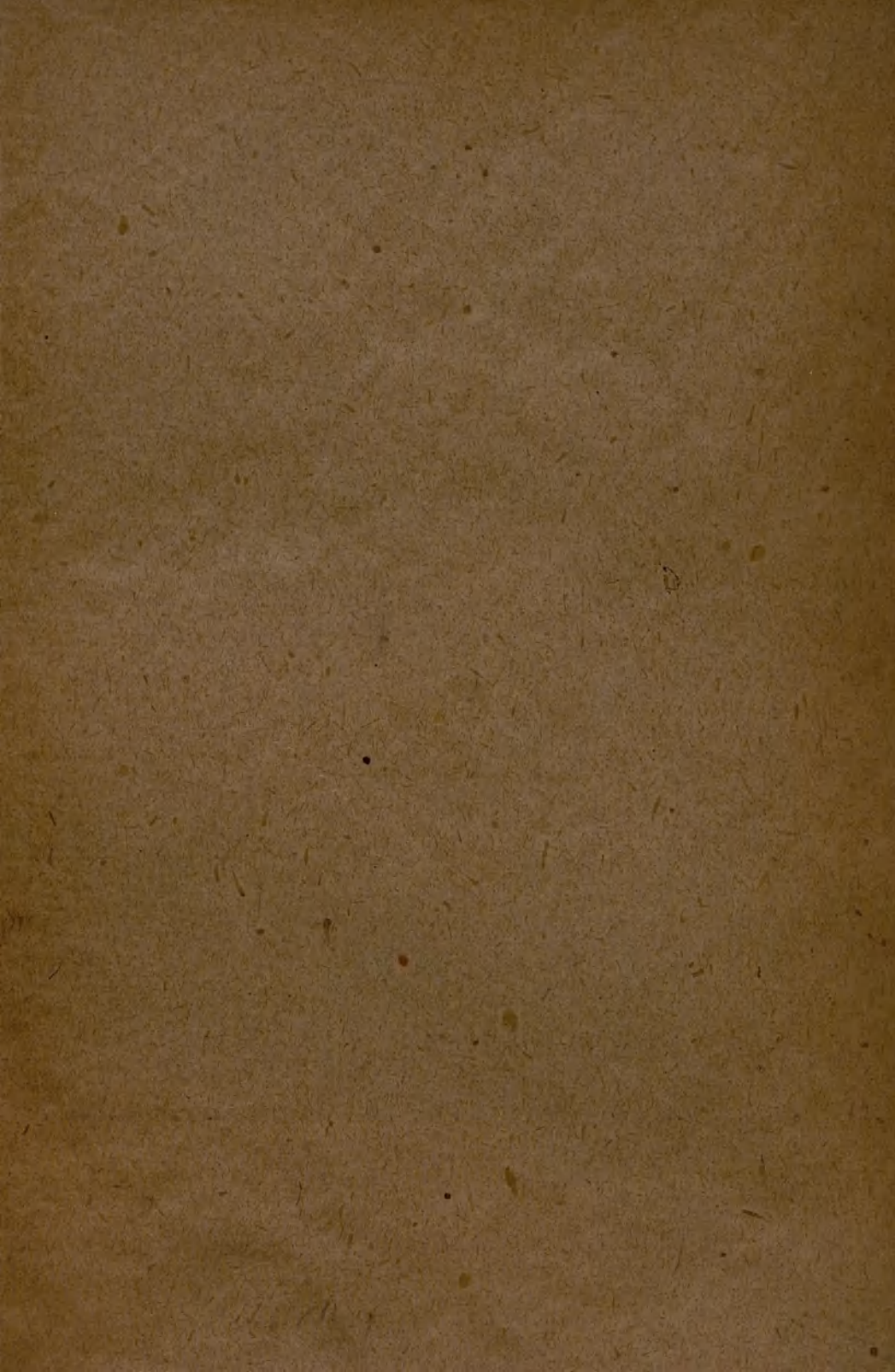


Biblioteka Śląska

15773

II







STUDYA DO HISTORYI MUZYKI W POLSCE

WPLYWY WŁOSKIE W MUZYCE POLSKIEJ

CZEŚĆ I. 1540—1640

NAPISAŁ

DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI

W KRAKOWIE

NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAW. POLSKIEJ

1911.

WPLYWY WŁOSKIE W MUZYCE POLSKIEJ

5297-80 Prt

STUDYA DO HISTORII MUZYKI W POLSCE

WPLYWY WŁOSKIE W MUZYCE POLSKIEJ

CZEŚĆ I. 1540—1640

NAPISAŁ

DR. ZDZISŁAW JACHIMECKI

W KRAKOWIE

NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAW. POLSKIEJ

1911.

5297
Biblioteka
Sejmu Śląskiego

15773

II.



51-

X-45998	
15773	II

Odbito w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod zarządkiem Józefa Filipowskiego.

Spis rozdziałów.

	str.
I. Tabulatura Jana z Lublina z r. 1540	1
II. Polifoniści. Kompozycye Wacława Szamotulskiego, Marcina Leopolity i Tomasza Szadka. Utwory niekompletne K. Borka, Gawary i Szadka	42
III. Psalmy Mikołaja Gomółki z r. 1580	95
IV. Lutniści. Wojciech Długoraj, Diomedes Cato, Jakób Polak . .	120
V. Motety i pieśni. Kompozycye Jana Polaka. Wydawnictwo V. Liliusza z r. 1604. Jan Borzym. Pieśni świeckie i nabożne z lat 1580—1610	154
VI. Mikołaj Zieleński. <i>Offertoria et Communiones totius anni</i> 1611	200
VII. Pierwsze libretto operowe w polskim języku. Tłómaczenie S. S. Jagodyńskiego	269
VIII. Koncerty i kanzony Adama Jarzębskiego r. 1627	281
IX. Bartłomiej Pękiel.	300

Słowo wstępne.

Szereg rozdziałów, stanowiących tę książkę, uważam za luźne studia, niezwiązane nicią historycznej przyczynowości, nie kuszące się bynajmniej o syntetyczne przedstawienie dziejów muzyki polskiej między rokiem 1540—1640. Zadaniem ich jest naukowa ocena i analiza, historyczne oświetlenie najważniejszych zachowanych pomników muzycznych tej epoki, będących świadectwem naszej kultury artystycznej. Fakt, że o przedmiocie tych studyów mieliśmy w polskiej literaturze muzycznej wiadomości natury bibliograficznej lub tylko popularno-informacyjnej i że tylko najdrobniejsza część muzycznego opracowanego tu materiału, została wydana w naszych czasach, kilkaset zaś innych omówionych i zanalizowanych po części kompozycji musiałem sam przepisać i ująć w partyturę ze starych rękopisów i druków muzycznych, jest sam przez się dowodem oryginalności tej pracy. Jedynie w drugim rozdziale mógł autor cytować literaturę polską i obcą, we wszystkich innych nie poprzedziły własnej jego analizy i wpływających z niej sądów, żadne niemal naukowo ścisłe poglądy. Względ na rozmiar książki zniewolił mnie do przeznaczenia studium o Marcinie Mieleczewskim do następnego tomu, gdzie również przesunąć należało rozdział o działalności kilku muzyków włoskich zajętych w Polsce między rokiem 1620—1640, jak Hannibala Orgasa, Franciszka Liliusza i Marka Scacchi'ego.

Najgorętszą wdzięczność winien jestem Akademii Umiejętności za podjęcie kosztownego wydawnictwa i za zachęcającą do dalszej pracy życzliwość.

Pana Dra Stanisława Tomkowicza proszę o przyjęcie wyrazów serdecznej podziękii za pełne poświęcenia, lecz tak ochotnie spełniane, a dla nieporównanej troskliwości i sumienności godne podziwu kierownictwo nad drukiem mojej pracy i za udzielenie mi tylu rad cennych i wskazówek.

Zdzisław Jachimecki.

I.

Tabulatura Joannis de Lyublin Canonic. Reglariũ. de Crasnyk. 1540.

Zabytek wielkiej wagi dla historyi muzyki w Polsce otwiera epokę, której poświęcamy uwagę naszą. Tabulatura Jana z Lublina jest zjawiskiem, w całym tego słowa znaczeniu, epokowem. Pierwszy zwrócił na nią uwagę prof. Poliński¹⁾; była ona własnością prof. Łopacińskiego w Lublinie, po którego śmierci przeszła do biblioteki Akademii Umiejętności w Krakowie²⁾. Obok rękopisu nr. 52. biblioteki ord. Krasińskich w Warszawie, zawierającego kompozycyę Mikołaja z Radomia i Włochów: Ciconii, Nic. Zacharii, Ant. de Civitate, (rękopis ten pochodzi z roku 1445) jest tabulatura ta drugim a najbogatszym źródłem do wykazania wpływów włoskich w muzyce polskiej po rok swojego powstania. Cofnięcie się wstecz po za datę uwidocznioną na okładce tabulatury, do wieku XV. lub pierwszych dziesiątek lat w XVI. nie przedstawia dzisiaj jeszcze dla syntezy historycznej potrzeby piekającej, jedyni zaś znani z nazwiska kompozytorowie XV. stulecia: Mikołaj z Radomia i Rambowski niedługo pewnie doczekają się monograficznych studyów pp. Opieńskiego i Chybińskiego.

Tabulatura Jana z Lublina, kanonika regularnego w Krakowie jest najbogatszą z pośród wszystkich znanych nam ta-

¹⁾ Dzieje muzyki w Polsce.

²⁾ Studyum o niej zapowiedział dr. A. Chybiński.

bulatur zagranicznych, powstałych współcześnie z nią. Na dwustu sześćdziesięciu kilku kartach *in folio* mieszczą się w niej kompozycje kościelne i świeckie, wokalne i instrumentalne, autorów polskich, włoskich i niemieckich. Podobną różnaitością treści i bogactwa utworów nie może poszczycić się ani tabulatura organowa Leonarda Klebera z r. 1525.¹⁾ lub Hansa Kottera z r. 1525.²⁾, ani też tabulatura Jana z Konstancyi Buchnera³⁾.

Tabulatura Jana z Lublina odpowiada w kilku kierunkach drugiej współczesnej tabulaturze polskiej, której właścicielem jest prof. A. Poliński. Druga, obejmująca kart 160. tego samego formatu, była niegdyś własnością biblioteki przy kościele św. Ducha w Krakowie⁴⁾. W odnośnych miejscach będzie tu wciągana, w celu pewnych wyjaśnień. Tabulatura Jana z Lublina zaczyna się niedługim traktatem teoretycznym, pisanym pod datą: *Anno Domini 1540 XVIII. Februarii. (Ad Faciendum Cantum Coralem in Discanto Tenore et Basso Sex sunt necessaria, Quibus debet uti omnis Organisator)*. Podobnie traktatem zaczął swoją tabulaturę Jan z Konstancyi. Nie wchodzi w rozbiór jego, nie zajmuje nas bowiem sama praktyka organowa Jana z Lublina i tych, którzy po nim korzystali z tabulatury, więc: Kaspra Kosseckiego (f. l. a. Gasparus Kossecki 1574) i Fr. Piotra Barczewity (*Canonicus Regularis nec non Organorum tactor Conventi Crasnicensis*). Nadmieniam, że w tabulaturze tej znajdują się także kompozycje Tomasza Stolzera (ur. w r. 1450., um. w Budzie w r. 1526. jako organista królewski) i Henryka Fincka (przebywał ok. r. 1490—1506 na dworze krakow-

¹⁾ Rękopis w bibl. król. w Berlinie p. Hans Loewenfeld: „L. Kleber und sein Orgeltabulaturbuch 1897. dySSERTacya.

²⁾ Bibl. uniwers. w Bazylei.

³⁾ „Fundamentbuch von Hans von Konstanz, ein Beitrag zur Gesch. d. Orgelspiels im 16. Jahrh. von Carl Paesler. („Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V.“)

⁴⁾ jak świadczy napis na okładce wewnętrznej.

skim) zajmę się najpierw włoskimi utworami, mieszczącymi się w niej.

Oto spis ich:

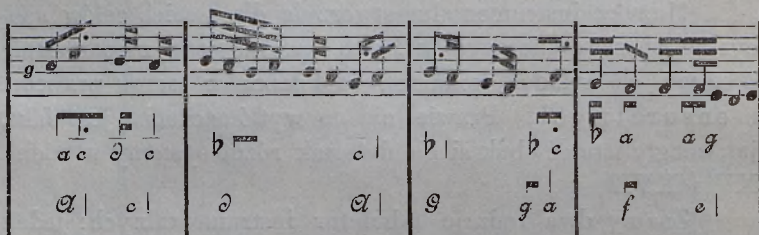
- 1) *Bella Italica* 1544 (f. 15. b. 16. a.)
 - 2) *Con lacrime* (f. 103. a.)
 - 3) *Perkywiso Italicum* 1541 (f. 125. b.)
 - 4) *Italorum Devocio* 1542 (f. 126. b.)
 - 5) *Madonna bella* (f. 164. a.)
 - 6) *Recicar (recercar) bello* (f. 198. b.)
 - 7) *Con lacrime sospir* 1542, (f. 209. b.)
 - 8) *Se amor* 1541 (f. 210. b.)
 - 9) *Italica (corea)* (f. 213. a.)
 - 10) *Italica (corea)* (f. 221. a.)
 - 11) *Alia Italica (corea)* (f. 223. b.)
- } (N. C. ?)

Zanim zajmę się rozbiorem porównawczym tych kompozytów, pragnę podać wytłómaczenie istoty tabulatury organowej.

Muzyka instrumentalna stworzyła dla swoich celów specjalne sposoby nutacyi, których system jest niepomniernie prostszy od nutacyi wokalne, zaplątanej w szereg prawideł mensuralnych. Prawie nie do wytłómaczenia jest fakt, jak mogły istnieć obok siebie dwa tak różne systemy w wieku XV i XVI?

Znany dwa rodzaje tabulatur instrumentalnych: jeden dla instrumentów z klawiaturą, drugi dla instrumentów strunowych z bezpośredniem wytwarzaniem tonu przez palce ręki; więc dla organów i lutni. Tabulatury potrzebowały — jak widzimy — instrumenty harmoniczne. Trzeci rodzaj: tabulatura wokalna była rodzajem naszej partytury. Główną zasadą tabulatury było uwidocznienie iloczynowej wartości nut, ich wartości bezwzględnej. W muzyce mensuralnej musiał śpiewak lub grajek znać wszystkie reguły rozwiązujące wartość nut w ligaturach (nutach związanych), wiedzieć jaką wartość nadaje jednako wyglądającej nucie *tempus perfectum* lub *imperfectum*, prola cye wielkie lub małe, a u g m e n t a -

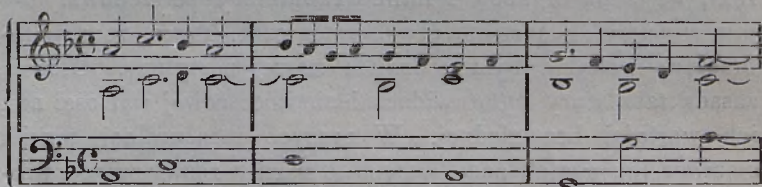
cy e i diminucye, zabarwienie nut czarne lub czerwone¹⁾ Tego wszystkiego nie znała tabulatura. Ponadto umieszczano w tabulaturach kreski taktowe, tak bardzo ułatwiające orientację w kompozycji i stanowiące widomą granicę między komórkami jej rytmicznego organizmu. Po za tabulatarami pojawia się kreska taktowa dopiero z końcem XVI. stulecia. Pismo muzyczne w tabulaturach organowych było mieszane, posługiwało się bowiem kalkulinowym (5—8) systemem z oznaczeniem klucza *G* na linii pierwszej, drugiej lub trzeciej (znaczono także ton *d*, zwykle przez *dd*), na którym systemie umieszczano głos najwyższy przy pomocy czarnych punktów, opatrzonych stosownie do wartości szyjkami i chorągiewkami. Głosy niższeznaczono literami reprezentującymi tony klawiatury, umieszczone zaś nad nimi lub obok kreski wyrażały wartość nuty. Kilka taktów z tabulatury i realizacja ich według dzisiejszego systemu będzie wystarczającym do zrozumienia przykładem.



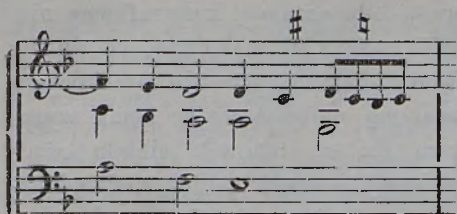
Tab. II. str. 98. wyjątek z komp. N. Z. p. t.: „Nasz Zbawiciel“.

(jako wyciąg fortepianowy).

Wedle naszej nutacyi.

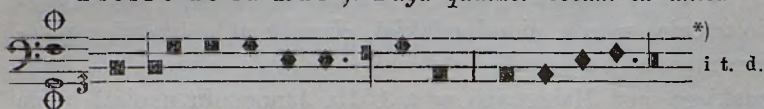


¹⁾ Heinrich Beller mann: „Mensuralnoten und Taktzeichen im XV. u. XVI. Jahrh. Johannes Wolf: „Geschichte der Mensuralnotation

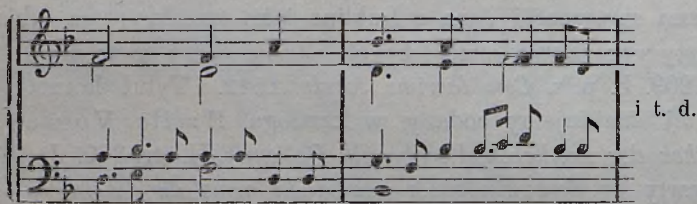
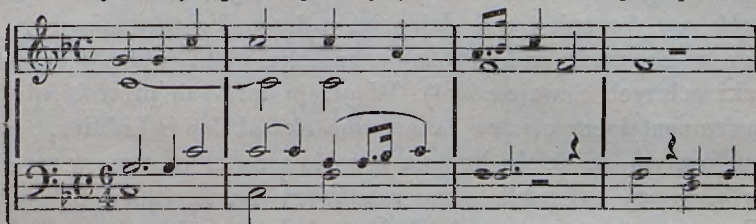


Ten system tabulatury oddawał znakomite usługi organiście „kolorującemu” w ozdobnym akompaniamencie przy wykonaniu jakiegś kilkugłosowej kompozycji. Dla uzmysłowienia różnicy podaje przykład z muzyki mensuralnej:

Pierre de la Rue¹⁾: *Fuga quatuor vocum ex unica*



realizacya w wyciągu fortepianowym, wartość skrócona o połowę:



Tabulatura Jana z Lublina w całości utrzymana w typie tabulatury niemieckiej, ma te same cechy charakterysty-

¹⁾ H. Beller mann, l. c.

^{*)} nuty zamiast pustych.

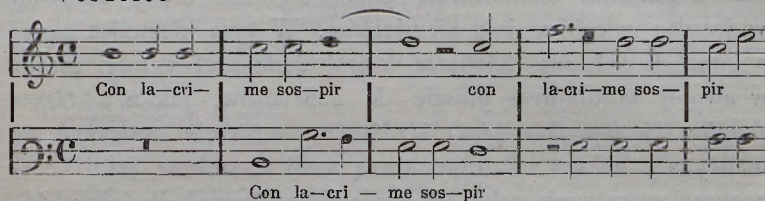
czne co tabulatura Klebera¹⁾, odznacza się kaligraficzną niemal pięknnością. Rozmaitość treści jej wskazuje, że służyła celom kościelnym i świeckim, dobór zaś utworów przekonywa nas, że twórca jej zajmował się muzyką mając smak wyrobiony i interesując się żywo tem, co stanowiło niejako ostatni wyraz jego epoki. Spotykamy bowiem w niej wielką kompozycję w trzech częściach p. t. *Bellum Francigenum*, muzykę w charakterze programowym, ilustrującą wyprawę wojenną, tę samą, którą p. t. *Die Schlacht bei Pavia* wydrukował — także bez podania autora — lutnista niemiecki Hans Neusiedler w zbioru w r. 1536. *Ein Newgeordnet kuenstlich Lautenbuch*. Jest to, słynna w swoim czasie, kompozytor Clemensa Jannequin'a, Francuza, mistrza, należącego do trzeciej szkoły niderlandzkiej, *chanson* albo *invention* programowa *La bataille*, opiewająca chwałę zwycięstwa francuskiego pod Malegnano w r. 1515. Jannequin napisał ją na cztery głosy do słów: *Ecoutez tous gentils galloys la victoire du noble roy francais* i t. d. dając im zadanie illustrowania marszu wojsk, hasła trąb i bębnow, szczęku broni, walki i ucieczki pobitych Szwajcarów¹⁾. W przepisaniu lub przerobieniu instrumentalnem utworu Jannequina okazał Jan z Lublina, że był czułym na dzieła kryjące w sobie zarodki postępu w muzyce, jakim był także autor tabulatury nr. II. który *Bellum Francorum* także przepisał. Sledźmy jednak za domniemanymi objawami sprawności Jana z Lublina jako transkryptora lub kolorysty organowego dzieł obcych. Znajdujemy to w utworze f. 209. b. p. t. *Con lacrime sospir* 1542. Tytuł kompozycji tej znajdujemy podany w katalogu Emila Vogla: *Bibliothek der weltlichen Vocalmusik Italiens* t. II. str. 379. Jest to zawarty w wydawnictwie: *Madrigali noui de diuersi excellentissimi Musici I. Libro de la Serena In Roma per M. Valerio da Bressa... nel Anno MDXXXIII (1533)* madrygał Fi-

¹⁾ Carl Paesler, l. c. str. 68.

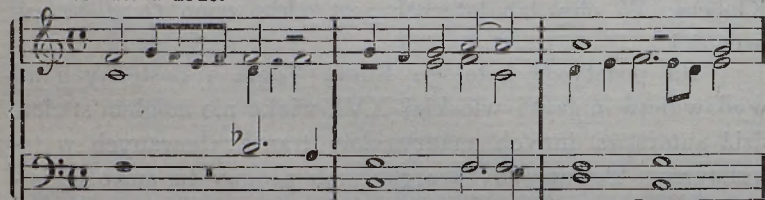
²⁾ A. W. Ambros: „Geschichte der Musik“ III. str. 344.

lipa Verdelota, Belgijczyka rodem, należącego jednak w twórczości zupełnie do włoskiej kultury muzycznej, w którym to kraju żył długo i umarł. Z książek głosowych tego wydawnictwa zachowały się tylko dwie: *superius* i *bassus*.¹⁾ Rekonstrukcja całości, na podstawie dwóch głosów niemożliwa do przeprowadzenia, mogłaby być dokonana szczęśliwie przy pomocy przeróbki z tabulatury naszej. Autor jej zachował ściśle linie głosów oryginału, przetransponował go tylko o ton niżej i jedynie melodyę sopranu (*superius*) urozmaicił zrzadka najskromniejszymi dodatkami w postaci obiegnika. Nie można więc mówić tu o przeróbce, kolorowaniu, to bowiem dokonywało się pewnie dopiero w czasie granego z nut madrygału, na podstawie reguł harmonii i kontrapunktu. Oto przykład w jakim stosunku do fragmentu oryginału Verdelota pozostaje utwór tabulatury:

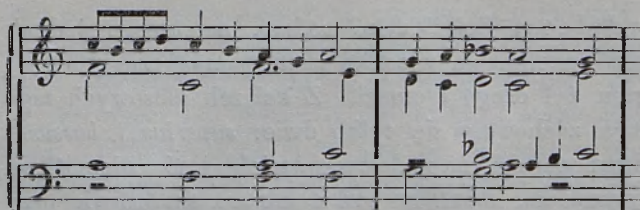
Verdelot



Tabulatura 1540.



¹⁾ Bibl. król. i państw. w Monachium. „Mus. pr. 8°40. Odpis obu głosów sporządziła dla mnie panna Berta Wallner, cand. phil. w Monachium, co z wdzięcznością zaznaczam. Adrian Villaert przerobił madrygał ten na jeden głos z akompaniamentem lutni w r. 1536.



Tabulatura

Drugi raz jeszcze znajdujemy ten sam utwór pod nazwą *Con lacrima* na karcie 103, a. W tej wersji zauważamy pewne zmiany w prowadzeniu niektórych motywów melodyjnych, tonacja odpowiada tonacyi oryginału, znikają dodatki koloraturowe.

