla badań historyczno-muzycznych.

Polska twórczość muzyczna zależała, bo musiała — wprost organicznie — zależeć od sprzyjających dla rozwoju swojego warunków. W braku ich upadała i ona.

Naród nasz ma przyrodzoną potrzebę muzyki. Jak echo na hasło tej potrzeby wypromieniowuje dusza narodu talenty twórcze, dziś taksamo jak przed setkami lat. A kiedy brak teraz dla muzyki polskiej opiekuńczych rąk polskich królów i szkatuł królewskich, pamiętajmy, że obowiązek tej opieki spadł na barki nas wszystkich — jeśli muzykę polską mieć chcemy!

A jeśli tylko zechcemy, będziemy mieli muzykę polską!

TREŚĆ ROZDZIAŁÓW.

	Str.
I i II. Muzyka w Polsce w czasach Średniowiecza. Formy liturgiczne, historye o świętych, sekwencye. Pieśni polskie Kościoła katolickiego. Mikołaj z Radomia. Teorya muzyki w Uniwersytecie Jagiellońskim. Mikołaj z Krakowa. Sebastyan Felsztyński . . .	5 — 31
III. Wiek Złoty. Muzyka wokalna wielogłosowa. Fundacya Kapeli Rorantystów. Wacław Szamotulski. Marcin Leopolita. Mikołaj Gomółka. Lutniści: Wojciech Długoraj, Jakób Polak	58
IV. Nowy styl muzyczny w Polsce. Kompozycye chóralne z akompaniamentem. Mikołaj Zieleński. Koncert. Adam Jarzębski. Kantata. Bartłomiej Pękiel. Motet koncertowy. Marcin Mielezewski. Opera .	80
V. Opera publiczna w Warszawie. Pierwsze próby operowe do tekstów polskich, kompozytorów obcego pochodzenia. Lud polski w operze. Opera z tendencją polityczną i opera historyczna. Poprzednicy Chopina	97
VI. Fryderyk Chopin	115
VII. Stanisław Moniuszko. Opera narodowa polska. Szkoła Moniuszki. Pseudoklasycy i romantycy. Zieleński, Noskowski. Pieśniarze	129
VIII. Wpływ Chopina. Nowe prądy w muzyce polskiej. Muzyka symfoniczna. Młode pokolenie. Karłowicz, Różycki, Karol Szymanowski	151