Ten sam typ zachowują inne utwory włoskiego pochodzenia. *Perkywiso Italicum* 1541. uderza błędem podaniem tytułu, zasłyszanego pewnie tylko (zamiast „*Perch al viso*“). Jan z Lublina kilkakrotnie popełnia takie błędy zarówno w języku włoskim jak niemieckim. W tym kierunku przypomina Leonharda Klebera, który „zmieniał tytuły pieśni w swojej tabulaturze prawie do nonsensów, jak n. p. *Genefayplus (je ne fais plus)*“¹⁾. Musimy wreszcie zauważyć, że madrygały u Jana z Lublina tracą swój charakter, jako kompozycyi wokalnych, tekst więc nie przedstawiał dla niego żadnego znaczenia — podobnie jak to widzimy w tabulaturze Klebera. W obu tabulaturach jest takie samo *Quodlibet* wartości.

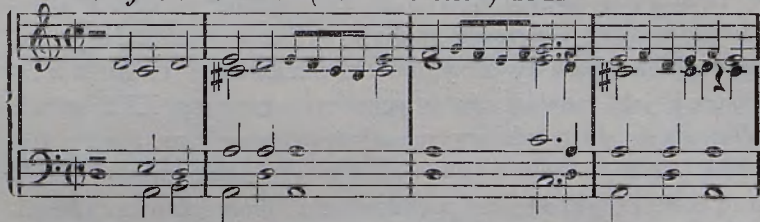
Na podstawie katalogu Emila Vogla i dostępnych mi wydawnictw muzyki włoskiej XVI. wieku nie mogłem stwierdzić autorstwa innych madrygałów transkrybowanych w tabulaturze. Tematyczny przegląd ich podany tu może doprowadzić do wykrycia autorów.

Bella Italica 1544 (f. 15. b.) ma temat w drugim głosie w dwóch pierwszych taktach identyczny z tematem wstępu w *Bellum Francigenum*:

¹⁾ Hans Loewenfeld, „l. c.“ 38.

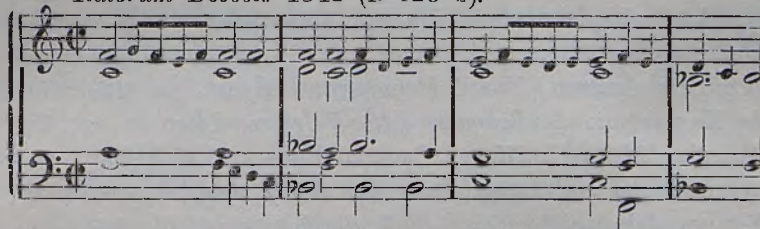


Perkywiso Italicum (Perch al viso?) 1541.



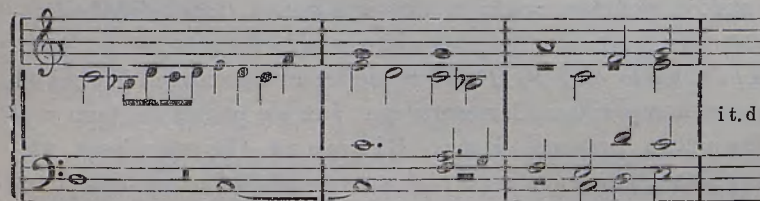
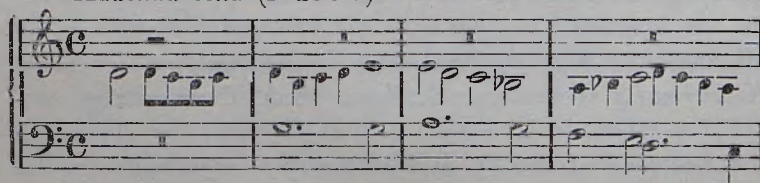
Cały utwór obejmuje taktów 44.

Italarum Devocio 1542 (f. 126 b).



(Całość taktów 42 ze słabo rozwiniętym epizodem imitacyjnym w środku kompozycji).

Madonna bella (f. 164 a).



(Kompozycja w trzech częściach w formie a-b-a).

Utwór ten pozwala nam domyślać się znamienitego autora.

Na karcie 198. b. znajdujemy kompozycję ściśle organową, polifoniczną, nazwaną tu *Recicar bello*. Tak przekręcono tu termin *ricercar*, nadawszy mu przymiotnik: piękny. Wykrycie autora tego *ricercaru* zajmuje nas tembardziej, że jest to niechybnie pierwszy przykład instrumentalnej fugi kwintowej, jaki znalazł się u polskiego organisty XVI. wieku. Wpisała ją do tabulatury naszej ręka pewnie nie Jana z Lublina, pismo w niej bowiem jest trochę odmienne od reszty utworów. Po skrzętnem poszukiwaniu wśród różnych *ricercarów* organowych XVI. udało mi się znaleźć oryginał tej kompozycji pośród utworów Gerolama Cavazzoni'ego, wszakże nie pod nazwą *ricercaru*. Cavazzoni wydał w roku 1542 zbiór kompozycji organowych p. t. *Intavolatura, cioe Recercari Canzoni Himni Magnificat composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino. Libro Primo, Ece. Venetia MDXLII*. (1542.) Cavazzoni nie ma w historii muzyki nazwiska głośnego. Lexica niektóre pomijają go nawet; Eitnera dziesięciotomowy *Quellenlexikon* wymienia jego nazwisko i dzieło, mieszając go z ojcem, którego synem mieni się Girolamo. Nie uwzględnił go także historyk muzyki organowej B. G. Ritter w dziele *Zur Geschichte des Orgelspiels... im 14 bis zum Anfange des XVIII Jahrh.* (1884) ani też nie znajdujemy go wspomnianego w znakomitej *Geschichte d. Klaviermusik* Weitzmanna-Seifferta (1899.) Cavazzoni'ego wydobyl z zapomnienia dopiero Luigi-Torchi: w *La musica istrumentale in Italia* (tu dwukrotnie tylko wymienił jego nazwisko), przedewszystkiem zaś w bogatym (lubo niejednokrotnie niekrytycznym) wydawnictwie *L'arte musicale in Italia, XIV^o, secolo al XVIII^o*. W tomie trzecim zamieścił Torchi 44 stron kompozycji Cavazzoni'ego. Już na podstawie tego wydawnictwa przyznał Hugo Riemann Cavazzoni'emu stanowisko „jednego z najwyżej stawianych włoskich kompozytorów w pierwszej połowie XVI stulecia“ (*Musiklexikon*,

wyd. VI. 1905), w drugim zaś tomie *Handbuch der Musikgeschichte, das Zeitalter der Renaissance* r. 1907, str. 449) podnosi Riemann, że *ricercary* organowe po raz pierwszy pojawiają się w druku w wydawnictwie Cavazzoni'ego. *Recicar bello* z tabulatury Jana z Lublina jest odpisem Canzony¹⁾, którą kompozytor opatrzył dopiskiem: *Canzon sopra i le bel e bon*; usprawiedliwienia więc dla sądu wydanego o niej przez przepisującego ją na karty naszej tabulatury dostarcza sam oryginał. W samem dowolnem oznaczeniu istoty tej kompozycyi nie pobył transkryptor podstawiając w miejsce *canzony* — *recercar*. W pięćdziesiąt do osmdziesięciu lat później różnice w znaczeniu obu tych terminów już się skrytalizowały; *canzona* przedstawiała pewien schemat formy, polegający na symetrycznem ułożeniu członów kontrastycznie rytmizowanych ($\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ lub *a - b - a - b - a*), *ricercar* zaś był doskonalącą się formą imitacyjną, prowadzącą prosto do fugi J. S. Bacha. W latach, kiedy powstawała tabulatura Jana z Lublina oba te terminy były synonimem dla siebie i trzeciego: fantazyi. Na te zaś cechy, które wyróżniały oba pojęcia techniczno-formalne w kompozycyach Adriana Willaerta i Jakóba Buus'a, mistrzów niderlandzkich osiadłych w Wenecyi, gdzie stali się założycielami świetnej szkoły kompozytorów, nie zwracano pilnie uwagi. Max Seiffert²⁾ ujął różnice zachodzące między *canzoną* a *ricercarem* następująco: *ricercar*³⁾ przerabia naprzeciw siebie kilka tematów w ten sposób, że nowy materiał kontrapunktyczny jest zbyt liczny. *Canzona* zadawała się natomiast jednym tematem i jego melodyjnymi konsekwencyami, stwarza sobie jednak przez wprowadzenie ruchu przeciwnego (*Gegenbewegung*) albo przez lekką przeróbkę motywu nowy temat, który bywa

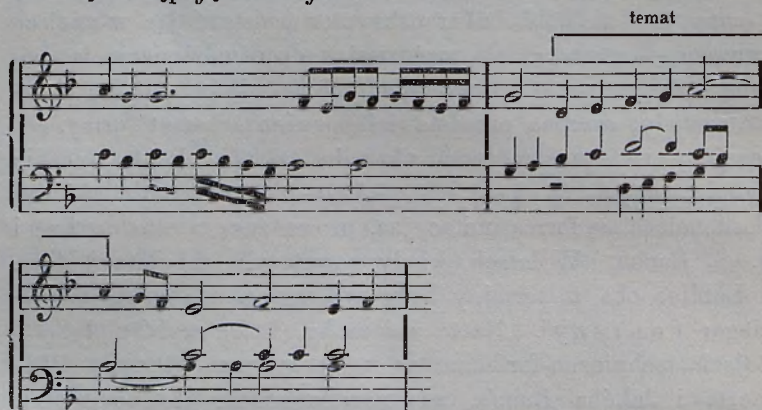
¹⁾ Torchi, „L'arte m. in Italia, III. 21.

²⁾ M. Seiffert: „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. V. Jahrschr. f. M. W. 165. sq.

³⁾ od włoskiego „ricercare“ — szukać.

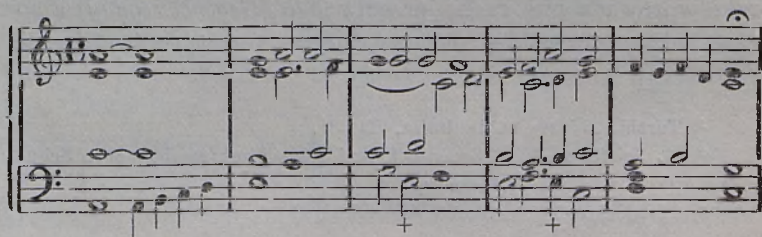
opracowany w osobnym ustępie.“ To wytlómaczenie uwalnia nas od wspominania o exegezie M. Praetoriusa (*Syntagma musicum* III, str. 21, r. 1620), lub Domenica Scorpione (*Riflessioni Armoniche Napoli* 1701).

Canzona Cavazzoni'ego jest istotnie *canzona*, w której transkryptor z tabulatury naszej „wyszukiwał“ temat, wijący się w imitacjach zgrabnie pomysłanych, niekiedy ciasno prowadzonych. Essencyonalnym obrazem tej *canzony* — *ricercar bello* są następujące takty:



W tabulaturze Jana z Lublina znajdujemy pewne warianty z oryginału *canzony*, szczególnie zaś manieryczne urozmaicenie melodyi najwyższej przez *groppi* obiegnikowe i inne, nie mające wszakże większego znaczenia, odmiany.

Autora następnego madrygału p. t. *Se amor* 1541 (f. 210. b.) trudno dziś odszukać. Początek madrygału następujący:



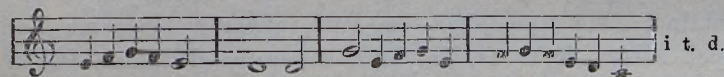
Z kolei zajmują nas trzy tańce: (*Corea*) *Italica* (f. 213. a.) *Italica* (f. 221. a.) i *Alia Italica (corea)* (f. 224. b.) Wszystkie dzielą się na dwie części w odmiennych rytmach, czyli tańiec główny i jego „proporeye“. W tańcu drugim mamy w „proporeyi“ czyli w *saltarello* (w Niemczech: *Nachtanz*) bardzo szczęśliwie przeprowadzone w nowym rytmie ($\frac{3}{4}$) motywy części pierwszej, którą uważam za *Pavanę*.

Alia Italica (f. 223. b.)

Pavana



Saltarello



Pavana (od hiszpańskiego „*pavone*“ — paw) pochodzić ma wedle zapewnień starych autorów literatury muzycznej z Hiszpanii. Jej dworski, majestatyczny charakter ilustruje wstęp pamiętnika Brantôme'a¹⁾, z czasów panowania Henryka II (1547—59), „przy wielkim tańcu prowadził król (Henryk II francuski) zwykle swoją siostrę... Widziałem go często tańczącego hiszpańską *Pawanę*, taniec stosowny do tego, aby roztoczyć cały majestat złączony z wdziękiem“.

¹⁾ Franz M. Böhme: „Geschichte d. Tanzes in Deutschland“, I. 136.

W lexykonie Waltera z roku 1724, czytamy, że w *pawanie* naśladowali tańczący ruchami ciała i stąpaniem napuszone pawie, a taniec ten nazywano wielkim. Po nim następowała zaraz *galliarda* (w ożywionem tempie, rytm $\frac{3}{4}$).

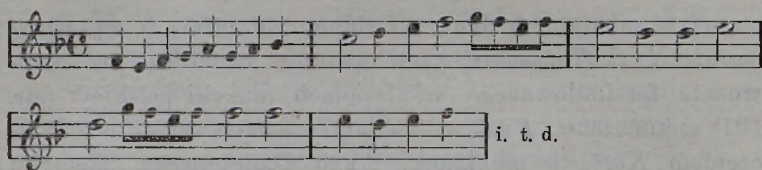
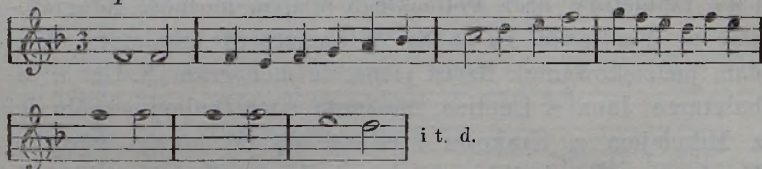
Stałej formy, według której mianoby komponować *pawane* nie znano; nie istniał żaden szablon, zniewalający kompozytora do trzymania się wymierzonej ilości taktów, lub wprowadzania powtórzeń tematu w pewnych stałych peryodach. U jednych repryza (powtórzenie) pojawia się kilkakrotnie, n. p. w *pawanie* Claudin'a de Sermisy (r. 1490—1562) „*au joly boys*“¹⁾; podobnie zbudowana jest *pavana* w tabulaturze Jana z Lublina z karty 221. a. Riemann opublikował pięć *pavan*²⁾, z których każda ma inną strukturę (wszystkie pochodzą z roku 1529 i 1530). Tak samo widzimy swobodę w budowie przykładów podanych u Böhme'go³⁾. Uderzające różnice zachodzą również w *pawanach* lutnisty hiszpańskiego Luisa Milana; cztery przykłady *pavan* z dzieła jego p. t. *El Maestro* (Valencia 1535) podał G. Morphy w ważnej publikacji; *Les Luthistes espagnols du XVI. siècle* — 1902 (str. 66. sq.) We Włoszech zaaklimatyzował się taniec ten i wycisnął na muzyce instrumentalnej silne piętno, tak, że setki utworów zgóło nie mających służyć do tańca, przybrały taneczny charakter. Potem zaś przechodzi do *suity* niemieckich kompozytorów, w której długo i stale się utrzymuje. Nadmienić wypada, że nierzadko spotkać się można z mieszaniem *pawany* z *paduaną*, która różni się od pierwszej zasadniczo, bo rytmem ($\frac{3}{4}$).

Ponieważ je przejął z oryginału włoskiego nazwał Jan z Lublina tańce te *choreae italicae*, nie dodając już oznaczenia ich rodzaju. *Pawaną* także z następującem po niej *saltarello* jest taniec p. t. (*corea*) *Hispaniarum* (f. 223. a.):

¹⁾ Riemann. Handbuch d. M. G. II. 368.

²⁾ „Musik“, rocznik VI. numer 3.

³⁾ l. c.

*Proportio*

Dotychczas chodziło mi o skonstatowanie jakiego rodzaju i jakich autorów kompozycje — włoskiego pochodzenia — mieszczą się w tabulaturze Jana z Lublina. W wyższym atoli stopniu zajmują nas kompozycje polskie, które pod wpływem tym powstały. Zwracamy się więc do utworów sygnowanych monogramem N. C.

Trudno dziś z wszelką pewnością oznaczyć osobistość monogramisty N. C. W tabulaturze Jana z Lublina znajdujemy stale użyty monogram ten bez żadnego dodatku, któryby wskazywał pochodzenie kompozytora. Obok tego monogramu naznaczony jest raz monogram N. Ch. przy kompozycji „*protexisti me Deus*“ (folio 95. b). Ślad niepewności autora rękopisu tabulatury uderza nas na karcie 105. a., gdzie przy utworze *Nas Zbawiciel* obok monogramu N. C. błąka się litera Z. Tyle nasza tabulatura. W tabulaturze ze zbioru prof. Polińskiego znajdujemy na stronie 47. napis: *finis Kyrie elejson pascale N. C. rac.* Wskazuje to na jakiegoś Mikołaja Krakowitę jako kompozytora tego utworu. Pytanie, czy kompozytor ten jest identyczny z monogramistą N. C. z tabulatury Jana z Lublina, spotyka się z odpowiedzią potwierdzającą, nie ulegającą najmniejszej wątpliwości. Opieram ją na podstawie tożsamości kompozycji wymienionej tabulatury ze zbioru prof. Polińskiego z tak samo na-

zwaną w tabulaturze Jana z Lublina: fol. 155. b. sq. *Kyrie pascale N. C.* Tożsamość tych utworów stwierdza już porównanie facsimilowanego w „Dziejach muzyki polskiej“ (str. 101) zakończenia *Kyrie* z tabulatury warszawskiej w zakończeniu *Kyrie* w tabulaturze Akad. Umiejętności, niemniej jak porównanie innych ustępów kompozycji tej. (Strony 46 i 47 tabulatury prof. Polińskiego miałem możność fotografować w Warszawie, za co Sz. Właścicielowi tabulatury składam podziękowanie). Rzecz jasna, że monogram N. Ch. w tabulaturze Jana z Lublina nie może mieć żadnej wspólności z Mikołajem z Krakowa i odnosi się do innego muzyka. Utwór *Nas Zbawiciel* z tabulatury Jana z Lublina (fol. 105. a.) odpowiada kompozycji tak samo nazwanej w tabulaturze prof. Polińskiego (z biblioteki kościoła św. Ducha w Krakowie) na str. 97, opatrzonej (u końca) monogramem N. Z. Jest to więc pewnie trzeci kompozytor tej epoki, nie znany nam, tak samo jak nie był pewnie znany twórcy tabulatury, skoro się tenże wahał w oznaczeniu monogramu (N. C. Z.).

Dawniejsze twierdzenia p. Polińskiego, jakoby monogram ten mógł oznaczać Mikołaja Gomółkę, drugi zaś z tabulatury drugiej N. Z. — Mikołaja Zielenńskiego, są w tak rażącej niezgodzie z datami życia obu tych naszych kompozytorów (Gomółka umarł w r. 1609. Zielenński wydał wielkie swoje dzieło w r. 1611.) że same się zbijają.

Kompozycje monogramisty N. C. obejmują różne rodzaje i formy muzyczne. Podaję tu katalog ich z tabulatury Jana z Lublina.

- 1) Wesel się polska korona (*Vescheł schiją polska Corona*) (f. 88. b.)
- 2) Aleć nademną Wenus (*Alijec na demną Venus*) (f. 90. a. sq.)
- 3) *Preambulum in d* (f. 160. b.)
- 4) *Muteta: Philipe qui videt me. Resolutum per N. C.*

- 5) *Date sinceram merentibus. Quinque vocum. 1542.*
(f. 200. b)
- 6) *Corea. 1541. (f. 213. b.)*
- 7) " *Alia (f. 214. a.)*
- 8) " *Alia super duos saltus (f. 214. b.)*
- 9) " *Alia ad unum. — Poznanie, (f. 215. b.)*
- 10) " *Zakłulał się tarnem (Zaklolał szija tharnem) (f. 215. a.)*
- 11) " *Alia ad unum. Poznanie. (f. 215. b.)*
- 12) " *Alia. Poznanie. (f. 216, a.)*
- 13) " *Conradus. (f. 216. b.)*
- 14) " *(f. 217. b.)*
- 15) " *Paur-Thanz (Bauerntanz) (N. C. ?) (f. 219. a.)*
- 16) *Czayner Thanz (N. C. ?) (f. 219. b.)*
- 17) *(Corea) Ad novem Saltus (N. C. ?) (f. 220. a.)*
- 18) *Hayduczy (N. C. ?) (f. 220. b.)*
- 19) *Szewczyk idzie po ulicy szydełkanosząc*
(N. C. ?) (f. 222. a.)
- 20) *Preambulum 1546) N. C. (f. 242. b.)*
- 21) *Aliud Preambulum N. C. (f. 242. b.)*
- 22) *Preambulum in d N. C. (f. 242. b.)*

Podaję również spis kompozycji N. C., którymi się tu nie będę zajmował analitycznie:

- 23) *Officium de Corpore Christi N. C. 1540. (fol. 29. b.)*
- 24) *De Sancto Johanne Baptista N. C. 1541. (fol. 45. b.)*
- 25) *Patrem per octavas N. C. 1540. (fol. 69. b.)*
- 26) *Introitus de Resurrectione Domini N. C. (fol. 80. a.)*
- 27) *Gaudeamus omnes N. C. (fol. 86. a.)*
- 28) *Introitus de sta Trinitate Benedicta N. C. (fol. 93. b.)*
- 29) *Salve Regina N. C. (fol. 105. b.)*
- 30) *Ave Hierarchia N. C. (fol. 108. a.)*
- 31) *Nunc rogemus N. C. (fol. 127. a.)*
- 32) *Kyrie pascale N. C. (fol. 155. b.)*
- 33) *Resolutum per N. C. (fol. 182. b.)*

N. C. staje więc przed nami jako pierwszy polski kom-

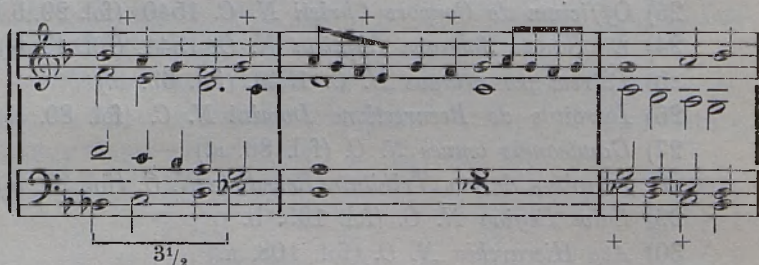
pozytor utworów instrumentalnych, polskiego madrygału i polskich tańców. Potrójna ta właściwość czyni go dla historii muzyki naszej osobistością pierwszorzędnego znaczenia.

Zajmę się najpierw muzyką organową *N. C.*

Materyał jaki nam ma posłużyć do poznania tego rodzaju twórczości Mikołaja C. niebogaty, obejmuje ledwie cztery, raczej trzy tylko preludia. Ostatnie z nich (f. 242. b.) jest bowiem 13 taktowym ułamkiem *praeambulum* pierwszego (f. 160. b.) z najskromniejszymi jedynie uproszczeniami w melodii.

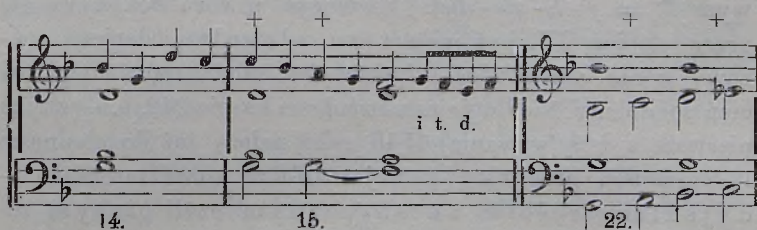
Praeambulum pierwsze obejmuje taktów 32. W oznaczeniu *in d* wskazał Mikołaj przynależność praeludium do pierwszego (nietransponowanego) tonu kościelnego, wychodzącego od *d*. Harmoniczny obraz utworu tego nie przynosi żadnej niespodzianki w stosunku do stanu harmonii w epoce tej. Dziwią nas kilkakrotnie blisko sąsiadujące z sobą przemiany w charakterze tych samych trójdźwięków, (*dur-moll*; nie myślę tu o dźwiękach górnych lub dolnych, jak właściwie rozumieć powinniśmy akordy) które wynikają z dokładnego przestrzegania reguły o zakazie używania trytonu (interwał zwiększonej kwarty n. p. *f-h*).

Takt 19—21.

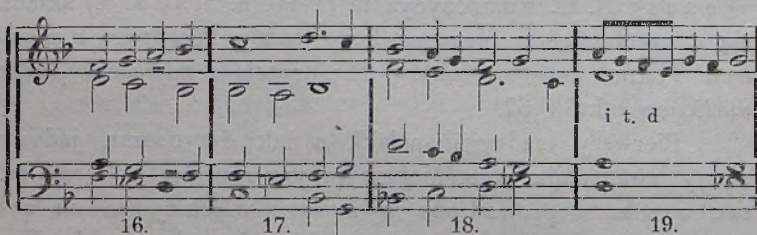


Ruchliwość, zapowiadająca się w pierwszym takcie, znika natychmiast i dopiero w taktach końcowych występuje raz w dłuższym pasażu recitativowym, drugi raz w grupkach figurujących skalę od *a* do *d'*.

Nie możemy przeoczyć kilku jeszcze cech harmonicznych w tem *praeambulum*. Wszystkie akordy występujące w niem są pełnymi trójdźwiękami, *tercyi* nie brak ani w jednym. Kilka dyssonansów urozmaica szczęśliwie *praeambulum*:



Mimo przejściowego charakteru ich występują one wybitnie. Prowadzenie głosów wewnętrznych tak zaakragłone we frazie melodyjnej, że możnaby głos drugi uważać za *cantus firmus* utworu. Lekkiemi plamami na czystości stylu popołnionemi są: oktawy w głosach zewnętrznych w takcie 15. i kwinty w tych samych głosach w takcie piątym przed końcem. Szczególnie ładnemi są takty 16, 17 i 18:



Harmoniczna strona tego *praeambulum* jest dość konserwatywna. Mikołaj nie przekroczył w nim ani razu granicy tonu kościelnego. Nie wprowadził żadnego akordu, któryby świadczył o postępowych aspiracjach harmonicznym, na ja-

kie odważał się już Arnold Schlick¹⁾ (ok. r. 1512) mia-
nowicie akord *as-dur*, lub Jan Buchner²⁾ — akord *f-moll*,
albo i Henryk Isaak³⁾ w akordzie t. z. *Trystanowym* (to-
nacya mollowa z górną alteracją dolnej dominanty, akord
VII. stopnia septymowy w przewrocie sekund $\sharp$ kwart-seksto-
wym $\sharp = f-h-gis-dis$). Kadencya utworu dokonywa się
przez stopień IV. jest więc t. zw. plagalną, dopiero koń-
cowy pasaż wprowadza *subsemitonium modi (cis)* z niem zaś
cień dominanty. Niedługie *praeambula* na karcie 242. b. — z tych
pierwsze z datą (wpisania) 1546 roku należą już do tonalności
nowoczesnej, utrzymane raczej w *F-dur*, aniżeli w tonie li-
dyjskim (trzecim autentycznym czyli piątym to-
nie kościelnym). Nie można w nich wskazać na coś, coby je
wyróżniało w technicznym kierunku od poddanego właśnie
analizie *praeambulum*.

Nie ulega wątpliwości, że dla organowych kompozycji
Mikołaja C. pierwowzorami były przede wszystkim utwory
organistów niemieckich, a twierdzić tak możemy z tego choćby
powodu, że nie znajdziemy we Włoszech *praeambulów* skom-
ponowanych przez rodzimych mistrzów w pierwszej połowie
XVI. wieku.

Zwracamy się do madrygału „Aleć nademną
Wenus“ N. C. Kompozycja ta (f. 90. a. b. 91. a. b.) składa
się z trzech części; pierwsza liczy taktów 25; druga z napi-
sem *Veschol* (wesoło) taktów 26; trzecia z napisem *infunde
unctionem* taktów 37.

Pierwszy madrygał polski, a jak dotychczas, jedyny
znany nam, zbija wcześniejsze przypuszczenie, że forma ta,
tak wysoko doprowadzona w muzyce włoskiej, za nią zaś
w twórczości kompozytorów wszystkich innych narodów Eu-
ropy, przeszła w muzyce polskiej bez śladu⁴⁾. Temsamem

¹⁾ „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ 1511.

²⁾ „Carl Paessler: Fundamentbuch von Hans von Constanzt.“

³⁾ „Choralis Constantinus (Denkmäler d. Tonkunst in Oesterreich).“

⁴⁾ Z. Jachimecki: „Muzyka w Polsce“ (Polska: obrazy i opisy 1907).

istniała i polska pieśń artystyczna (sc. świecka i wielogłosowa) w muzyce XVI wieku, której nie przyznawano dotąd tegoczesnym kompozytorom polskim¹⁾. Fakt ten ma także doniosłe znaczenie dla historii literatury polskiej; większe, jeżeli uda się wykazać, że madrygał ten jest wierszem poety-polaka, mniejsze jeżeli jest przekładem tylko.

Niepewność moją w tym kierunku usunął prof. Bruchnalski śmiałym a logicznym przypuszczeniem, że jeśli *Bogurodzica* mogła powstać w wieku XIII, to tembardziej w. XVI mógł zdobyć się na oryginalny madrygał polski.

Kompozycję tę uważam za madrygał w trzech częściach, co postaram się udowodnić. Już w samym łączeniu ich w jedną całość różni się w zapatrywaniu na nie od twierdzeń dra A. Chybińskiego²⁾, który uważa część drugą (*Vescol-Wesolo*) i trzecią (*infunde unctionem*) za osobne kompozycje. Madrygałów włoskich kilkuczęściowych znamy z pierwszej połowy XVI. wieku całe mnóstwo. Ograniczam się do wyliczenia kilku bodaj tylko: Adriana Willaerta: *Qual dolcezza giammai* 1540 (dwie części); tegoż kompozytora: *Quanto piu m'arde* 1540 (dwie części); Cipriano de Rore: *A la dolce ombra delle belle frondi* (1550, trzy stanzę); podobnie często znajdujemy takie madrygały pośród kompozytów Verdelota, Nicola Vicentina: *l'alma gentil* (1546, dwuczęściowy), Arcadelta, Antonia Barré'go, Cambia Perissone i t. d. W wieku XVI nazywano madrygałami kompozycje, których tekst stanowiły jakiegokolwiek formy poezje, więc sonety, kanzony, sekstyny, ballady i t. d. Najlepiej określił dowolność tę Pietro Bembo: (*Prose II.* 1525) jako: *rime libere, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, siccome ad esso piace, cosi le forma, e queste universalmente sono tutte madriali chiamate*. Dopiero później wytworzyła się

¹⁾ A. Chybiński: Stosunek muzyki polskiej i t. d.

²⁾ Sprawozdania Akad. Umiejętności w Krakowie t. XV. nr. 1.

forma strofy madrygałowej¹⁾, o różnych ilościach wierszy od 6—16 i o 7 albo 11 zgłoskach. Budowa zatem wiersza wpływała na rozmiary muzyczne, zmiany w nastroju poezji musiały powodować różny charakter wyrazu muzycznego, różne tempo wykonania. Stąd więc i madrygał „Aleć nademną Wenus“ ma trojaki charakter tempa; część pierwsza—lubo to niezaznaczone zostało — wymaga odtworzenia powolnego; druga płynąć miała w tempie ożywionem, stąd napis nad nią „wesoło“; charakter trzeciej wyznacza wystarczająco wskazówka *infunde unctionem* (z namaszczeniem). Całość spisana jest w nieprzerwanym ciągu na kartach: 90. a. b. i 91. a. b. (ostatnia strona do połowy); to popiera silnie moje twierdzenie, któremu przychodzi w pomoc jeszcze argument najpoważniejszy, muzyczny. Tonalność madrygału tego wykazuje symetrię, jeśli tak nazwiemy ujęcie ustępu pierwszego i ostatniego ustępu (*stanzy*) w ten sam ton; drugi jest utrzymany w tonie dominanty, tak że obraz tonalny całego madrygału przedstawia się $g^b - d - g^{\sharp}$ (dorycki — 1. kość-transponowany o quartę, dorycki oryginalny i mixolidyjski). W tabulaturze Jana z Lublina mamy z tekstu tylko trzy początkowe słowa madrygału umieszczone ponad muzyką pierwszej części madrygału; mogłyby więc wydawać się uzasadnionym sceptycyzm w kierunku dwóch dalszych części, pozbawionych zupełnie tekstu. Wiemy jednak, że w tabulaturach, nietylko organowych ale i takich, które są partyturami kompozytów wokalnych, tekst jest pominięty w całej rozciągłości kompozytów, co najwyżej podane są jego początkowe słowa, lub nawet samo przeznaczenie na dzień jakiegoś święta kościelnego, dalsze zaś części kompozytów nie mają żadnego zgoła zaznaczenia, zaczerpniętego z tekstu. Takie właściwości wykazuje n. p. wspaniała tabulatura z XVI. wieku Biblioteki miejskiej w Wrocławiu z kompozytami Marcina Leopolda i Wa-

¹⁾ Peter Wagner: „Das Madrigal und Palestrina“.

clawa Szamotulskiego (rękopis nr. II.) i tabulatura wokalna prof. Polińskiego, z utworami tychże kompozytorów.

Madrygał wyrósł na gruncie, jaki wytworzyła frottola. Od niej to poszło, że „poszczególne części ustawione są obok siebie, nie zaś spojone jak u kompozytorów północnych. W związku z właściwością tekstu zjawiają się bardzo często twory symetryczne. Utwór dzieli się na widoczne partye i powstaje to co nazywamy architektoniką budowy, w przeciwieństwie do organicznej przędzy głosów u Niederlandczyków.“ Słowa te cytuję z świetnego studium prof. P. Wagnera¹⁾, odnosząc je bezpośrednio do naszej kwestyi.

Jak widzieliśmy poprzednio, transkrypcye w tabulaturze Jana z Lublina dokonywane były przeważnie z druków muzycznych (Jannequin, Verdelot, Cavazzoni), o ile autor jakiś nie był lokalnie bliższy miejscu powstania tabulatury (zarówno kraśnickiej jak krakowskiej [II.], n. p. Fink i Stolzer). Przypuścić można na pewne prawie, że i N. C. nie „koloryzowałby“ kompozycyi, która dotarła do niego w rękopisie, lecz opracowywał znane już powszechniej, drukiem wydane utwory. W katalogu Emila Vogla „świeckiej muzyki włoskiej“ drukowanej w XVI wieku nie znajdujemy wiersza ani w przybliżeniu podobnego do tytułu naszego madrygału. Nareszcie sama tabulatura Jana z Lublina potwierdza przypuszczenie nasze, że autorem „Aleć nademną Wenus“ jest N. C. jak niewątpliwie jest także autorem pieśni „Wesel się polska korona“ i tylu innych utworów, praeambulów i tańców, nad którymi to kompozycjami widnieje jego monogram — tem zaś potwierdza, że notatka *resolutum per N. C.* jest umieszczona nad dwiema tylko kompozycjami, nad którymi umieszczoną być musiała. Fakt ten wyklucza właśnie możliwość „niedbałości pisarza tabulatury“, jaką mu zarzuca dra A. Chybiński. Kategorycznie zaś będzie można odmówić N. C. autorstwa pieśni niemieckiej *Ach hilph mich*

¹⁾ l. c.

laith, nad którą monogram ten także widnieje, jeżeli okaże się, że pieśń ta jest identyczną z numerem piątym tabulatury Leonharda Klebera¹⁾. Wszystkie inne zaś kompozycje tabulatury naszej oznaczone monogramem N. C. mają — o ile są wokalne — tekst polski, lub łaciński, nie więc zgoda nie przemawia przeciw autorstwu ich Mikołaja z Krakowa.

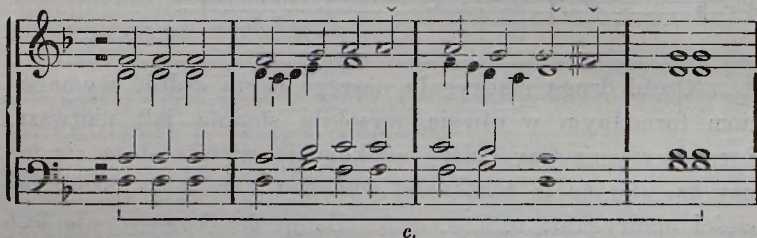
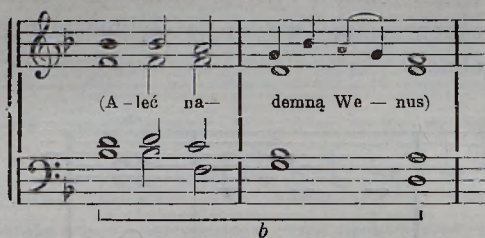
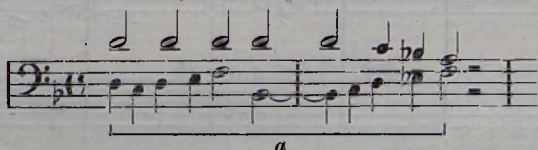
Muzyka polska wyprzedziła więc w madrygale Francję i Niemcy. We Francji znacznie później wystąpił z pierwszym madrygałem w poezji Melin de Sainct-Gelays w Niemczech zaś Kasper Ziegler dopiero w roku 1653. Znajomość tekstu madrygału naszego pomogłaby nam w wysokim stopniu do przeprowadzenia analizy formalnej.

Nasuwa się także pytanie: jaki stosunek jest przeróbki w tabulaturze do oryginału. Na podstawie spostrzeżeń poczynionych nad madrygałem Verdelota *con lacryme sospir* możemy twierdzić, że Jan z Lublina ograniczył się i w tym utworze do najmniej znaczących zmian; może tylko do kilku dodatkowych nut melizmatycznych i małych grup koloraturowych, jako licencji instrumentalnych. Widać zresztą z całej prostoty stylu, tak dalekiego od wszelkich akcesoryów barokowych, że na pierwszym względzie stał tu interes kompozycji wokalne. Rola kolorysty organowego była tu za małą, aby Jan z Lublina zaznaczał monogram autora takiej nawet przeróbki. Nie zaznaczył wszakże nic takiego przy „kolorowanym” madrygale Verdelota. Ale nie zapomniał o naznaczeniu utworów N. C. monogramem jego, bo kompozytor musiał mu być bliskim przez sam fakt swojej polskości, może nawet znajomym osobiście.

Przyjrzyjmy się budowie pierwszej części madrygału. Architektonika jej uderza symetrycznością w ugrupowaniu tematycznych członów, myśl muzyczna zaś rozwija się organicznie. Madrygał zaczyna temat dwugłosowy, który

¹⁾ H. Loewenfeld: „Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch“ str. 73. katalog tabulatury.

moglibyśmy przypisać tenorowi i basowi. Ma on jednak charakter króciuchnego preludium, a występuje raz jeszcze w całej rozciągłości po temacie *b. i c.* Wszystko zdaje się przemawiać za tem, że temat ten ma zadanie instrumentalne wśród innych specyficznie wokalnych.



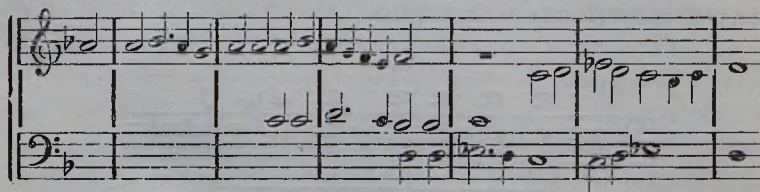
(~ melodyjnie uproszczone miejsca).

Z tego materiału tematycznego korzysta kompozytor w sposób następujący:

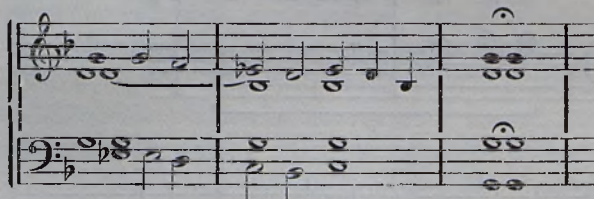
schemat formy: I.	a. b. c. powtórzenie bez zmian.
część homofoniczna	
	a. b. c.

Tenor w temacie *a* i *b* ma dokładnie tę samą linię melodyjną; zauważymy ją w dosłownem powtórzeniu w kilku jeszcze partjach tej części. II. partya w najskromniejszym typie polifonicznym jest epizodem dwugłosowym, najpierw

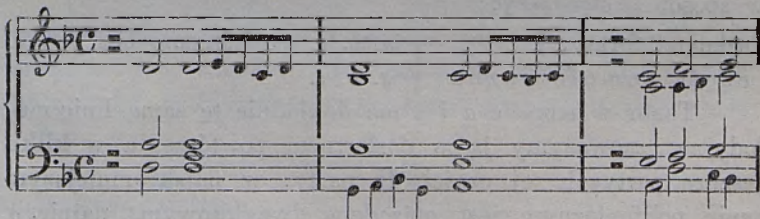
w alcie i basie, potem sopranie i alcie, (o ile i temu epizodowi nie przyznalibyśmy roli instrumentalnej). Następuje temat *b.* zmodyfikowany z kadencją w dominancie (*f*) nie jak przedtem w stopniu trzecim. W dalszym ustępie widzimy imitacje:

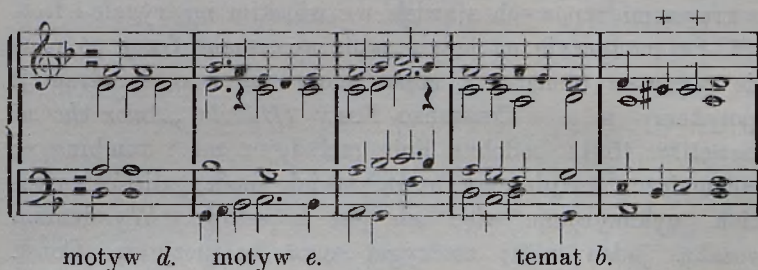
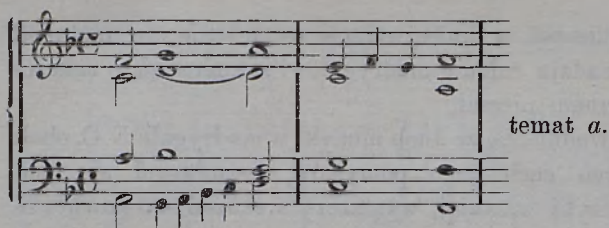


po których wraca temat *b.* rysując melodyjnie część pierwszą do samego zakończenia; stanowi je pięknie uformowana kadencja plagalna.



Część druga madrygału naszego czyni zadość wymaganiom formalnym w równie wysokim stopniu jak pierwsza. Rozpada się na trzy działy znakomicie wyróżniające się tematyką, ułożone w doskonałej symetrii. Oto obraz formy tej części madrygału: *a, b, c, a, b.* Ustęp środkowy *c* nie jest w całości odmienny, używa motywów z tematu *b*, które włożone są między dwa takty wstępne i dwa następne.





W rytmice motywu *d.* w harmonizacji taktu następującego po motywie *e.* wreszcie w linii melodyjnej tenoru w całym temacie *b.* mamy niewątpliwe podobieństwo z tematem *c.* części pierwszej madrygału.

Część trzecia madrygału *infunde unctionem* przerabia polifonicznie jeden motyw, który snuje się nieprzerwanie przez cały ten ustęp w różnych formach.



Motywy te stanowią zarazem temat *a.* który jest głównym fragmentem budowy tej części madrygału. Jest ona logicznym i estetycznym następnikiem obu poprzednich ustęp-

pów, a w kadencyi, w której odnosi ostatecznie *dur* nad *moll* zwycięstwo, nadaje całemu madrygałowi zakończenie o znaczeniu symbolicznem niemal.

Dla udowodnienia, że duch muzyki w madrygale N. C. obok indywidualnych cech jego pomysłów, kształtował się pod wpływem muzyki włoskiej, wystarczy wskazać na pewnerytmiczne i melodyjne cechy, będące nie reminiscencyami lecz pokrewnemi typowych zjawisk we włoskim madrygale i frottoli. Psalmodycznie na jednym tonie utrzymane frazy po pauzie *suspirium* (temat c. I. części, motyw d. w części drugiej) spotykamy n. p. u Constanzo Festy (*frottola* „*Amor che mi consigli?*“ 1531) podobne linie melodyjne zaś i kombinacye harmoniczne znajdujemy u wszystkich madrygalistów włoskich, wykazywanie więc ich jest bezcelowe. Wymieniam wszakże jeden bodaj madrygał tegoż kompozytora (Const. Festa) „*Così soav'è'l fuoco*“ (Gardano 1541)¹⁾ gdzie podobieństwa te łatwo zauważyć.

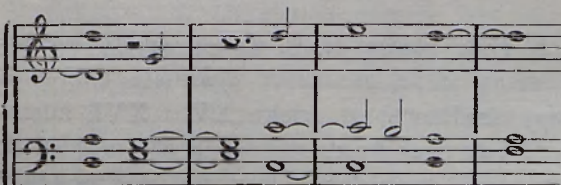
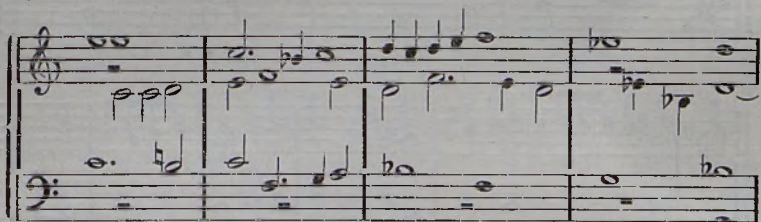
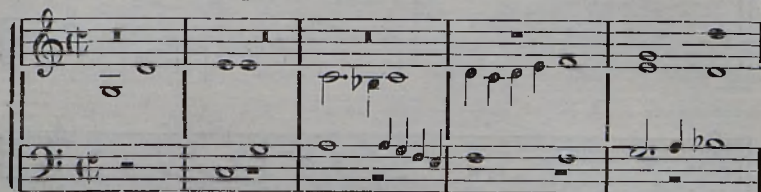
Dalszym materiałem do scharakteryzowania twórczości N. C. są jego kompozycye wielogłosowe, mieszczące się w tabulaturze I. i II. Są to utwory zarówno polskie: „Wesel się polska korona“, jak łacińskie. We wcześniejszych od nich przykładów stylu imitacyjnego w muzyce polskiej nie znamy. Brak ich byłby wprost trudnym do wytlómaczenia na przestrzeni czasu między Felsztyńskim a Wacławem Szamotulskim. Szamotulskiemu przyznano zbyt skoro zaszczyt wprowadzenia faktury imitacyjnej do muzyki naszej, podczas kiedy należy mu się tylko jeden a niewątpliwy: pierwszeństwo reprezentowania muzyki polskiej w zbiorowych wydawnictwach zagranicznych (druki Jana Montanu'sa z r. 1554 i 1564). Fakt ten nie stanowi jeszcze o wyższości N. C. nad Szamotulskim, samo bowiem przodowanie w epigonizmie bez poparcia w wartości dokonanych dzieł, jest zasługą względną.

¹⁾ „The Oxford history of Music, wl. II. The Polyphonic Period by H. C. Wooldridge str. 290.

Oto przykłady kompozycji N. C. w stylu imitacyjnym:

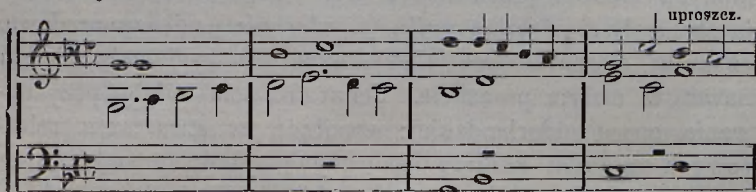
Tab. I. f. 88. b.

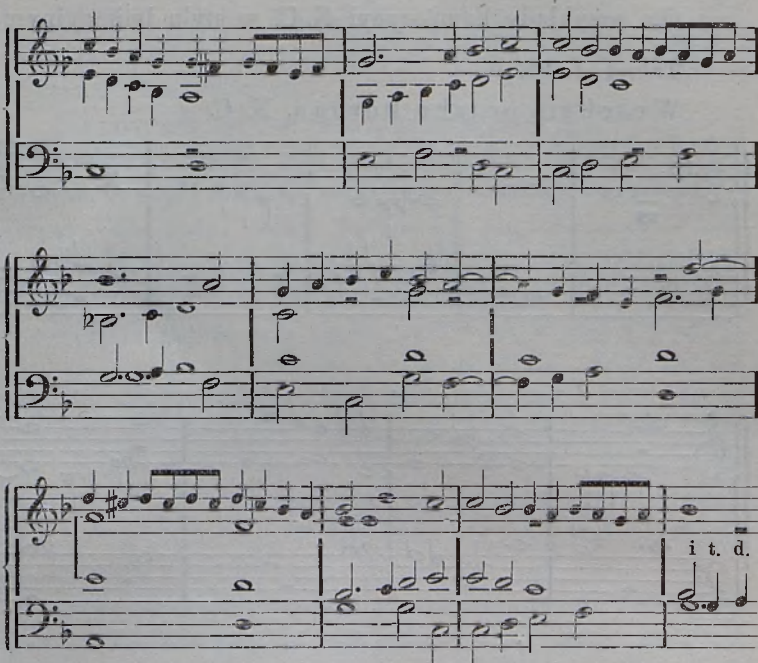
Wesel się polska korona. N. C.



Tab. II. str. 46, 47.

Kyrie eleison Pascale N. C.





W utworach tych należy N. C. do tej szkoły kompozytorów, która przez kilka generacji ogarniała twórczość muzyczną Europy środkowej w wieku XV i XVI, mianowicie do szkoły Niderlandzkiej, ściśle zaś mówiąc do szkoły reprezentowanej przez dzieła Josquina de Près (1471 do 1521). Okres trzech szkół niderlandzkich jest tą silnie odrysowującą się pośród innych warstwą rozwoju muzyki, jej techniki kompozytorskiej i strony uczuciowej, przez którą muzyka musiała przefiltrować się; warstwa ta i stanowiący ją styl stały się dobrem ogólnem, własnością międzynarodową, czynniki o charakterze plemiennym nie wnięszwały się tu nawet w małym procencie. Jednostronnem byłoby przyznawanie epoce niderlandzkiej: wysiłków w stwarzaniu rebusowych sztuczek kontrapunktycznych tylko; te setki kanonów „z jednego głosu“, „wstecznych“, „zwierciadlanych“ i t.d.

z pośród których bardzo mało przedstawiało jakąś wartość artystyczną, spotykały się u współczesnych z należną im oceną, a nawet i ci patrzyli na nie krytycznie, którzy ulegając modzie sami je komponowali — raczej spekulowali — lecz przestawali, doszedłszy do przekonania o niewysokim artystycznym charakterze tego rodzaju pracy. I tak już A dam z Fuldy (ok. 1450—1500) pisał: „*Si vero componens canonicis laborat cantilenis, plus intellectum quam obscuritatem quaerat, neve subtilitatis grandi ingenio parta cantare desinat... multi enim dum obscuritatem amant, peritis derisui sunt, quia rara obscuritas sine errore. Sed et ego ipse hac usus sum, ut verum loquar, plus ignorantiam meam indicans, quam artis quid informans; miserrimi tamen ingenii esse praedicatur, qui utitur inventiis, et non inveniendis...*” (Martinus Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* 1786, t. II. 254). Oślawione sztuczki niderlandzkich kompozytorów zakrywały przez cały wiek XIX. przed oczyma badaczy te cechy stylu ich, które mają bezwzględnie wysoką wartość artystyczną i „zachowują ją przez wszystkie czasy, a do dziś dnia nie zostały przeżyższone¹⁾. W pierwszym rzędzie jest to ten „szeroki rys epiczny“ i stworzone z nim zasady formalne, które „w dziełach Josquina de Prés przedstawiają się nam w pełni rozwinięte“ (l. c). Oddalając się od — krępujących wszelki wolny ruch twórczej inicjatywy — praw kanonu, mógł kompozytor w formach ścisłej imitacji dokonywać rzeczy wielkich, stały mu bowiem otworem granice harmonicznego rozwoju — tam zamknięte w małych komórkach peryodu harmonicznego — zarówno i rytmika mogła ogarnąć najszersze kręgi zjawisk. Najogólniejsze i najtrafniejsze sądy o znaczeniu szkoły Okeghema podał Riemann (l. c.): „w epoce Okeghema i jego szkoły nie można skonstatować przyrostu nowych form; przeciwnie ginęły powoli niektóre formy właściwe czasowi Dufay’a a mianowicie może najbardziej interesujące ze wszystkich...

¹⁾ H. Riemann: „Handbuch d. Musikgeschichte II/1. 256.

Co wstąpiło na ich miejsce, nie stanowiło nowych form, tylko samo — w każdym razie — bardzo znaczne przeistoczenie techniki składu wokalnego... przez przeniknięcie wszystkich głosów melodyą wokalną w postaci identycznego ubrania muzycznego tych samych słów tekstu“. Wiemy dziś także, że niektóre cechy harmoniczne, n. p. akordy bez tercji lub z tercją w zakończeniach i różne typy kadencji czyli kłauzul, wedle których klasyfikowano należenie kompozycji do tej lub owej, wcześniejszej lub późniejszej epoki, pojawiają się niezależnie od niczego w ciągu kilkudziesięciu lat, nadając illuzorycznie dziełom wcześniejszym wygląd późniejszy lub odwrotnie.

Styl polifonicznych kompozycji N. C. przedstawiony tu w dwóch próbkach zbliża się najbardziej — zdaniem mojem — do utworów Mikołaja Gomberta, szczególnie zaś do motetu *super flumina Babilonis* (w wydawnictwie: *Motetti del fiore, liber primus* 1532¹⁾). Rzecz jasna, że nie chodzi nam tu o wynajdywanie daleko choćby leżących reminiscencji, które doprowadziłyby mogło *ad absurdum*. Drugi motet z tego samego wydawnictwa zbiorowego: *Quem dicunt homines* Jana Richaforta, kryjący w sobie taką samą metodę kompozycyjną i podobne pierwiastki stylistyczne i uczuciowo-muzyczne wskazuje nam, że koło, do którego należał Mikołaj z Krakowa, miało szeroki obwód. Powinowatych mu znajdujemy zarówno w Niderlandach, jak Francji, Niemczech, Włoszech i Hiszpanii.

Przechodzimy z kolei do tej części działalności kompozytorskiej Mikołaja C., w której mamy świadectwo plemennego pochodzenia jego, do tańców w tabulaturze Jana z Lublina. Będziemy szukali w nich początków krystalizowania się pojęć o polskości w muzyce.

Tabulatura Jana z Lublina jest, jako najwcześniejsze ze znanych nam dotąd źródeł tańca polskiego i tańca w Polsce, zabytkiem znaczenia epokowego. Poraz pierwszy zwraca-

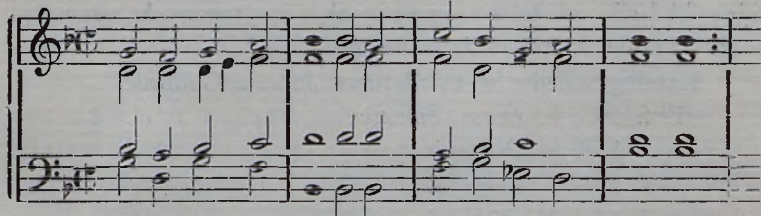
¹⁾ Wooldridge, l. c. II. 268.

camy się do tańca polskiego w czasach tak odległych, opierając badania nasze na pomnikach autentycznych, usuwających potrzebę korzystania z drugich rąk.

Katalog tańców w tabulaturze Jana z Lublina:

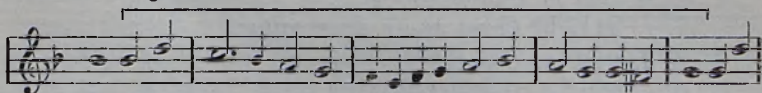
1. f. 103. b. *Corea Simonis*.
2. f. 112. a. *Poznanie*.
3. f. 131. a. *Poznanie*.
4. f. 131. b. *Poznanie*.
5. f. 132. a. *Poznanie*.
6. f. 133. a. *Radem themu*.
7. f. 211. b. *Corea super duos saltus*.
- S. f. 212. a. *Corea*.
9. f. 213. a. *Italica (corea)*.
10. f. 213. b. *Sequuntur Coreae N. C. 1541*.
11. f. 214. a. *Alia (corea) N. C.*
12. f. 214. b. *Alia super duos saltus N. C.*
13. f. 215. a. *Zakłulam się tharnem — ad unum N. C.*
14. f. 215. b. *Alia ad unum — Poznanie N. C.*
15. f. 216. a. *Alia Poznanie N. C.*
16. f. 216. b. *Conradus N. C.*
17. f. 217. b, bez nazwy N. C.
18. f. 218. a. *Paur-Thantz (Bauerntanz) N. C.*
19. f. 218. b. *Bona Cat (?) N. C.*
20. f. 219. b. *Czayner Thancz (Zaunertanz) N. C.*
21. f. 220. a. *(Corea) ad nouem saltus N. C.*
22. f. 220. b. *Hayduczky N. C.*
23. f. 221. a. *Italica, N. C.*
24. f. 221. a. *Szewczyk idzie po ulicy szydełka nosząc
(Schephczyk ydzye po ulyczy schydełka no-
sząc) N. C.*
25. f. 223. a. *Hispaniarum (corea)*.
26. f. 223. b. *Alia Italica (corea)*.

Zajmują nas przedewszystkiem tańce z piosenkami, których w tabulaturze znajdujemy trzy: dwa Mikołaja z Krakowa, jeden nieznanego autora.

f. 215. a. *Zakulałam się tarnem:*

temat pierwszy.

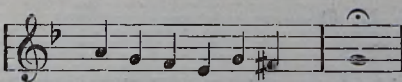
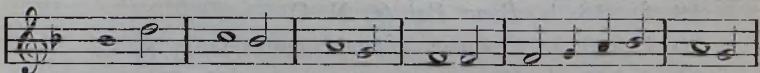
temat drugi.

Układ ich następujący: $\underline{a a} \parallel \underline{a b b}$.

Proporecyja w części drugiej (*saltarello-Nachtanz*) ma formę $\underline{a a} \quad \underline{b b}$:



z tematu pierwszego.

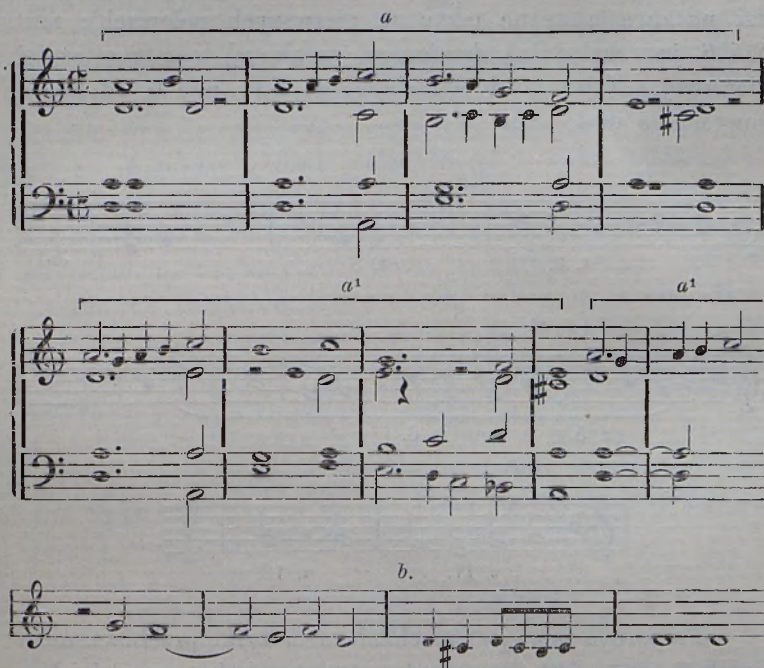


z tematu drugiego.

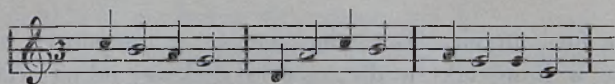
Przy całej prymitywności tej formy widzimy tu dążenie do konsekwentnego ugrupowania myśli muzycznych; tematy rozwijają się w obrębie okresów czterotaktowych, uwiadczniając akcent myślowy i deklamacyjny, niewątpliwie zaś uwzględniona została także cezura wiersza. Przeistoczenie tematów pierwszych w proporecyi dokonane zostało melizmatycznymi dodatkami w sposób świadczący o poczuciu ele-

mentów formalnych. Tak więc tematy w proporcji rozciągają się w ilości taktów dwukrotnie większej od pierwotnego kształtu (4—8). Możemy taniec ten uznać za utwór o cechach istotnie artystycznych.

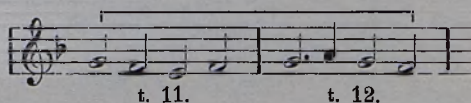
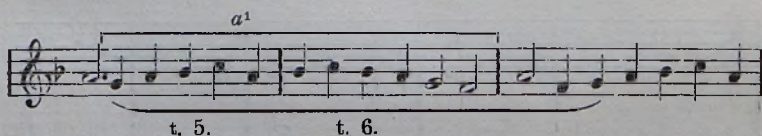
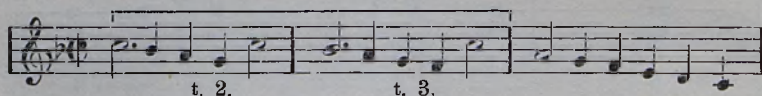
Niemniej i piosnce tanecznej „Szewczyk idzie po ulicy“ należy się sąd podobny. Składa się ona z dwóch silnie różniących się części: I. *moll*, II. *dur*, z nich zaś każda rozpada się na dwa ustępy: taniec i *saltarello*. Obraz formalny przedstawia się tu zgoła inaczej niż w tańcu poprzednim.



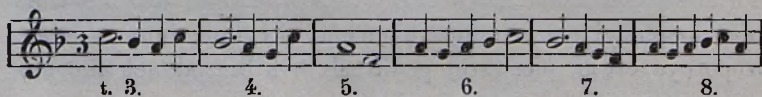
Temat *a* jest właściwym pniem motywów, z których uformował się temat *a¹* dwukrotnie powtórzony; jedynie więc fraza kadencyi ma w rysunku melodyi i rytmie inny wygląd. Proporcya części pierwszej podkreśla w kilku taktach akcenty przesuwane na słabe części taktu:



Część druga w charakterze durowym ma organiczną łączność z częścią pierwszą w motywach, wykazujących nieprzypadkowe tylko podobieństwo z motywami pierwszymi. W budowie jej mamy myśl muzyczną rozwijającą się bardzo logicznie, widzimy silne związki między poszczególnymi partjami, zarówno w melodii, jak rytmie. Takty 2. i 3. są *progresją* (postępem) jednego motywu, którego rytm przechodzi na dwa następne takty w pierwszych połowach); takt 5. i 6. jest melodyjną *dyminucją* (redukcją) tematu a^1 części pierwszej. Nową myśl wprowadzają takty 6. i 5. od końca powtórzone w 4. i 3.



Proporcja nie jest mechanicznym tylko przeinaczeniem rytmu $\frac{3}{4}$ w $\frac{3}{8}$, lecz wprowadza tematy, które przy ścisłym pokrewieństwie mają rysy indywidualne:

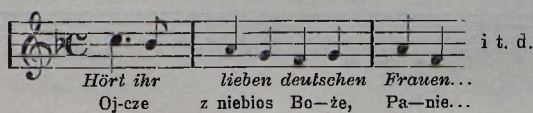


Piosnka taneczna „Radem themu“ nie ma ani w przybliżeniu takich cech artystycznych jak oba tańce N. C.

W szeregu innych tańców N. C. mamy utwory wszelakiego rodzaju. Tańce bez bliższego określenia (*Italica, Hispaniarum*, i t. d.) możemy uważać za polskie, t. zn. że kompozytor starał się pewnie utrzymać w nich te rysy muzyczne, które dla niego i współczesnych mu były wykładnikami polskich pierwiastków w muzyce. Charakter ich jednak tak nieznacznie różni się od innych, figurujących w tabulaturze z imionami obcych narodów, tak niema w nich tych cech charakterystycznych, które przeszły nam w krew niejako z rytmami mazurków i krakowiaków, że chyba najbardziej drobnostkowa analiza mikroskopijna zdołałaby wykazać atomy, mogące uchodzić za rdzennie polskie. Po tańcach tych widzimy, że w artystycznej muzyce XVI. stulecia nie mieliśmy — po za pewnymi rysami melodyjnymi — skryształizowanych rodzimych form muzycznych, któreby przeszły z pokolenia na pokolenia aż do naszych czasów. Może wystarczającymi przykładami na omyłność naszą w akceptowaniu polskości niektórych pomysłów muzycznych, zwłaszcza w wypadkach, które w mniemaniu ogółu prawie że wykluczają pomyłkę, będą dwa ustępy z szeroko znanych dzieł Moniuszki; modlitwa z opery lud. Flis „Dzięki Ci, przedwieczny Panie“ i modlitwa z IV. aktu Halki „Ojcze z niebios.“ Pierwszą melodyję znajdujemy w identycznej formie melodyjnej w pieśni Neidharta von Reuenthal (w. XIII.) *Mei hat wunniglich entsprossen*:



drugą zaś w balladzie Zumsteega (1760—1802) p. t. „Die Büssende“:

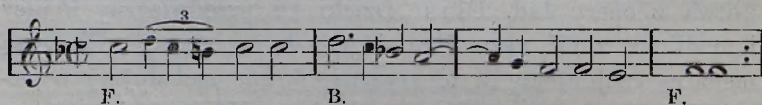


Przykłady te dosadnie wskazują, że przez muzykę naszą, zakorzenioną od wieków w duszy narodu, należymy do kultury Zachodu, który zaszczebiał nam ją czy to w postaci śpiewu Gregoriańskiego, czy też w dziełach mistrzów epoki polifonicznej, wpływając na rozwój naszych pojęć i potrzeb muzycznych; dokonywał się on w miarę postępów na tym Zachodzie, nigdy zaś nie opóźniał się rażąco. Raz tylko wyprzedziliśmy go: w twórczości Chopina.

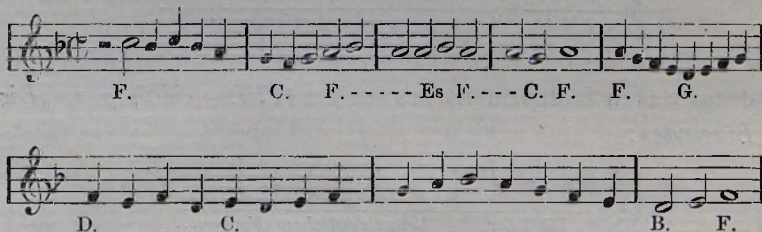
W ostatniem dziesięcioleciu wieku XVI, pierwszym i drugim XVII staje się taniec polski ulubionym w Niemczech i to w stopniu bardzo wysokim. Świadczą o tem liczne wydawnictwa taneczne Demantiusa, Hausmanna, Hasslera, Christeniusa i i. Musiały mieć więc te tańce polskie pewne wyróżniające je znamiona wśród tylu innych form; liczebnie oddawano im przeważnie pierwszeństwo wśród tych wydawnictw. Zajmiemy się niemi później.

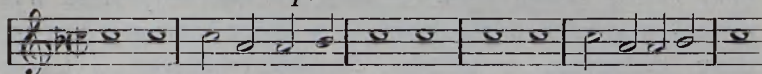
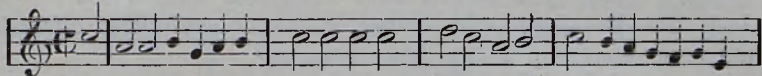
Coreae N. C. odznaczają się zaletami formalnemi; wszystkie wskazują na rękę pewną w ustawieniu tematu i architektonicznem wyzyskaniu jego. Tańce te przynoszą nam szereg melodyi, którym należy się przywilej zanotowania choćby z tytułu ich wieku.

f. 213. b. *Corea* N. C.

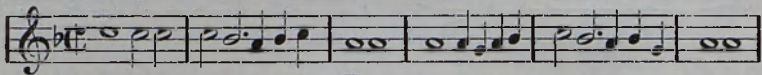


f. 214. a. *Alia corea*.



f. 214. b. *Alia super duos saltus.*f. 215. b. *Alia ad unum — Poznanie.*

C. F. G. C. (Zakłółam się tarnem!)

f. 216. a. *Alia Poznanie.*

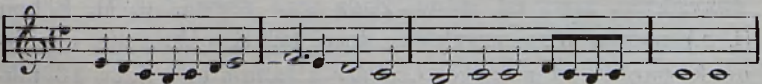
F. G. F.

f. 216. b. *Conradus (?)*

F. C.



B. F. F.

f. 217. b. *Corea.*

Z wyjątkiem tańca p. t. *Conradus* (dla którego nie umiem znaleźć wytłómaczenia) były to tańce polskie; przechodzimy teraz do tańców obcych narodowości przypuszczalnie kompozycji N. C.

Paur-Thantz na karcie 218. a.

Uderza nas w nim siła rytmiczna, która, jak to stwierdzimy, wyróżnia tańce późniejszych naszych kompozytorów jak Jakóba Polaka (Jacques Pollonois), Wojciecha Długoraja, a n. p. w *Tamburitta* Jarzębskiego jest niemal bezprzykładną.

Paur-Thantz składa się z 29. taktów i proporcey (nie wy-
pisanej w całości w tabulaturze), w których mamy dwa te-
maty melodyjne z jednym charakterystycznym rytmem.
Układ formalny bardzo prymitywny; dla urozmaicenia tran-
sponuje kompozytor 2 razy temat pierwszy o kwartę niżej.
Jeśli przedstawimy sobie taniec w tempie szybkim (*allegro*)
nie odmówimy mu świeżości i jędrności.

temat a rytm char. temat b r. ch.

oryg.

$a + a + b + b + a + a + a + a + b + b + a + a$

o IV niżej o IV niżej

Obraz formalny przedstawia więc całość symetrycznie ułożoną, a przez różnorodność peryodów charakterystycznego rytmu (2—3) wykluczona jest monotonia, w którą wobec skromności tematycznych myśli popaść nie było trudno.

Na karcie 219. b. spotykamy *Czayner Thancz* (*Zäuner-Zauner*), który uprawianym był szczególnie na Śląsku już w XV. wieku, polegał zaś na otoczeniu tańczącego przez wszystkich, stąd od słowa *Zaun* jego nazwa. F. M. Böhme (l. c.) podaje dwa przykłady tego tańca, różnią się one jednak bardzo od naszego. *Czayner* z tabulatury liczy 16 taktów w części pierwszej i tyleż w proporcey. Nie ma zaś proporcey ani *Zauner* tabulatury Heckela z r. 1562 (str. 138), ani z tabulatury drezdeńskiej na cytrę (z XVI. w.). W *Czaynerze* tabulatury Jana z Lublina spotykamy frazy melodyjne ulubione — że tak powiemy — w tańcach Mikołaja z Krakowa. Znowu uderza nas sposób wyprowadzenia proporcey z tańca; pełna ona delikatnych podkreśleń akcentów i pomysłowego redukowania melodyj.

Werwa i siła tętni w tańcu na karcie 220 *Hayduczky*. Mamy w nim niektóre podobieństwa z rytmami *Paur*-tańca,

tem dalej zaś mu do przykładu podanego u F. Böhme'go (II. str. 38). Proporecy nie posługuje się zupełnie melodyą tańca, wprowadza natomiast nową w kołyszącym się rytmie 6/2.

Jakkolwiek nie ulega wątpliwości, że piosenki taneczne w tabulaturze Jana z Lublina, jak „Zakłółam się tarnem“ lub „Szewczyk idzie po ulicy“ powstały za przykładem utworów niemieckich, to nie da się również zaprzeczyć, że na formę i charakter muzyczny tańców monogramisty N. C. wpłynęły w sposób stanowczy przykłady włoskie. Przekonać się o tem można porównyując z niemi n. p. tańce Antonia Casteliono (*Intavolatura di Liuto*, Milano 1536.); *Saltarello „Rose e viole“*¹⁾ jest w typie bardzo zbliżone do proporecyi w tańcach N. C. Niechybnie i tańce drukowane przez Pierre Attaignant'a (*Dishuit basses dances 1529*) musiały być wzorami monogramisty naszego do stwarzania zaokrąglonej frazy melodyjnej. Nakoniec wypada jeszcze zauważyć, że tańce N. C. szczególnie przez charakter swoich proporecyi są oddźwiękiem współczesnej im metody włoskich kompozytorów: przerabiania pavy w galliardę.

Wyczerpaliliśmy więc Tabulaturę Jana z Lublina jako źródło do wykazania wpływów muzyki włoskiej w Polsce zarówno na twórczość kompozytora N. C., jak na praktykę muzyczną miłośnika czy profesjonisty, który tabulaturę stworzył.

¹⁾ Tappert: „Sang und Klang aus alter Zeit“, str. 20

II. Polifoniści.

W roku, którego liczbę polecił wytłoczyć na skórzanej oprawie tabulatury swojej Jan z Lublina, powziął Zygmunt Stary myśl założenia collegium Rorantystów przy kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze Wawelskiej ¹⁾.

Akt fundacyjny, zachowany w krakowskim archiwum kapitulnem, każe nam uznać r. 1540 za początek historii instytucyi (dotychczas uważano powszechnie r. 1543. za początkową datę historii collegium Rorantystów, gdyż w roku tym po raz pierwszy zaczęto wykonywać funkcyje artystyczne), której było danem krzewienie najpoważniejszej muzyki kościelnej przez trzy wieki przeszło. Historia collegium tego, w którem gromadziły się najlepsze talenty twórcze muzyki polskiej, zasługuje na specjalną monografię. Pierwszym obowiązkiem collegium rorackiego było śpiewanie codziennej „Rorate“ — *prae nobili arte italiana*. Słowa te napisane przez opiekunkę kapeli, Annę Jagiellonkę, w liście do proboszcza jej Zajączka z Pabianic wkładają na nas obowiązek przedstawienia, co przez nie fundator królewski mógł rozumieć i w jakim stosunku do nich zostawali członkowie collegium.

Zaczątki wirtuozostwa w śpiewie datują się od czasów bardzo dawnych. W epoce madrygału florenckiego, w której muzyka przedstawiała prawdziwie Giottoowską powagę stylu, w wieku XIV starał się śpiewak pokazać sztukę swą „w improwizowaniem ozdabianiu melodyi kompozycyi koloraturo-

¹⁾ Dr. A. Chybiński: Materiały do dziejów król. kaplicy Rorantystów na Wawelu. (Dokumenty).

wymi dodatkami.¹⁾ I to nietylko solistycznie miało miejsce, ale cały chór, trzy lub czterogłosowy *diminuował* czyli ozdabiał śpiewane utwory. Wybitny teoretyk muzyki Johannes Tinctoris (1446—1511) stwierdza w rozprawie p. t. *Liber de arte contrapuncti*, cap. XX.²⁾, że śpiewacy dotwarzali do gotowej kompozycji (*res facta*) kontrapunkt ozdobny (*mentallyter factus*), w którym nie krępowały ich tak ścisłe reguły, jak samego kompozytora. Tinctoris wszakże zaleca przestrzeganie konsonansów, przez co śpiew ich staje się pełniejszy i przyjemniejszy (*laudabile censeo, si concinentes ordinationis concordantiarum inter se prudenter cantaverint. Sic enim concentum eorum multo repletioem suavioremque officient*). W XVI. wieku przybiera sposób improwizowanego okraszania kompozycji termin *diminutio*, nazwa kontrapunkt odnosi się tylko do kompozycji spisanych. Od praktyki wokalne przechodzi *diminutio* do muzyki instrumentalnej jako kolorowanie (w muzyce organowej). Norm lub przykładów ujętych w traktat teoretyczny o sztuce *diminucyi* długo nie znano. Sposoby pierwszych koloratur przekazywano tradycją. Najdawniejszy podręcznik do nauki *diminuowania*, przeznaczony dla flecisty zarówno jak śpiewaka, ukazał się w roku 1535. p. t.: *Opera Intitulata Fontegara, La quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si dileta di canto. composta per Sylvestro di Ganassi dal Fontego, sonator della Illma Sa. D. Venetia*. W rozdziale XIII. o „rodzaju i sposobie *diminuowania*“ pisał Ganassi: „ponieważ wiem, że reguła albo sposób *diminuowania* nie jest rzeczą trwałą i niezmienną, bo przy takim *diminuowaniu* łatwo w to możesz popaść czego nie postanawia sztuka kontrapunktu, ja jednak wiem, że wprawny i doświadczony śpiewak, znajdujący się w dobrem

¹⁾ Ambros: „Geschichte der Musik“ II. 377.

²⁾ E. de Coussemaker: „Scriptores de musica medii aevi“ IV. 129.

usposobieniu gardła (*trovandosi in una disposizione di gorgia sì perfetta*) spokojnie puszcza wodze fantazyi, nawet chociaż odkryje jakiś błąd, bo gardło jego tak jest biegłe, że takie włączone tony, mimo, że w nich tkwi błąd — znajdują przebaczenie dla swojej piękności (*per la sua bellezza tollerati*) i nie obrażają ucha i że zaiste diminuowanie nie jest niczem innem jak ozdobą kontrapunktu: będziesz więc, zobaczywszy wygodny dla ciebie i odpowiadający błąd, w ten sposób diminuował“...¹⁾ Zadawaliśmy się tym jednym traktatem z przed r. 1540. Do innych, późniejszych — (jak: Hermanna Fincka *Practica Musica* (1556); Girolama dalla Casa (1584); Richarda Bogniono (1592); Girolama Diruty (1592) szczególnie zaś Ludovica Zacconi'ego *Practica della Musica*) chociaż mogą nam one dostarczyć poglądów na praktykę diminuowania nie tylko w krótkich okresach, w których powstawały i były wydawane — zwracać się będziemy w innych wypadkach,

Diminuowanie kwitnęło najświetniej we Włoszech. Kraj, w którym w wieku XVIII miała wejść muzyka, operowa szczególnie, w sferę absolutnej niemal koloratury, okazał się w stuleciu XVI najpodatniejszym gruntem dla zdobnictwa w śpiewie, miejscem zaś, gdzie je najintensywniej uprawiano, był — Watykan. Już wtedy miało dla Włochów najwyższe znaczenie w muzyce zmysłowe — słuchowe czysto — zadowolenie, płynące „ze świetnie śpiewanych pasaży w połączeniu z pięknem głosów.“²⁾ W XVI. stuleciu zasilają się Włochy muzykami niderlandzkimi, którzy tu immigrują całymi zastępami, szczepiąc na świetnym pniu muzycznego talentu, jakim natura tak hojnie plemię na półwyspie apenińskim obdarzyła, wysoką kulturę muzyki; rychło jednak sami Włosi stają się generalnymi dostawcami muzycznymi całej Europy. w wieku XVII. i XVIII. pracują wszędzie setkami jako in-

¹⁾ Max Kuhn: „Die Verzierungskunst in der Musik“ (1535—1659.) 1902. r.

²⁾ M. Kuhn, l. c. 36.

strumentaliści, śpiewacy lub kompozytorowie i po dziś dzień mają w śpiewie niezaprzeczone pierwszeństwo. Do Krakowa nie dotarli po rok 1540¹⁾; dotarła jednak wieść o sztuce ich, wszak w Bolonii czy Padwie, Wenecyi lub Rzymie słyszeli ich tak liczni Polacy; wkońcu królowa-Włoszka potrafiła pewnie zaciekawie Zygmunta I. dla tej sztuki współziomków swoich.

Przytoczone więc słowa Anny Jagiellonki mówią nam, że włoski sposób ozdobnego śpiewania różnych kompozycji musiał być w użyciu kolegium Rorantystów. Nie wiemy pozytywnie, co śpiewano w pierwszych latach istnienia kolegium; spis „najważniejszych dzieł klasycznych z 16 wieku znajdujących się w archiwum wawelskiem“ podany w przedmowie do „Monumenta musices sacrae in Polonia“ ks. dra Surzyńskiego nie przynosi żadnych dat zakupna dzieł muzycznych do kapeli Rorantystów (najstarsze pośród nich były pewnie msze Claudia de Sermiszy); podobnie i notatki dra A. Chybińskiego o „Zbiorach muzycznych na Wawelu“ („Przewodnik koncertowy“, rok II. nr. 18. i 19.) poprzedzające wydanie katalogu zabytków muzycznych w archiwum kapitulnem nie posługują się również żadnemi ściślemi datami²⁾. Dzieł kompozytorów włoskich, wydanych w latach 1540—1560 nie znajdujemy tu; nie wyklucza to wszakże możliwości istnienia ich i wykonywania w kapeli kaplicy Zygmuntońskiej, inwentarz jej bowiem stopniał w ciągu wieków niechybnie do jakiejś znikającej tylko części.

¹⁾ cf. Giovanni Ptaśnik: „Gli Italiani a Cracovia dal XVI. sec. d. XVIII. Roma 1909.

²⁾ Katalog rękopisów i druków biblioteki Rorantystów pomieszczony w dra A. Chybińskiego „Materyałach do dziejów król. kap. Rorant.“ str. 37 sq., wymienia z pierwszej połowy XVI w. 3 tylko książki głosowe z częściami mszy bez nazwisk autorów i motety M. Gomberta drukowane w r. 1541. W innych czterech księgach (nieznanych autorowi „Materyałów“), na których oprawie widnieją litery S. I. R. P. 1539 znajdują się kompozycje pisane dopiero w wieku XVII, przedewszystkiem msze B. Pękiela.

Pierwszy kierownik kolegium Rorantystów Mikołaj z Poznania, nie jest nam zgola znany jako kompozytor. Jeśli *epitaphium* w Starowolskiego *Monumenta Sarmatorum* dla Mikołaja Poznańczyka, odniesiemy do pierwszego dyrygenta kolegium, to talent kompozytorski krył się wśród innych zalet:

„Nicolaus iacet hic. Doctum quem forta virorum
Posna tulit, mersit funere crocea fero:
Omnibus hunc natura suavis ornat abunde
Moribus, ingenio, corpore, mente sana.
Obiit A. D. 1555.

Sowiński nie cytuje w żadnym miejscu „Słownika muzyków polskich“ kompozycyi wielogłosowych Mikołaja z Poznania. Data jego ustąpienia z urzędu nieznana.

Niepewne są wiadomości o dwóch następnych dyrygentach kapeli. Wymieniano dotychczas jako następców Mikołaja z Poznania, Krzysztofa Borka i Benedykta ze Stryjkowa, których nazwisk nie zawiera „*Elenchus omnium perceptorum et expositorum ex proventibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Anno 1543 ad Annum 1631*“ (Chybiński — Materjały i t. d.) Benedykta ze Stryjkowa umieścił jednak dr. Chybiński w spisie członków kolegium. O Borku podał kilka szczegółów biograficznych Poliński w „Dziejach muzyki polskiej“, nie cytując wszakże źródeł.

Nad zachowanemi niekompletnie kompozycjami Borka zastanowie się w drugiej części tego rozdziału.

Już przed rokiem 1550. zajęci byli w Polsce pierwsi muzycy włoskiego pochodzenia. W roku 1546. przyjęty został do kapeli królewskiej (nie do kolegium Rorantystów) instrumentalista Dominik z Werony (por. Poliński l. c. 54). Faktowi temu nie możemy nadawać znaczenia wybitniejszego. Kontakt osobisty, który mógł zachodzić między Rorantystami a kapelistami królewskimi — niekoniecznie prowadził do wpływów na twórczość kompozytorów polskich.

Starowolski w *Hekatonas* dał podstawę do długowiecz-

nej sławy Marcina Paligoniusa, nazwawszy go obok Zielińskiego, Kickera i Brandta największym kompozytorem polskim sc. wieku XVI. Twórczość jego doszła do czasów naszych w okrucieństwie, w pięciogłosowym motecie *Rorate coeli*, pisanym dla Rorantystów.

Bez porównania bogatsze są źródła w pomnikach muzycznych do poznania twórczości trzech kompozytorów polskich z epoki Zygmunta Augusta: Wacław z Szamotuł-Szamotulski, Marcin Leopolda-Lwowiec i Tomasz Szadek, są reprezentantami muzyki polskiej swoich czasów nie tylko w kraju, ale już za granicami jego, dokąd dzieła ich docierały w drukach i odpisach. Wszyscy trzej zajmowali ważne i poważne stanowiska artystyczne: Szamotulski był kompozytorem królewskim, Leopolda królewskim organistą, Szadek zaś kompozytorem kolegium Rorantystów. Twórczością ich zajmowało się w latach ostatnich kilku muzykologów polskich i obcych; sprzeczne poglądy i ostre polemiki wywoływały pewną konfuzję, którą zakończyć może obiektywnie, naukowo przeprowadzona kontrola zdań napisanych w tym temacie i analiza dzieł ich.

Działalność kompozytorska Wacława Szamotulskiego znana nam jest z następujących dzieł jego:

1) Motet: „*In te Domine speravi*“, w wydawnictwie zbiorowym p. t. „*Psalmorum Selectorum a Praestantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum... tomus quartus. Norimbergae in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, Anno salutis 1554.*

(Korzystałem z egzemplarza Bibl. król. i państw. w Monachium w r. 1906.)

2) Motet: „*Ego sum pastor bonus*“ w wyd. zbiorowym p. t. „*Thesaurus musicus continens selectissimas octo... quatuor vocum Harmonias, tam a veteribus quam recentioribus Symphonistis compositas et ad omnis generis instrumenta musica accommodatas. Norimbergae excudebat Joannes Montanus et Ulricus Neuberus collegae. Anno Chr. Immanuelis nostri nati 1563.*

Korzystałem z egzempl. monachijskiego; (motet wydany w *Monumenta musices sacrae in Polonia*, poszyt II).

3) „*Quatuor parum vocum Lamentationes Hieremiae Prophetæ, Tempore quadragesimali in templis cantari solitæ, numeris musicis redditæ: a Venceslao Samotulino, Polono, Sereniss. Regis Poloniae Sigismundi Augusti Musico. Quibus adiunctæ sunt Exclamationes passionum tristium. Cracoviae Lazarus Andree excudebat, 1553.* (Zachował się jeden tylko głos dzieła, tenor, w bibl. król. w Monachium).

Dzieło Szamotulskiego opatrzone dłuższym wierszem autora p. t. „*Carmen nuncupatorium*“, który w całości przytaczam:

Ad Serenissimum Principem et Dominum Sigismundum Augustum. Dei gratia Regem Poloniae et. c.

Carmen nuncupatorium.

Rex ter maxime; si fidem meretur

(Ut omni dubio procul meretur)

Id quod prottulit Israëltarum

Prudentissimus: In domum putau

Lugentum potius pedem tulisse,

Quam quæ magnifico apparata luxu

Vanis gaudia plausibus frequentat.

Nil certe dubito, benigne Princeps,

Quod causas ubi noueris, probabis

Nostrum consilium hæc et institutum,

Isto tempore, quod sacri prophetæ

Lamentabile carmen atque planctus

In lucem damus, et tibi sacramus.

Cernis quam titubat, grauis senecta

Totus, iamque fere labascit orbis,

Uno uix pede sustinens minantem

Molem, quæ cito fors dabit ruinam:

Olim fatidico, quod ore Vates

Praedixere, sed et Magister ille

Vatum maximus. En frequente vultus
Sol caligine contegit coruscus:
Luna saepe sua sit orba luce
Nec servare vices, suosque cursus.
Norant tempora: saeuit undiquaque
Morborum omne genus, lues per artus
Grassatur noua, perfuritque, tristi
Multos ante diem opprimendo morte.
Et contagio pestilentialis
Et famis ualida atque dira clades.

Ullum nec dabis angulum per orbem,
Quem Mauors ferox, horrida atque bella
Intactum fremitu suo relinquat.

Iam Germania sensit hos tumultus,
Sensit Gallia, Pontifexque summus
Praeses Italiae: fuitne tanti

Quaeso Parma? necesse virum cruentes
Quis siccis poterat genis uidere?
Et quis non lachrymans, propinquioris

Casus Pannoniae potest referre?

Quantum sanguinis haec humus virorum

Hausit, funera quot putas aperto

Vidit aequore, quot domi sub ipsis

Vidit moenibus: heu nimis misellos

Quo discordia, perfidumque pectus

Perduxere, quid inde sit futurum,

Scit ille, omnia cui patent futura

At tu quid Valache? An capis periculo?

An fractam toties fidem tenebis

Regis mite ferens iugum Poloni?

Servitus bene quid sit et tyrannis

Scis expertus: adhuc ne stulte parui

Iusiurandum erit, et fides apud te?

Quam praestat Domino subesse tali,

Qui te iustitia, tuosque fines

Defendat, moderetur et gubernet:

Afflictis nimium parans salutem

Rebus, pace tuos beans nepotes.

Id causae fuerat, benigne Princeps,

Lugubres tibi naenias prophetae,

Quod sacri offerimus, simulque nostras

Fortunas tenues. Deus secundet,

Toto pectore quod rogamus omnes,

Ut ponat nimium superbientem

Hostem sub pedibus tuis scabellum.

In te namque humeros reclinat unum

Fessos Sarmatis ora, te tuetur

Defixis oculis, petens salutem.

Quam si tu dederis, Deo favente,

Qui conatibus haud deest honestis:

Tum laetos modulōs canemus, atque

Christo carmine gratias agemus,

Et magnos celebrabimus triumphos.

Perpetuum et fidele mancipium

Venceslaus Samotulinus.

Ponadto zawiera książka głosowa „Lamentacyi“ „*Carmen Andreae Tricesii Equitis Poloni*“: *ad studiosam Iuventutem*“

4) Motet: *Nunc scio vere (In die Apostolorum Petri et Pauli)* (Zach. w tabulaturze rękop. z XVI. st. w zbiorach A. Polińskiego w Warszawie).

5) Pieśń: *Christe, qui lux es et dies* (Kryste duszy naszej światłości). (Druk. Łazarz Andrysowicz, egzempl. w t. zw. Kancyonale Puławskim w Bibl. X. Czartoryskich).

6) Pieśń: *Pieśń o narodzeniu Pańskiem* (Pochwalmysz wszyscy spolem) czyli *Dies et laetitiae* (Kancynał Puławski) z tekstem łacińskim wyd. w Muzyce kościelnej 1885.

7) *Modlitwa gdy dzyatki spać idą*: „Już syę zmyerzka nadchodzi noc“. [Z Kancynału Seklucyana.] (*Facsimile can[tus] i ten[or]* w „Dziejach muzyki polskiej“ Polińskiego).

8) Pieśń: Ach mój niebieski Panie (wyd. Poliński: „Echo muz.” 1881) [Z Kaneyonału Seklucyana].

9) Psalm: 1. 14. 30. 85. i 116. (cytuje Poliński w „Dziejach m. p.”).

Ponadto wiadomości o *Officiach* 4. i 5. głosowych oraz mszy na dwa chóry podane przez Polińskiego na podstawie katalogu biblioteki Jurka Jasińczyca, kleryka Zygmunta Augusta ¹⁾.

Literatura o Szamotulskim:

1) Simonis Starowolski: *Scriptorum Polonicorum Hecatontas seu Centum illustrium Poloniae Scriptorum Elogia et Vitae. Francoforti Sumptibus Jacobi de Zetter Ao 1625.*

str. 66. 67.

Venceslaus Samotulinus.

„A pueritia liberalibus studiis deditus, Posnaniae primum in maiori Polonia, post Cracoviae Glogouiano in Gimnasio (classes vulgo appellantur) Graecis ac Latinis litteris sedulam operam posuit, atque mox adolescentior in D. Jagiellonis Lycae Philosophiam Aristoteleam cum titulo Magisterii hausit. Et ut cuiusque genius est, Poeticae potissimum addictus, ac Mathematicis disciplinis, Musicam quoque artem tanquam altera ex parte respondentem adiunxit, eiusque miraperitia, mirum in modum Sigismundo Augusto Regi talibus sese oblectanti, innotuit, atque paulo post Musices Praefectus fuit, talis ac tantus! ut ei ad summam artis praestantiam, nihil praeter vocem defuisse videatur. Hac enim Io. Virbcouium excelsisse, gratiamque Principum ancupatum fuisse ferunt, quod ipsas etiam Syrenas in demulcendo cantu pectora hominum superasse videretur, et quo defuncto, Polonia similem simphoniacum huc usque non habuisse audit. Venceslaus vero, ita proportionibus ex Mathematices studio delectatus, ut aequo

¹⁾ dr. Chybiński uważa pieśń „Christe qui lux es et dies” za dwa utwory, przeoczywszy, że pod tytułem łacińskim jest tekst polski. Przegl. muzyczny 1910. nr. 8.

sonos Musicos ac metra componeret, ut in utroque simul non vulgarem gustum porrigeret: sed quem coaetanei in Polonia non caperent fere omnes. Multa itaque ad solennitates Ecclesiae decorandas suauissimis concentibus ornata reliquit, multa ad oblectationem animorum honestam composuit, quibus et patriam suam (oppidum Samotuli) ignotam nobilitauit, atque demum ipse paucis in diebus, post decessum Regis sui, obiit cum aetatis nondum tertium et quadragesimum annum attigisset. Quem si diutius stare superi permisissent. esset cur Italii Praenestinos, Lappos, Viadanos, Poloni non inuideremus. Qui et Iurisconsulti insuper titulo auctus Processum Iuris Canonici egregie compilatum post se reliquit. Quin imo et discipulum ea in scientia haud se imparem Nicolaum Jaskierum Senatus urbisque Cracouiensis Secretarium, qui praeceptorem aemulatus Iuris Provincialis, quod speculum Saxonum vulgo nuncupatur libros tres. Item Summarium articulorum Iuris Municipalis Maidenburgensis. Itemque Promptuarium Iuris Saxonici in usum publicum edidit.

Starowolski dodał do sylwetki własnej o Szamotulskim dwa epigramy, Mikołaja Jaskrowickiego i Stanisława Stosławskiego.

Jascrovicii.

Dicitur Amphion cantu flexisse canoro,
 Immotas rupes, saxaque dura satis.
 En novus Amphion septem subiecta Trioni,
 Pectora, dulcissima flectere voce solet.
 Dumque Samotulius profert syntagmata legum,
 Mentis duritiem sevo Aquilone mouet.

Stanisłai Stoslavii.

Ut solet ad cytharae commotos pectine nervos
 In circum laetos ducere turba choros
 Nectere docte sonos Venceslae tuque Gregori
 [(także Szamotulski)]

Civibus ad leges instituistis iter.
 Lex rectum monstrat cursum Cytharaque rotundum
 Cui nunquam certus terminus ullus adest
 Vos duo dum certo monstrastis tramite cursum
 Non dubia est per vos meta futura viae.

* *

Qui certis numeris cantus docuere suaves
 Disposuere libris ordine iura pari,
 Est dolor in nobis sunt crimina causa doloris,
 Est dubium tollat quae medicina malum
 Crimina extollit, placat cantusque dolorem
 Ista Samotulino praestat uterque Lechis.

2) Orzechowski w panegiryku na cześć Zygmunta Augusta pisał:

„Et cum illi (Catharinae) sacramentum Christi Dei nostri Archiepiscopus prae-buit, illud sacrum nuptiale fuit peractum, quod Joh. Virbkovio, chori regii magistro, tanto vocum concentu a symphoniacis modulatum fuit, ut non Josquini modo Belgici neque Adriani cantores Gallici, sed musae Ipsae cum Apolline ad cantum illorum siluissent oblitae cytharae plectrique. Fecerat autem modos Venceslaus Samotulinus regius musicus cui ad summam artis praestantiam nihil praeter vocem defuit.“

3) Sowiński: „Słownik muzyków polskich“ cytuje Starowolskiego i Orzechowskiego; spis kompozyceji Szamotulskiego bardzo niedokładny i niekompletny.

4) Ks. dr. Józef Surzyński: a) *Monumenta musices sacrae in Polonia*, przedmowa. b) „Über alte polnische Kirchenkomponisten und deren Werke“ Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890. str. 67—82.

(Autor nie poddał dzieł Szamotulskiego analizie porównawczej, nie dochodzi też do żadnych konkretnych sądów o stylu ich).

4) Aleksander Poliński: „Dzieje muzyki polskiej“ str. 73—78. zajmuje się przedewszystkiem biografią Szamotulskiego; w r. 1554 znika nazwisko jego z ksiąg podskarbińskich (skąd Poliński czerpie kilka dat) fakt ten jest powodem domysłu, że Szamotulski przeszedł do kościoła reformowanego. Figurowanie Szamotulskiego w samym bodaj kancelaryalnym J. Seklucyana jest argumentem bardzo poważnym. O sztuce Szamotulskiego pisał Poliński: „Wacław z Szamotuł był kontrapunkciŝtą uczonym, ale zbyt pedantycznym, lubiącym się chwalić mądroŝciŝtŝ technicznŝ, ktŝrŝ jako cięŝka, nieujawniona melodyjnie, większŝ robiła przyjemnoŝ oku, ŝledzŝcemu partytury jego utworŝw, robotŝ przeciaŝonych, aniŝeli ŝluchowi. I dlatego pochwały entuzyastyczne, jakie mu Starowolski oddaje, uwaŝaŝ naleŝy za trochę przesadzone.“

6) Z. Jachimecki: „Muzyka w Polsce“ 1907. r. (w dziele „Polska, obrazy i opisy“).

O Szamotulskim i Leopolicie napisałem w popularnej broszurce: „utwory obu tych kompozytorŝw powstawały zupełnie pod wpływem muzyki niderlandzkiej, tego jej okresu ktŝrego przedstawicielem był Josquin de Près. Obaj jednak wymienieni kompozytorowie polscy nie zapuszczali ŝe moŝe tak daleko w komplikacye wielogłŝsowe — na co im niezawodnie nie pozwalała mniejsza sprawnoŝ techniczna — jak ich pierwowzory.“

7) H. E. Wooldridge, „*The Oxford history of music Vol. II. The polyphonic period. Part. II.* Oxford 1905. str. 300. sq. Uczony angielski był pierwszym z obecnych muzykologŝw, ktŝry muzyce polskiej poŝwięcił uwagę baczniejszŝ; ŝwiadczyŝ o tem trzy strony tekstu i cztery przykłŝdŝw muzycznych poŝwięcone w jego dziele kompozytorom naszym. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*) i Leichtentritt (*Geschichte der Motette*) ograniczyli ŝe do suchego wymienienia nazwisk kompozytorŝw polskich w XVI. i XVII. w.

Zdania Wooldridge'a przytaczam: „With respect to Germany and Holland, it may be said that their schools had not,

before the year 1600, which is our limit, declared themselves; but in Poland, and more particularly in Cracow, we find that long before that period a school already deserving the name undoubtedly existed... But the really remarkable members of the college (Rorantyści), the men upon whom its reputation may be said to depend, were Martinus Leopolda, organist of the chapel, Venceslaus Szamotulski, director, and Thomas Szadek, chaplain-singer. The first of these was considered to be the most important, and was certainly the most prolific of the three. His principal works are the Masses „Rorate“ „De Resurrectione“ and „Paschalis;“ and of these the last is probably the best, and indeed may be considered as the representative work of the school. Szamotulski printed much; a number of motetts by him were brought out in Cracow in 1556... We give examples of all three composers, and from these it will be seen that the style of their music is late Flemish — later, that is to say, than that of Gombert; indeed, not only from the entire absence of long pauses, except in the fugal opening, but also from the general tendency to preserve the pulse — beat or minim as the standard of movement, we might suppose the music to represent an attempt to compose in the methods of Clemens non Papa, or of Christian Holländer. It has not, however, always either the clear harmonic flow or the melodious voice parts of those masters, yet it is still estimable, and if not perfectly excellent, is nevertheless entitled to a place among the good work of its time“. (Przy całym uszanowaniu dla Niemiec i Holandyi możemy powiedzieć, że szkoły ich przed rokiem 1660., który dla nas jest granicą, nie wypowiedziały się; w Polsce jednakże — a szczególnie w Krakowie, widzimy, że szkoła, która bez wątpienia zasługuje na to imię, długi czas przed tym okresem istniała...

Ale istotnie godnymi uwagi członkami kolegium, ludźmi, na których reputacyi można polegać, byli Marcin Leopolda, organista kapeli królewskiej, Wacław Szamotulski, dy-

rektor, i Tomasz Szadek, śpiewak kapeli. Pierwszy z nich był uważany jako posiadający największe znaczenie i był bez wątpienia najbardziej płodnym z pośród nich trzech. Jego pryncypalnemi dziełami były mszy: *Rorate*, *De Resurrectione i Paschalis*; a z tych ostatnia jest zapewne najlepsza i może być uważana jako typowe dzieło szkoły. Szamotulski dużo drukował; pewna liczba motetów (pieśni) została wydana w Krakowie w r. 1556. Podajemy próbki wszystkich trzech kompozytorów, a z tego można przekonać się, że styl ich muzyki jest późno flamandzki, późniejszy — należy to zaznaczyć — niż styl Gomberta; rzeczywiście nietylko z powodu zupełnego braku długich pauz, z wyjątkiem przy rozpoczynaniu fugi (imitacyi), ale także z powodu ogólnej tendencji zachowania minimy jako głównej cechy rytmicznej taktu, możemy przypuszczać, że muzyka ta przedstawia usiłowanie komponowania według metody Clemensa non Papa, albo Chrystyana Holländra. Niezawsze wprawdzie posiada (muzyka ta) czysty harmoniczny bieg w głosie melodyjnym jak u tych mistrzów (Clemens n. P. Chrystyan Holländer) zasługuje jednak na uznanie i jeśli nawet nie jest w całej pełni doskonała, niemniej wszakże ma prawo zajmować miejsce między dobrymi dziełami współczesnemi).

8) Dr. A. Chybiński pisał o Szamotulskim:

a) „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI. wieku (Kraków 1909.).

b) „Über die polnische mehrstimmige Musik d. XVI Jahrh.“

(*Riemann-Festschrift* 1909.).

c) „Ze studyów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI. stuleciu.“ (Warszawa „Przegląd muzyczny“ 1910. nr. 6. sq.)

9) Wzmiankę o Szamotulskim znajdujemy także w dziele ks. dr. Warmińskiego p. t. „Andrzej Samuel i Jan Seklucyan“.

W kwestyi biografii Szamotulskiego zajmuje nas szczegó

jeden: czy mianowicie był kompozytor nasz naprzód katolikiem potem zaś dyssydentem? Przypuszczenie Polińskiego zdaje się być logicznem; wszak drugi znany kompozytor kancynału Seklucyana Jakób Lubelczyk, był także dyssydentem. Dr. Chybiński stara się twierdzenie to zbić argumentem, zaczerpniętym z *Carmen nuncupatorium*; Szamotulski, dyssydent, nie byłby pisał: „*pontifex summus praeses Italiae*“, argument to jednak nie wystarczający, gdyż Poliński zalicza Szamotulskiego do dyssydentów dopiero po r. 1554. nie twierdzi zaś tego o nim w czasie pisania *Lamentacyi* (1553 wydane).

Ważniejszą atoli jest kwestya twórczości Wacława. W osądzeniu jej musimy być bardzo ostrożni. Zachwyty Starowolskiego, nie mogą nastroić nas na równy stopień uwielbienia Szamotulskiego, nie mamy bowiem do tego takich jak on podstaw w dziełach kompozytora naszego. Nie będziemy także generalizowali ewentualnych zarzutów czynionych poszczególnym utworom, to bowiem mogłoby stać w odwróconym stosunku do istotnego znaczenia jakie miał w swoim czasie, które badanie historyczne powinno usprawiedliwić, opierając się tylko na autentycznych pomnikach. Obraz ten będzie wszakże niezupełny nawet w stosunku do wiadomości naszych o produkeyi artystycznej Szamotulskiego, jedna bowiem notatka podana przez Polińskiego z katalogu Jurka Jasińczyca o mszy na dwa chóry Szamotulskiego, stwarza w nim lukę, równą znaczeniem temu, co nam z twórczości jego przekazały wieki. Jeżeli katalog Jasińczyca jest autentycznym, a inwentarz tej biblioteki istniał faktycznie, to mielibyśmy w tem dowód, że Szamotulski, którego ze względu na styl polifonicznych jego utworów (motety) zaliczamy do szkoły kompozytorów niderlandzkich, należał w tem zaginionem swem dziele do szkoły weneckiej, gdzie w ślad za innowacją Adriana Willaerta, kapelmistrza przy kościele św. Marka, (1527—1562) wytworzył się sposób wspólnego wodnicząco-responsorycznego komponowania na dwa i więcej chórów. Maniera ta jest jedną ze specyficznych

cech szkoły weneckiej, do której z pośród kompozytorów polskich zaliczać będziemy przede wszystkim Mikołaja Zieleńskiego (1611.) Do tego twierdzenia upoważnia nas notatka z katalogu Jasińczyca.

W sferę mniej więcej prawdopodobnych domysłów prowadzą nas niekompletnie zachowane *Lamentacye i Pasye* (1553) Szamotulskiego, o których stylu trudno wyrokować z jednego głosu z wszelką pewnością. Sumiennie skonstruowane wnioski na podstawie jedynego głosu tych kompozycji Szamotulskiego przedstawił dr. Chybiński w „Przeglądzie muzycznym” 1910. nr. 10.

Najważniejszymi dla nas kompozycjami Szamotulskiego są trzy motety na chór mieszany czterogłosowy: 1) *Ego sum pastor bonus*, 2) *In Te, Domine, speravi*¹⁾, 3) *Nunc scio vere*.

Motet pierwszy „*Ego sum pastor bonus*“, jednocześnie liczy taktów 73. Budowę jego bardzo jasną, możemy poznać najlepiej przez analizę tematyczną. Ogólną zasadą w kompozycji motetów polifonicznych było: użycie imitacyjne jednego tematu dla tych samych słów tekstu, dla jednego zdania, czy wiersza. W tym kierunku przede wszystkim idzie uzależnienie muzyki Szamotulskiego od tekstu. To co Chorał Gregoriański obserwował w dystynkcyach, staje się w muzyce polifonicznej ostoją formy. Zobaczymy to na przykładzie:

Ego sum pastor bonus, (ego sum pastor bonus)

Alleluja;

Et cognosco oves meas, (et cognosco oves meas)

Alleluja;

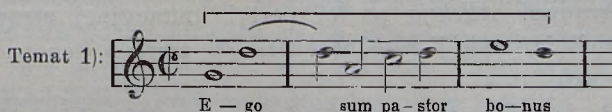
Et cognoscunt me (et cognoscunt me) neae

Alleluja;

¹⁾ Motet ten wykonany w opracowaniu autora na koncercie archaicznym podczas uroczystości Chopinowskich we Lwowie (październik 1910), uwieczniony wielkim sukcesem, wykazał wspaniały, spizowy styl Szamotulskiego w sposób najprawdziwszy.

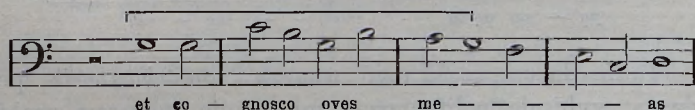
Pono animam meam (*bis*) pro ovibus meis (*bis*)
Alleluja;

Forma muzyczna motetu odpowiada najdokładniej formie tekstu.



Temat ten utrzymany jest w pentatonice, przez co melodyjnej sztywności jego nie zdoła złagodzić delikatne nawet wykonanie. W takcie trzecim wchodzi alt z niezmienionym tematem o kwintę niżej. W czwartym następuje tenor w dolnej oktawie pierwotnego brzmienia, w szóstym bas w oktawie do altu (czyli w kwincie do tenoru). Sopran kontrapunktuje do altu i tenoru, potem i basu w melodyi nie mającej żadnego motywicznego związku z tematem zasadniczym. Toż samo czyni następnie alt i tenor, prześlizgując się w nutach zmiennej wartości po skali *mixolidyjskiej*. *Alleluja* używa kilku podobnych kroków melodyjnych w basie i tenorze.

Temat 2. wchodzi najpierw w głosie basowym:



W drugim takcie powtarza go w *unisonie* tenor, w trzecim w górnej kwincie alt, w piątym — w oktawie sopran. Ten sam sposób jaki zauważyliśmy w grupie pierwszej tylko w odwrotnym porządku; tu jedynie sopran (jak tam bas) śpiewa temat dwukrotnie w niezmienionej formie. *Alleluja* wkracza kolejno.

Zanim mogła dokonać się kadeneya, już w jej rejonie harmonicznym wypływa w sopranie temat trzeci:

pro o - vi - bus me

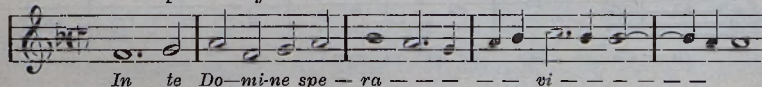
Ostatnie *Alleluja* utrzymane w imitacjach nieścisłych; w partyi tej polifonia bardzo ruchliwa w trzech głosach dolnych, *cantus* zaś tworzy w pięciu ostatnich taktach nutę stałą (*g*).

Ilość pauz w głosach, lub brak ich w głosie altowym, harmoniczo-interwałowy stosunek między głosami zewnętrznymi, które gdzieś musiały się w równoległych frazach spotykać, nie może wpływać na oznaczenie stylu kompozyceji Szamotulskiego, o którym łącznie będziemy mówili.

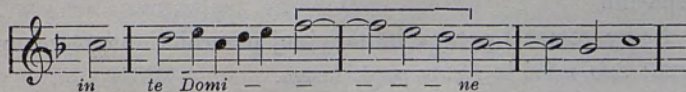
Motet na tekście psalmu „*In te Domine speravi*” dzieli się na dwie części. Część pierwsza taktów 77, druga taktów 90. I tu forma muzyczna wyniknęła z budowy tekstu, stosując do każdego wiersza poezyi psalmowej nowy temat:

In te Domine speravi
Non confundar in aeternum
In iusticia tua libera me
Inclina ad me aurem tuam
Accelera ut eruas me
Esto mihi in Deum protectorem
Et in domum refugii
Ut salvum me facias.

Temat pierwszy: *Discantus*

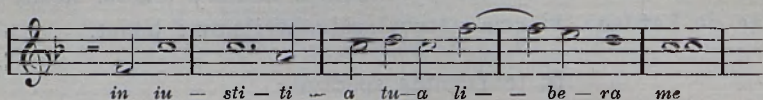


imitowany już w tym samym takcie przez alt, w trzecim przez tenor, w czwartym przez bas (*f*, *c*, *f*, *c*), utrzymuje swą linię melodyjną, jak długo trwają te same słowa tekstu, rozszerzając się melizmatycznie do frazy transponowanej:



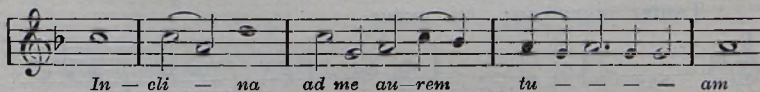
Zakreślony klamrą motyw użyty jest dla słów *non confundar*, które nie stanowią podstawy nowej partii imitacyjnej we wszystkich głosach, jedynie bas przeprowadza motyw ten o kwartę niżej (duodecymę). Fraza ta, lub podobna jej, nie ma naturalnie żadnego programowego znaczenia, jest czysto muzycznym urozmaicheniem, przez użycie tonów wyższych po szeregach dźwięków, angażujących niższy rejestr głosu; przed symbolicznem, lub wogóle naciąganem, tłumaczeniem przykładów takich musimy się strzedz, nie chcąc dojść do absurdów.

Drugi temat zjawia się z nowym wierszem psalmu:



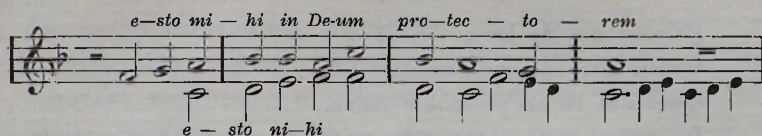
Jest to niechybnie najładniejszy pomysł melodyjny w tym motecie, śmiało zarysowany, o konturze wybitnie indywidualnym.

W całej pełni powabnym i poważnym zarazem jest temat czwarty w grupie (ciasnego) imitacyjnego prowadzenia głosów:



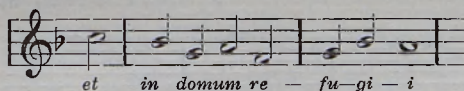
Analogicznie do stosunku w jakim pozostawał skrawek tekstu *non confundar in aeternum* do partii pierwszego tematu, opracowany muzycznie wiersz *accelera, ut eruas me*. Tu kompozytor wyciągnął istotnie konsekwencję z tekstu, nie bawił się w długie imitacje, nie ociągał się tam, gdzie mowa o śpiesze.

Nowy temat i partya imitacyjnej przeróbki przy nowym wierszu: *esto mihi in Deum protectorem*.

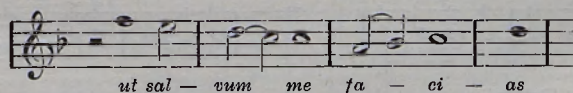


Imitacja dokonywa się zwykłym już u Szamotulskiego trybem; tylko *discantus* nie snuje nowych myśli z motywów tego tematu, lecz powtarza go transponując o kwintę wyżej, przez co wchodzi w kontakt imitacyjny o oktawę z basem.

Dalsze słowa tekstu *et in domum refugii* są podstawą nowej partii nieścisłej imitacji; użyty tu temat posuwa się tercjami w swych krokach melodyjnych:



Nareszcie i ostatnia myśl tej części psalmu przerobiona imitacyjnie w temacie;



Zakończenie dokonane w sposób taki sam jak w motecie *ego sum pastor bonus*; dyskant wytrzymuje nutę stałą *c* przez trzy takty, inne głosy zdążają do kadencji, którą Szamotulski umieścił — dla zaznaczenia, że utwór nie jest jeszcze skończony — w dominancie górnej. — Tematy ostatnie są melodyjnie słabsze od pierwszych i środkowych, forma przedstawia wprost krystaliczną budowę.

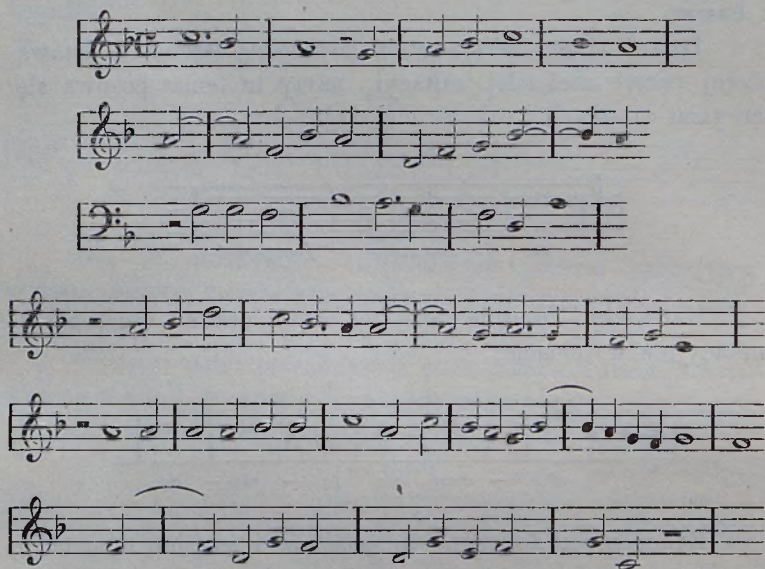
Część drugą psalmu dzielimy wedle interpunkcji myślowej na następujące wiersze:

Quoniam fortitudo mea et refugium meum es tu

Et propter nomen tuum deduces me et enutries me.

Educes me de laqueo hoc:
 Quem absconderunt mihi:
 Quoniam tu es protector meus.
 In manus tuas commendo spiritum meum:
 Redemisti me Domine Deus veritatis

W myśl tego podziału idą partye imitacyjne o następujących tematach:



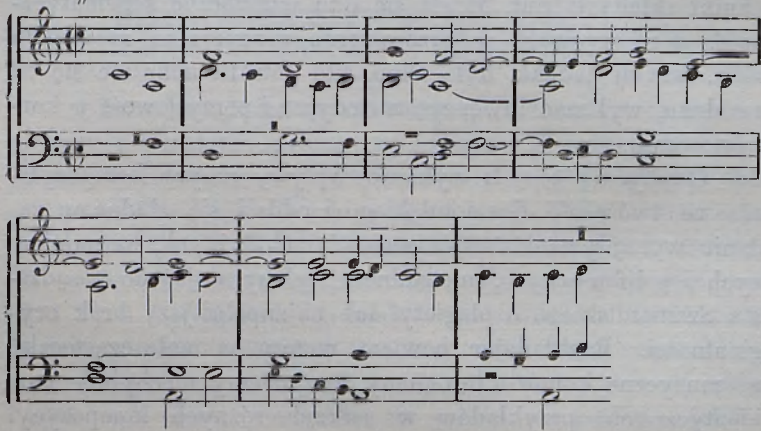
Tego zaokrąglenia formy, jakie ma miejsce w motecie *ego sum pastor bonus*, nie znajdujemy tu, nie znajdziemy także tych pięknych melodyi, które tak uderzały w części pierwszej; tematy użyte są znacznie sztywniejsze, mniej interesujące rysunkiem, wynagrodzenie natomiast przynosi opracowanie polifoniczne, w którym Szamotulski z powodzeniem starał się o uniknięcie szablonowości. W motecie pierwszym *ego sum pastor* miał kompozytor tekst bardzo wygodnie ułożony, frazy niedługie, przegradzane wyrazem *Alleluja*, które było bardzo

pomocnym czynnikiem formalnym; ono stworzyło tak szczęśliwe granice między partiami imitacyjnymi. Brak takiego czynnika zauważamy w architekturze drugiej zwłaszcza części psalmu-motetu.

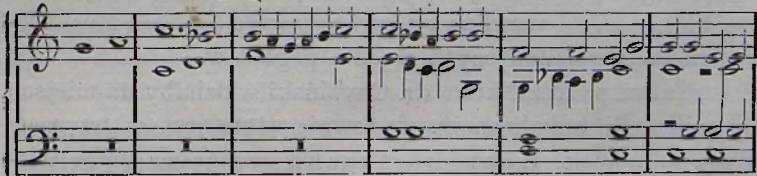
Trzeci motet Szamotulskiego, z tabulatury prof. Polińskiego przedstawia dla badania znaczną trudność z powodu braku tekstu, który w tabulaturze nie był uwzględniany. Motet ten znajduje się na str. 7, oznaczony monogramem W. S. Tym samym monogramem oznaczone są pieśni polskie Szamotulskiego, w tej zaś tabulaturze znajdujemy jeszcze motety innych — polskich tylko — kompozytorów, jak Marcina Leopolda i Marcina Warteckiego (*Introit*),

Oto wyjątki tematyczne motetu Szamotulskiego *in die Apostolorum Petri et Pauli*.

„Nunc scio vere“:



Przy słowach *Gloria patri* pojawia się temat:



Możemy przypuścić, że i w tym motecie utrzymał Szamotulski tę samą metodę kompozycji, jaką obserwował w tamtych dwóch, czyli, że formę muzyczną uzależnił od formy tekstu.

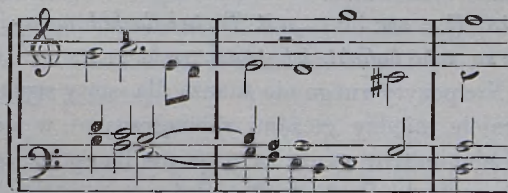
Metoda wysnuwania takich form muzycznych rozwinęła się i w pełni ustaliła od Josquina de Près (um. w r. 1521). Podczas gdy dawniejsi mistrzowie szkoły niderlandzkiej n. p. Okeghem, Obrecht, Busnois, Isaak i in. trzymali się w motetach raz obranego motywu, przędąc z niego całą kompozycję, która przez to przypomina arabeskę geometryczną, Josquin de Près i jego następcy osiągnęli w rozczłonkowanym wedle interpunkcji tekście podstawy do znakomicie skonstruowanych budowli muzycznych, w których sama różnorodność pomysłów tematycznych stawiała kompozytora wobec zadania, wymagającego wysiłku talentu, nie samej suchej techniki składania nut. Mogła się i tu wytworzyć schematyczność, stereotypowość w przerobieniu muzycznym materiału słów, łatwiej jednak było temu, kto potrafił uchronić się od szablonu, wykazać inwencję melodyjną i pomysłowość w kontrastowaniu.

Gdybyśmy ehcieli wykazać wpływy innych kompozytorów na twórczość Szamotulskiego i oddali się złudnemu zadaniu wynajdywania reminiscencji melodyjnych, harmonicznym i polifonicznym, nietrudnem byłoby dojść do posądzenia Szamotulskiego o plagiaty, lub najzupełniejszy brak oryginalności. Rozkładając bowiem motety na małe cząsteczki, na muzyczne komórki lub atomy, znajdziemy niechybnie moc identycznych przykładów w setkach różnych kompozycji wcześniejszych i zupełnie współczesnych. Umyślnie uciekam się do tego sposobu, aby wykazać bezpodstawność takiej metody, która, mając wszelkie cechy naukowości, może i musi prowadzić do najbliższych pojęć i poglądów.

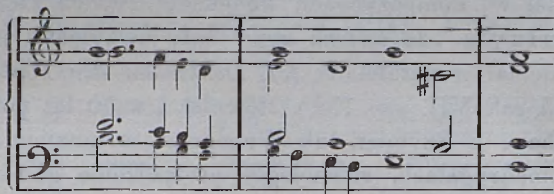
Tak n. p. fraza, którą dr. Chybiński widziałby na miejscu w „villanelli bukolicznej“, dosłownie użyta jest w trzyczęściowym motecie Henryka Isaaka wydanym przez Gła-

reana w *Dodekachordon* (1547) [wyjątek podany w H. Leichtentritta *Geschichte der Motette* str. 41]. „*Anima mea liquefacta est*“. Dla przekonania się o identyczności ich przytaczam oba przykłady:

W. Szamotulski:



H. Isaak:



Uderzające podobieństwo melodyi tematu „*in te Domine speravi*“ z tematem „*propter afflictionem et multitudinem servitutis*“ w Lamentacyach Eleazara Geneta-Carpentras, lub przypadek, że jakiś okrucz motywu z motetu Szamotulskiego znajdziemy (za złym przykładem Leichtentritta) u Arcadelta, Marenzia, Cypriana da Rore, Palestriny, Monteverdi'ego, Scheina i t. d. i t. d. nie ma żadnego naukowego znaczenia, lub dowodzi że taki pomysł muzyczny jest tak naturalnym czynnikiem wypowiedania się u różnych kompozytorów wszelakich szkół i epok, jak słowa posiłkowe dla poetów wszystkich wieków i narodów.

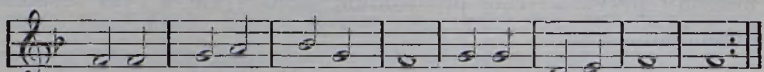
Nie umniejsza również wartości pomysłów melodyjnych Szamotulskiego, że między wspomnianym ostatnio motetem jego a motetem Orlanda di Lasso *Iustorum animae*, zachodzi silne podobieństwo wewnętrzne. Wszystko to dowodzi, że ewentualna sfera wpływów i przykładów dla twórczości Szamotulskiego rozciągała się w produkcji muzycznej kilku

dziesiątek lat, czyli, że klasyfikowanie go do jakiejś specjalnej szufladki historycznej jest wykluczone. Pewne znamiona stylistyczne w motetach Szamotulskiego prowadzą do błędnych sądów. Dr. Chybiński twierdzi n. p. że „archaizmem jest powtarzanie tekstu w motetach,” podczas kiedy Leichtentritt zauważa: (l. c. str. 38.) „*mit Textwiederholungen, in der späteren Motette so sehr beliebt, ist Isaak recht sparsam*“ (Isaak 1450 — 1517). Nie pozytywnego nie znaczą dla istoty stylu Szamotulskiego paralele między głosami zewnętrznymi, w decymach n. p., które Leichtentritt uważa za „typowe dla epoki Isaaka, Hobrechta, Pierre de la Rue’go“. Znajdujemy wszakże zjawiska takie w obfitości w kompozycjach kodeksów Trydenckich, n. p. hymn Dufay’a „*ad coenam agni*“ cały utrzymany jest wyłącznie niemal w paralelach (cf. *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* rok VII. str. 159). Również i w 50 lat po Isaaku i Hobrechcie, u Rzymian lub Wenecyan, w muzyce kościelnej czy madrygałach, równoległe prowadzenie głosów było bardzo powszednie. Harmonicznie stał Szamotulski na tym poziomie, na którym znalazła się harmonia w dziełach Christyjana Hollandera, Pavernage’a, Josquina de Près. Kompozycje jego są ściśle dyatoniczne, tonalność kościelna nie zadraśnięta żadnym chromatycznym krokiem melodyi. Sądzę, że w wyzyskaniu głosów pod względem wysokości ich brzmienia, co za tem idzie, barw wokalnych, wystarczyło Szamotulskiemu wzorować się choćby na samym Josquinie, którego motet „*De profundis clamavi*“ jest genialnym przykładem w tym kierunku; wenecki już Willaert uczyłby Szamotulskiego w takim razie tego, czego dobrze nauczyli go Niderlandczycy.

Na pieśniach nabożnych Szamotulskiego zdaje się widnieć ta sama dewiza, którą umieścił Gomółka w przedmowie do swoich psalmów: „nie dla Włochów — dla Polaków, dla moich prostych domaków, są łacniuchno uczynione.“ Jeśli miały one spełniać zadanie swoje, musiały być utworami w całej pełni przystępnymi, musiały kryć w sobie pierwiastki wspólne tym, przez których miały być w nabożeństwie ko-

ścielnem lub i domowem śpiewane. Muzycznym kręgosłupem ich są melodye ludowe, lub w charakterze ludowym utrzymane, które Szamotulski wkładał do tenoru, harmonizując je w sposób prosty i przestrzegając przeważnie homofonii. Głosy dobudowane do tenoru mają także rys melodyjny, poznać je-
dnak po nich, że są „*facti ad cantum prius factum*“.

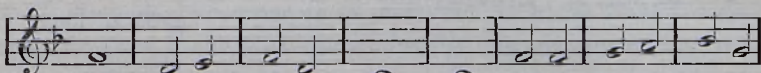
W pieśni o „Narodzeniu Pańskim“ mamy w tenorze melodyę kolendy polskiej:



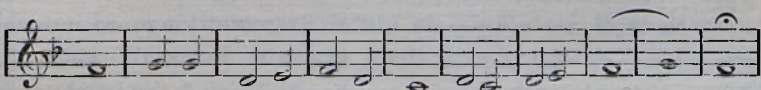
Pochwal — mysz wszys — ci spo — łem Pa — na Bo — ga z te — go
Że na swyāt ze — słać ra — czy! Sy — na ye — dy — ne — go



Tegoż Panna Ma — ri — a w Beth — le — hem po — re — dzi —

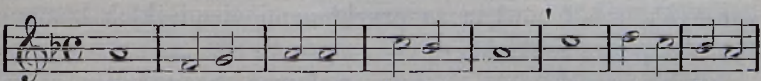


ła Je — zu — sa mi — ła — go i w pye — lusz — ki po — wi —

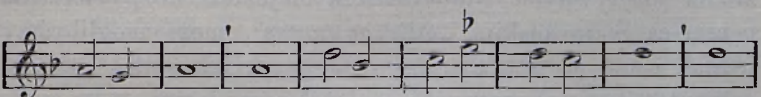


ła A do żlob — ku zło — ży — ła Króla nyebes — kye — — go.

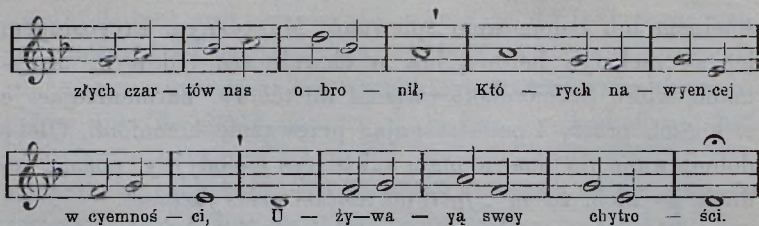
W pieśni — modlitwie „Gdy dziatki spać idą“ śpiewa tenor melodyę zasadniczą:



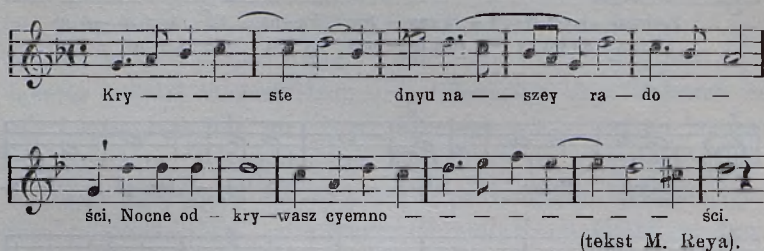
Yuż sye zmyerz — ka nad — cho — dzi noc, Po — proś my Bo — ga



o po — moc, A — by on naszym strażem był, Od



W pieśni „*Kryste dnyu naszej śwytłości*“ tenorowi tylko możemy przyznać rolę przewodnią melodyjnie w tym zespole homofonicznym:



(tekst M. Reya).

Faktura pieśni tej jest już nie tak skromna jak innych wprowadza nawet pewne polifoniczne efekty.

Na ogół nie różnią się pieśni Szamotulskiego od innych współczesnych im tego rodzaju utworów kompozytorów polskich, których kilkadziesiąt zachowało się do naszych dni. Wśród znanych z nazwiska lub monogramu autorów nabożnych pieśni polskich, jak Jakóba Lubelczyka, C. S, J. S, M. H, C. G., trudno Szamotulskiemu przyznać pierwszeństwo stanowcze. Nie wprowadził do formy tej nowych elementów muzycznych, siedł bowiem za przykładami niemieckich kompozytorów protestanckich.

Tak przedstawia się nam twórczość Szamotulskiego ze źródeł pozytywnych. Nie wystarcza to jeszcze do powtórzenia o nim za Starowskim „*talis ac tantus*“, może moglibyśmy jednak cenić go nawet wyżej od autora „*Hekatonas*“, gdyby cały plon życia Szamotulskiego leżał przed nami.

Drugi kompozytor rezydencyi wawelskiej, Marcin Leopolda nie miał nigdy w tradycyi tego imienia i sławy, jaką cieszył się Szamotulski. Ale znaczenie jego dla muzyki polskiej musiało być dobrze znane Starowskiemu, kiedy poświęcił mu w „Hekatontas“ zdania niemińszym, lecz może przesadnym, zachwytem przepelnione. Pisał bowiem Starowski: *Hekatontas* str. 76. i 77. (Wydanie z r. 1625).

Martinus Leopolda.

Regis Sigismundi Augusti Organarius, in inclitya Leopoldatus, quae Duce Leone Russis imperante, tali sub climate ac sydere sua primordia coepit, ut ad omnis generis artes et scientias, apta producat ingenia: et non intra domesticos modo parietes, industros viros foueat, sed toti fere Poloniae tales affatim suppeditet, ut sola prope seminarium et maechanicorum et militarium dicatur, quinimo et praestantissimorum in quatuorbet scientia Doctorum; nec eim ars aut scientia tam difficilis reperitur, quam non adnatam sibi Leopolditanus dictam velit, si modo parumper in ea versetur. In his et Martinus noster, Poetices atque Musices studio deditus, primus è 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. Et figuralem ipsum per se, quam suavi melodia struxerit, vel sola Paschali Processione audita, peritiquique eius artis, haud satis certe demirari possunt. Tum quoque illam, quam D. Patrono suo Martino Turonensi Episcopo, cantilenam et sonis Musicis et versibus piis conscriptam, venerationis monumentum perpetuum reliquit. Et licet plurimi fuerint nostrum, qui in media Roma exercitati, ipsum exaequare voluerint, imo et noua Musices instrumenta excogitauerint, nullus illorum tamen, eam laudem, quam Martinus, in Polonia assecutus est, quamvis praeter domesticam disciplinam, hoc est Academiae Crac. praeceptores, nullum alium magistrum extraneum habuerit. Imo summus in sua arte sine dubio

foret, si, qua erat ingenii praestantia, vita sibi paulo longior contigisset. Usus familiaritate Ioannis Cervi Tucholiensis (w wyd. z r. 1627: *musici praestantissimi*), qui Leopoli annis quinque Gymnasio Praefectus, ac tandem pro meritis pingui sacerdotio beatus, reliquit Farraginem Actionum Iuris Civilis Theutonici Maydenburgensis libris septem pulcherrime digestam. Na marginesie: Leopolienses apti ad quasuis scientias addiscendas. Usus praeceptore Sebastiano Felstinensi, qui Musicam Simplicem seu de cantu Gregoriano libellum scripsit.

Dalej panegiryk:

Io. Scrobeovicii.

Quid tibi vis viridi longe dignissime lauro

O Phoebi Martine propago.

Nobilis Aonias retulisti rite corollas

Et laudum poena tuarum.

Et merito: meruit genii vis, viuida virtus

Hoc animi meruit quoque robur.

Conati Ausonio ingenio superare nitentes

Saepe melos patrium erubuere

O victor dulci Daphnes certamine, laudis

Condas aeterno tegmine frontem.

Z dzieł Marcina Leopoldy zachowały się następujące kompozycje:

1) *Missa Paschalis* (wydana z rękopisu archiwum kapitulnego w Krakowie przez ks. dra J. Surzyńskiego w *Monumenta musices sacrae in P.* poszyt III).

2) *Missa Rorate*¹⁾

3) *Missa de Resurrectione*

¹⁾ Ks. Dr J. Surzyński pisał w przedmowie do „Monumenta musices sacrae in Polonia” (1885): „Pozostały po Leopolicie w manuskrypcie archiwum wawelskiego trzy wielkie Msze na pięć głosów „missa Rorate”, „m. de Resur.” i „m. Paschalis (wydana). Przy wydaniu tych mszy obszernej o każdej z osobna pomówimy”. Katalog muzykaliów kapeli Rorantystów podany w „Materyałach” Dra Chybińskiego nie notuje tych mszy w inventarzu tej biblioteki.

4) Motet pięciogłosowy „*Cibavit eos*“.

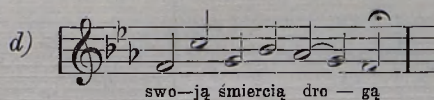
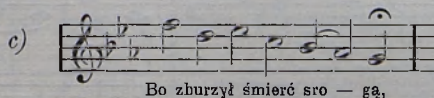
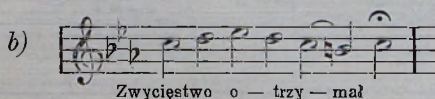
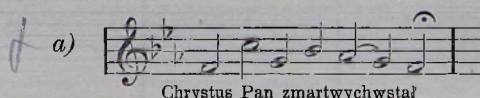
5) Motet pięciogłosowy „*Missi autem*“ (*De Communi Apostolorum*) (oba w tabulaturze z XVI. w. w posiadaniu prof. A. Polńskiego).

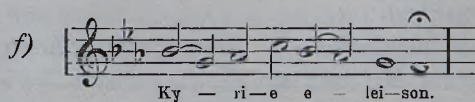
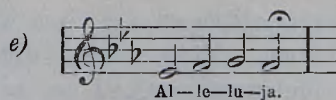
6) Motet pięciogłosowy „*Resurgente Christo Domino*“ w manuskrypcie *Ms. mus. nr. II.* (l. porządk. 107) biblioteki miejskiej we Wrocławiu (z r. 1573).

„Pieśni chóralno-figuralne“, o których wspomina Starowolski zaginęły bezpowrotnie; może być, że częściami tego cyklu na cały rok kościelny są właśnie trzy nazwane motety.

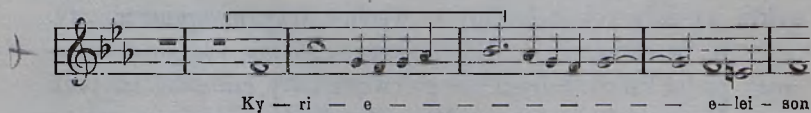
W przedmowie do III. zeszytu „*Monumenta musices sacrae*“ podał ks. dr. Surzyński pierwoksztalły tematów użytych przez Marcina Leopolitę w *Missa Paschalis*, wskazując także, w których ustępach mszy znajdujemy motywy tych tematów. Leopolita brał tematy już to w ich formie autentycznej, jak były śpiewane w pieśniach wielkanocnych polskich, lub też zmieniał melizmatycznie. Kilka przykładów pouczy nas najlepiej.

Tematy oryginalne: Pieśń I.





U Leopoldy mamy następujące formy z tych tematów:
W *Kyrie* temat I. a.



Tak zmieniony temat jest ostoją krótkiej partyi imitacyjnej, która ścisłość kanoniczną zachowuje tylko dla frazy objętej klamrą:

Cantus
Altus

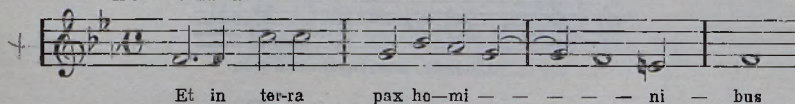
Tenor I

Tenor II
Bassus

Drugi raz użyty w *Kyrie* przybiera temat prostą swą formę.

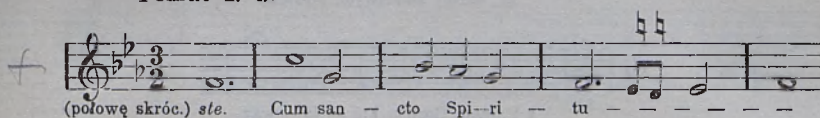
W *Gloria* wpłynęły deklamacyjne warunki tekstu liturgicznego na zmianę następującą:

Temat I. a.

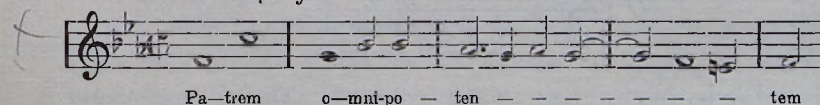


W dalszym ciągu *Gloria*, ku końcowi już tej części mszy, powraca temat ten w znacznie zmienionej postaci rytmicznej:

Temat I. a.



W *Credo* przybrał ten sam temat kształt taki:

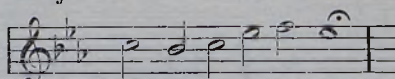


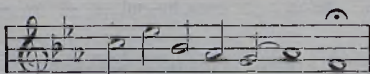
W pierwszym *Agnus Dei* mamy wariant tematu równy wariantowi w *Kyrie*. Do pięciu stałych w mszy głosów dodaje Leopolda głos szósty, który jako *cantus firmus* wnosi melodyę drugiej pieśni; naokół niej oplatają się imitacje tematu; ustęp ten jest najsmielej pomyślaną partią polifoniczną całej mszy.

Podobnym permutacyom (odmianom, wariacyom) podpada temat I. b. Najczęściej pojawia się on natychmiast po temacie a, jako dalszy ciąg jego z pieśni wielkanocnej, wkracza także do głosów środkowych, jako kontrapunktujące motywy do tematów innych.

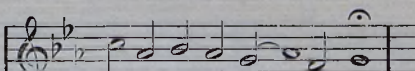
Pieśń druga dostarczyła także całej grupy tematów, których wszakże Leopolita nie używa równie często jak pierwszych.

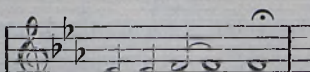
Pieśń II. tematy:

a) 
Chry-stus zmarłychwstał jest,

b) 
Nam na przykład dan jest.

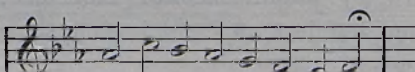
c) 
Iż mamy zmarłych powstać

d) 
z Pa-nem Bogiem kró — lo — wać

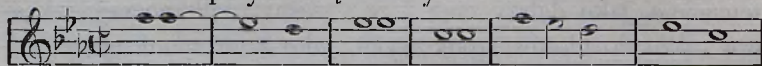
e) 
Ale-le — lu — ja

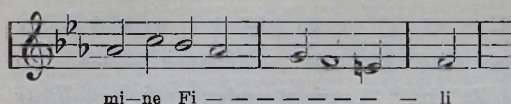
Pieśń III: tematy:

a) 
Wstał Pan Chry—stus
Zmarłych—ni — nie

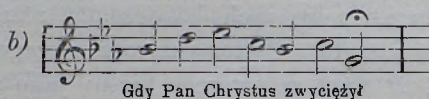
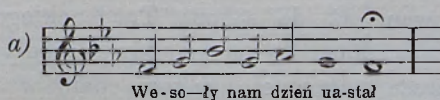
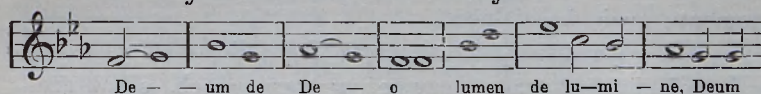
b) 
U-we-se-lił lud swój mi—le

W *Gloria* przychodzą tematy te w formie:


De — — — — us Pa — ter, omni-po — tens, Do —



Pieśń IV. tematy:

*Credo* używa obu tematów w miejscu:

Leopolita kombinuje z całych tematów lub motywów linie melodyjne swojej mszy, zestawiając obok siebie człony jednej pieśni z członami pieśni drugiej; czyni to w sposób logiczny i nie narażając się na zarzut lub pozór, że wątek myśli jego, przedza inwencyi, gdzieś się przerywa. Już w tem samem kryje się niepospolity artyzm, a kojarzy się w nim także tendencya, którą sztuka polska poczytuje Leopolicie za wielką zasługę: tendencya uczynienia muzyki kościelnej w Polsce sztuką narodową, przez wprowadzenie do niej czynników zaczerpniętych bezpośrednio z nabożnej pieśni, która jakkolwiek nie była oryginalnym wytworem polskim, to jednak, przetłómaczona na język rodzinny, stała się własnością ogólną i przejęła znamiona polskiego tworu ludowego.

W użyciu tematów ludowych do mszy swojej nie był Leopolita pierwszym, nietylko w świecie, ale i w samej Polsce. Praktyka datowała się od lat z górą stu przed jego wystąpieniem. Mamy z wieku XV. cały szereg mszy kom-

ponowanych na tematach pieśni, także pieśni świeckich n. p. „o rosa bella“, „gentil madonna mia“, „l'homme armé“, „du cœur je soupire“, „se la face“, „puisque m'amour“, „malheur me bat“ i t. d., które weszły do muzyki kościelnej jako *cantus firmus* w miejsce tematów z chorału gregoryańskiego i były tolerowane aż do soboru Trydenckiego, stanowiącego — jak wiadomo — z powodu zapadłych na nim uchwał o muzyce kościelnej, epokową datę w dalszym jej rozwoju. Pomiędzy mszami atoli Dufay'a, Dunstable'a, Binchois'a a dziełem Leopolity zachodzi ogromna różnica techniki kompozytorskiej i stylu. U kompozytora naszego zaciekawia nas tylko fakt, że użył aż czterech pieśni jako źródła tematyki melodyjnej i kontrapunktycznej. Ale pieśni te stanowiły dla niego łączność ideową, odnosiły się bowiem do jednego momentu życia kościelnego.

Jak widzieliśmy, użyte przez Leopolitę tematy, czy to w brzmieniu dosłownem, czy też w waryacyach, są w częściach mszy jego zupełną ostoją muzyki. W dziełach dawniejszych pieśń taka była, jak zauważył Ambros (*Gesch. d. Musik* III 40 sq.) „wszędzie i nigdzie“, motywiczne okrucy jej pojawiały się w dyskancie lub innych głosach, a choć w całości przychodziła w tenorze, skrywały linię jej sploty kontrapunktyczne innych głosów. Nie brak także mszy, w których temat ma miejsce naczelne, nadaje ton, w sopranie, dokąd z czasem przechodzi z tenoru. W *missa paschalis* nie zatracają pieśni ludowe nigdzie swej charakterystyki przez wydłużanie nut do nieskończonych wartości mensuralnych, albo przez pauzy kawałkujące je — jak to miało miejsce u kompozytorów niderlandzkich, szczególnie z pierwszej szkoły.

Formy mszalne i metoda komponowania ich wytworzyły się już w XV wieku i skryształizowały na długo. Msza, jako dzieło muzyczne zdołała uchronić się przez przeciąg lat z górą 130 od tych zmiennych faz, przez które przeprowadziły muzykę różne w tym czasie powstające hasła artystyczne. Nie

odbil się na niej zgoła prąd „powrotu do prostoty“, który zapoczątkowała włoska *villanella* i *frottola*. Msza miała najwięcej siły konserwatywnej i oto widzimy, że „faktura mszy u Palestriny i jego współczesnych i pokrewnych mistrzów w ogólnej swej architektonice nie wykazuje silniejszych różnic w porównaniu z epoką Josquina de Près, a nawet wcześniejszych czasów“ — (Riemann: *Handbuch* II t., str. 439). Z mszy Leopolity, jej metody, techniki kompozycyjnej i stylu przekonywamy się, że kompozytor nasz nie był umysłem bardzo postępowym, i przestrzegał kanonów dawniejszych. Wykazuje zaś to w pierwszym rzędzie *Agnus* jego mszy. Część ta jest ustępem sześciogłosowym, podczas kiedy msza cała opracowana jest dla pięciu głosów, zarazem zaś jest najbardziej pomysłowym przykładem kontrapunktycznym — jak już wspomniałem. Istotnie w epoce Josquina był ustęp ten stale używany do najwyszukańszych sztuk kontrapunktu, miał być „koroną całego dzieła“ (Ambros III, 39). Padre Martini (1706—1786) pisał w swym *Contrapunto* (1774) [przycita Ambros l. c.]:

„nelle messe a quattro voci gli antichi componevano l'ultimo *Agnus Dei* a cinque o a sei voci, o vi introducevano qualche canone, o vi aggiungevano uno, due, e anche tre soggetti, o vi aggiungevano qualche altro ingegnoso lavoro con maestria condotto, affinché sempre più spiccasse il loro valore in arte“.

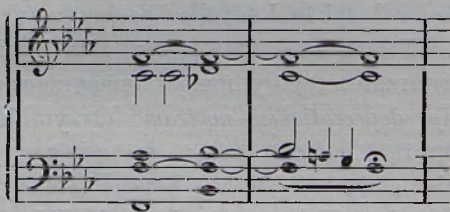
Zachowywał także Leopolita pewne zwyczaje związane z tematyką. Temat I a wprowadza tam gdzie dawni mistrzowie powtarzali z reguły niemal temat naczelny; przy słowach „*suscipe deprecationem nostram*“ utrzymuje za ich przykładem fakturę homofoniczną; w miejscu „*cum sancto Spiritu*“ zmienia rytm i ożywia bardzo tempo — jak oni to czynić zwykli. (cf. Ambros: *Gesch. d. M.* III, 41).

Technika i styl mszy Leopolity świadczy o poważnym artyście, który z wielkiem umiarkowaniem używał faktury

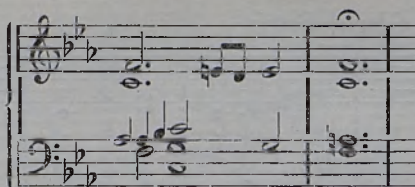
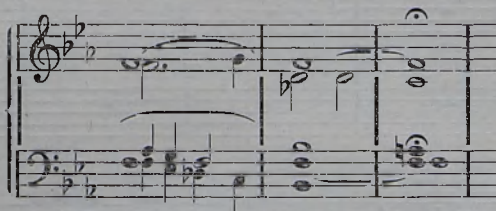
kanonicznej. Imitacje prowadził Leopolita jedynie na krótką metę; po kilku taktach przechodzi do kontrapunktu *nota contra notam*, lub do homofonii, która w mszy całej ma nawet poniekąd przewagę nad polifonią. Harmoniczna strona mszy Leopolity przestrzega ściśle tonalności kościelnej, nie wykraczając poza granice jej dyatoniki. Ks. dr. Surzyński zaznaczył w kilku miejscach „*missae paschalis*“ znaki alteracyjne w *Gloria* i *Credo*, z których jeden umieścił nad systemem nutowym, (głos basowy *Gloria* takt trzeci $\flat$ nad *d*) warunkując jego rolę w tym akordzie. Bemol ten zakwestyonował także dr. Chybiński¹⁾, przypuszczając, że harmonii *des-fh* nie mógł Leopolita użyć. Inne natomiast akcydencye umieszczone przez wydawcę tej mszy (*Gloria* takt 7 — *Credo* takt 4) są zupełnie odpowiednie do stylu harmonicznego Leopolity. Definitywne załatwienie tej kwestyi przyniosłaby tabulatura z odpisem mszy Leopolity, w której, nie tak jak w głosach chóralnych, naznaczono wszystkie akcydencye. Nakoniec musimy wystrzegać się przesadnej obawy przed alteracjami w kompozycjach XVI wieku, gdyż już Zaccconi pisał: „*ma dico che i mal pratici per ogni picciol accidente si credano che un tuono harmoniale non sia piu quello ch'egli è*“ (Dr. R. Schwartz: „*Zur Akcidentienfrage im XVI Jahrhundert*“).

Klauzule, czyli kadencye, w mszy Leopolity nie przedstawiają żadnych niespotykanych gdzieindziej form. Kilka podaję dla przykładu:

Kyrie

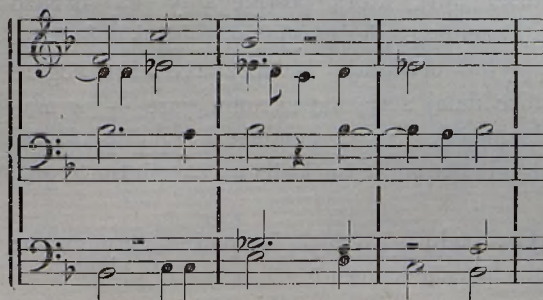
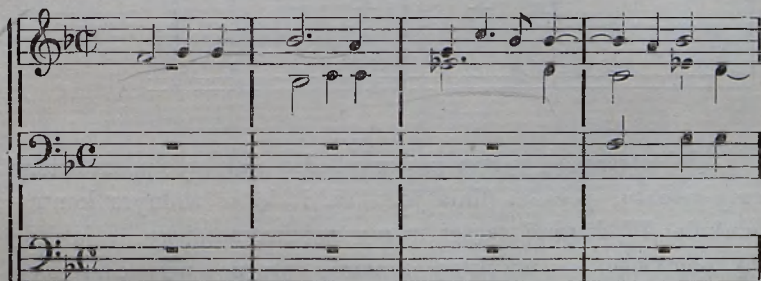


¹⁾ Przegląd muzyczny 1010, nr. 20.

Gloria*Credo*

Przechodzę do motetów Leopolda. Możemy poznać w nich muzykę tylko absolutnie, bez względu na tekst, który w odpisach ich nie został pomieszczony.

Motet „*Missi autem*“ *De communi Apostolorum* zaczyna się tematem, przypominającym IV intonację gregoriańską *Gloria*:

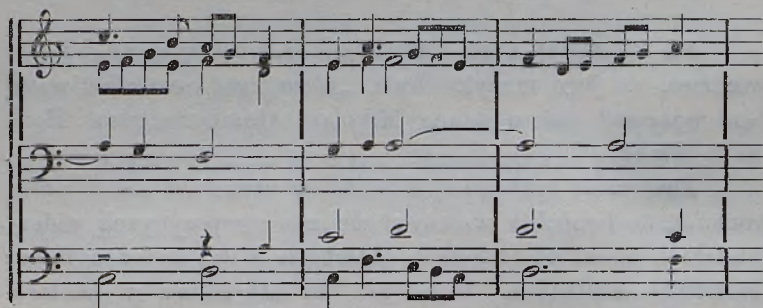
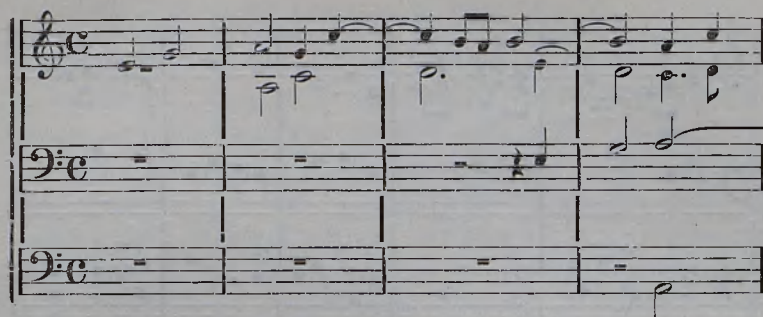


II część *Gloria Patri*:

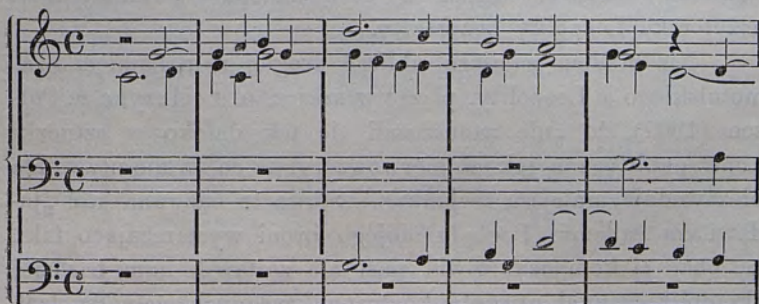
The musical score consists of two systems of three staves each. The first system shows a treble staff with a melodic line, a bass staff with a lower melodic line, and a third staff (likely for a third voice or instrument) with a sustained bass line. The second system continues the melodic development, with a treble staff, a bass staff, and a third staff. A symbol (⊕) is placed between the second and third staves in the second system, with the text "równoległe oktawy" (parallel octaves) to its right.

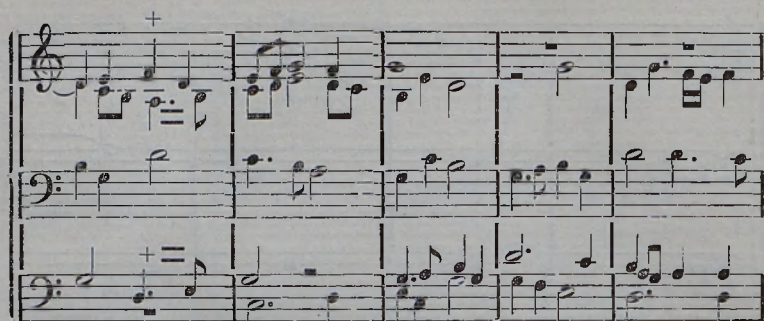
W pierwszej partyi nie wychodzą imitacje po za cztery nuty tematu, poczem linia jego gubi się w wolnym kontrapunkcie. W drugiej części mamy najskromniejszy — jaki da się pomyśleć — przykład imitacji przez augmentację (powiększenie wartości nut), którą postrzegamy na bardzo krótkiej przestrzeni w tenorze pierwszym w stosunku do altu. Takie ustępy imitacyjne otwierają kompozycje niby bogate portale budowlę, które dalej stają się skromniejsze — w muzycznych zaś dziełach, jak i tu w motecie Leopolity, następuje homofonia, lub kontrapunkt, w którym niezależność głosów jest pozorna.

W tym samym stylu utworzył Leopolita inny motet: „*Cibavit eos*“, którego początek brzmi:



Trzeci motet Leopolity wpisany w tabulaturze biblioteki miejskiej we Wrocławiu (*Ms. mus. nr. II*); faktura jego utrzymana jest w nieustannej polifonii, w której dominuje jeden temat, wprowadzony do motetu na samym wstępie:





+ równoległe kwinty między altem a drugim tenorem.

Na podstawie tych kilku dzieł Leopolity możnaby powiedzieć, że jego muzyka była „*plena cum concordantiarum tum fugarum*“, jak o sztuce Mikołaja Gomberta pisał Hermann Finck.

Znajomość tych właśnie motetów utwierdza nas w przekonaniu, że Leopolita wzorował się na kompozytorach niderlandzkich epoki po Josquinie: Gomberta, Clemensa non Papa, Christiana Holländra. Stanowczo zaś nie mamy w dziełach jego tych znamion, które stanowią zasadnicze cechy oryginalnego stylu włoskiego. Wystarczającym dowodem porównawczym są podane w dziele Wooldridge'a motety Gomberta „*super flumina Babilonis*“ (II, str. 267), Johanna Richaforta „*quem dicunt homines*“ (269) i Clemensa non Papa „*vox clamantis*“ (274). W stylu tym, w tej metodzie komponowania i technice mieści się styl, metoda i technika kompozytorska Leopolity bez reszty.

Nie miałem zamiaru ubliżać drogiej nam pamięci Szamotulskiego i Leopolity, pisząc w szkicu p. t. *Muzyka w Polsce* (1907), że „nie zapuszczali się tak daleko w sztuczki kontrapunkcyjne, jak ich pierwowzory, na co im nie pozwalała niezawodnie mniejsza technika“. Słowa te nazwano raz „jadowitym sądem“. Poglądu mojego broni wystarczająco fakt, że obaj ci kompozytorowie nasi nie zostawili nam bardziej skomplikowanych utworów kontrapunkcyjnych, że w dziełach

znanych nam używali zwyczajnych tylko form polifonii, że wreszcie Leopoldita nie ustrzegł się przed — wskazanymi przezemnie — błędami w równoległym prowadzeniu głosów, które potępiała klasyczna czystość stylu polifonicznego.

Mniejsze znaczenie od Szamotulskiego i Leopoldity musimy przyznać trzeciemu kompozytorowi polskiemu z drugiej połowy XVI wieku Tomaszowi Szadkowi, śpiewakowi kollegium Rorantystów (ur. około r. 1550). Z kompozycji jego zachowały się dwie msze (cytowane w Monumentach ks. dra J. Surzyńskiego):

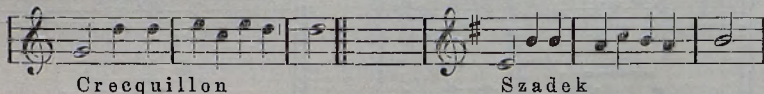
1. msza (niekompletna) na temat kolędy „*dies est laetitiae*“ z r. 1578 (o mszy tej podaję bliższe szczegóły w drugim ustępie tego rozdziału).

2. msza na temat „*in melodiam moteti Pisneme*“, (wydana w Monumentach ks. dra J. Surzyńskiego poszyt I).

3. niekompletna kompozycja zachowana w dwóch książkach głosowych, C. B. archiwum wawelskiego *Annuntiationis B. Mariae V.* (dr. A. Chybiński: Materyały str. 38).

Znaczenia słowa *Pisneme* nie umiał podać ani ks. dr. Surzyński, ani A. Poliński. Dr. Chybiński podzielił je na dwa słowa *pisne me* co miałoby i w języku czeskim sens wątpliwy.

Znajdujemy natomiast już w połowie XVI wieku mszę komponowaną na temacie pieśni: *pis ne me peult*; autorem jej był Tomasz Crecquillon¹⁾, śpiewak kapeli Karola V. Tematu tego nie znam, nie mogę więc twierdzić, że jest on identyczny z myślą muzyczną mszy Szadka. Inny natomiast motet Crecquillona cytuje za Maldeghemem H. Leichtentritt²⁾, temat zaś jego jest do tematu mszy Szadka bardzo podobny:

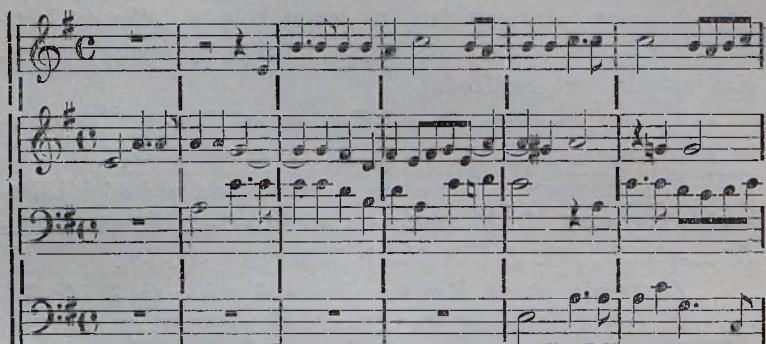


¹⁾ Eitner: Quellenlexikon III, str. 99.

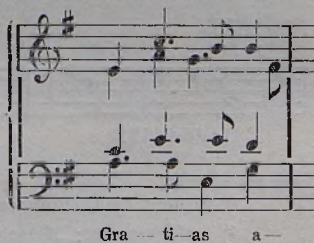
²⁾ Leichtentritt: „Geschichte der Motette str. 77.

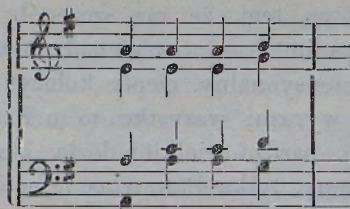
(Już po napisaniu tej pracy dowiedziałem się „ze studyów nad polską muzyką wokalną w XVI stuleciu“ [Przegl. muz. nr. 12 r. 1910], że dr. Chybiński stwierdził identyczność tematu mszy Crecquillona z tematem mszy Szadka, znalazłszy za wskazówką Eitnera „Quellenlexikon“ w rękopisie nr. 42, król. bibl. w Monachium mszę Crecquillona).

Temat ten snuje się we wszystkich ustępach mszy, wywołując wrażenie jednostajności. Jednostajnymi są także sposoby kontrapunktyczne Szadka. *Kyrie, Gloria i Credo* zaczynają się od formy następującej:



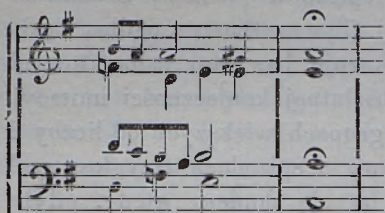
Pomimo licznych, krótkich imitacji nie można stylu tej mszy uważać za ściśle polifoniczny, jest on raczej harmoniczny, akordowy. Przeważnie ujmuję Szadek dwa lub trzy, nawet cztery głosy w jednaki rytm, co już zaprzecza polifonii; także i te miejsca są w istocie homofoniczne, w których mimo różnych akcentów (z powodu różnego synkopowania) nie ma istotnej samodzielności w głosach. Oto przykłady:



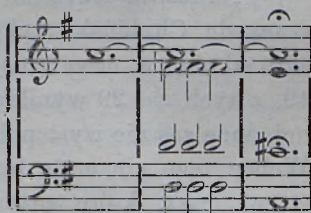


bi prop—ter ma-

W kadencyach, na końcu lub też w środku ustępów jest Szadek stereotypowy; używa najczęściej jednej formy harmonicznej:



albo



Monotonność harmoniczną mszy Szadka najlepiej ilustruje przykład, że na ogólną liczbę 476 taktów, które kompozytca liczy, przychodzi pierwsza kadencja 53 razy.

Ks. Surzyński pierwszy (w przedmowie do „Monumentów”) zaopiniował, że „na mszach Szadka widoczny jest wpływ dzieł Palestriny, Wittoryi, Orlanda Lasso i i.” Sąd ten przejął częściowo dr. Chybiński w broszurze p. t. „Stosunek muzyki polskiej” i t. d. str. 42 twierdząc, że:

„cały charakter mszy jest nawskróś palestrinowski. Ta „miętkość harmoniczna, rzewność melodyi, prostota „kontrapunktycznego przeprowadzenia motywów i niemal „mistycyzm harmoniczny, przejrzystość budowy i jedno- „litość stylistyczna, polegająca — jak często w rzym- „skiej szkole — na posługiwaniu się jednym tematem „w całej mszy, szczerłość, wylewność i niemal ekstaza „religijnego uczucia, spokój natchnienia, kontrastowanie

„polegające na tem, że raz szczegóły są wykonane w opracowaniu, drugi raz niemal zbyte w sposób bardzo bezpretensjonalny, ciepły koloryt i szczerość i prawdziwość wyrazu; wszystko to u Szadka spotykamy w wielkiej, bardzo wielkiej dozie, a źródłem tego nie jest nikt inny, tylko Palestrina i jego szkoła.“

Pomimo tego entuzjastycznego tonu dla ducha mszy Szadka uważa go dr. Chybiński za kompozytora co najwyżej drugorzędnego, głównie z powodu znacznych błędów techniczno-stylistycznych. Nie zauważyłem ich wszakże w miejscu wskazanem przez dr. Chybińskiego, mianowicie w *Sanctus*.

„Mnóstwo trzygłosowych epizodów“ w mszy Szadka zarzuca dr. Chybiński stylowi jej. Tymczasem na ogólną liczbę 476 taktów w mszy całej wykazuje bas pauz całotaktowych 49, z tych zaś 29 wynikało z absolutnej konieczności imitacyjnej, inne zaś nie występują w grupach większych od liczby 2. Wobec tego nie może być mowy o epizodach trzygłosowych w tej mszy, które zaznaczałyby się dopiero wtedy, gdyby trzygłosowość występowała w grupach przynajmniej 8—12 taktowych.

Wooldridge zaliczył jednak Szadka do szkoły niderlandzkiej, widząc i w jego dziełach „usiłowanie komponowania w metodzie Chr. Holländra“.

Pozornie sądy te stanowczo przeczą sobie, jeden zdawałby się wykluczać drugi. Nie tylko jednak u „Palestriny i jego szkoły“ znalazł Szadek przykłady dla swojego stylu. Słusznie bowiem zauważył ks. dr. Surzyński, że i Orlando di Lasso mógł być mu nauczycielem. Niech dla wyjaśnienia kwestyi posłużą nam słowa H. Riemanna¹⁾: „*Das über Palestrina Gesagte gilt fast ohne Einschränkung für Orlando Lasso*“... Holländer atoli jest już dzieckiem tej samej epoki i stylu co i Orlando di Lasso (um. 1557 — Orlando 1530—1594) z nim (Holländrem) zaś ma Szadek tyle wspólności, że podo-

¹⁾ „Handbuch d. Musikgeschichte II 1, 431.

bieństwa te mogły wystarczyć Wooldridgeowi do niewykluczenia go od „summarycznego sądu“. Słuszność jego uznamy poznawszy o Holländrze zapatrywania n. p. H. Leichtentritta¹⁾:

„...wegen der Eintönigkeit der Harmoniefolgen. Überhaupt scheint die Harmonik nicht seine starke Seite gewesen zu sein... Holländer bevorzugt in seiner Thematik wiederholte Töne und Dreiklangsfiguren; schon dadurch geht er einer individuelleren Melodik aus dem Wege. Alle diese wiederholten Töne und ausdruckslosen Sprünge kehren getreulich in allen Stimmen mehrermale wieder und dadurch wird die Wirkung solcher Stücke eintönig.“

Jestem silnie przekonany, że Wooldridge, który tyle trafnych uwag potrafił napisać o stylu Palestriny, nie przeoczyłby jego wpływu na jakiegoś kompozytora, gdyby ten wpływ był tak wyłączny, jak to twierdził Dr. Chybiński. Konserwatywny Palestrina był jednym z licznych krzewicieli uproszczenia stylu wokalnego.

* * *

Należy się jeszcze uwaga kilku niekompletnie zachowanym kompozycom z tej epoki. Znajdują się one w trzech książkach głosowych, pochodzących z biblioteki kolegium Rorantystów, które w ostatnich dwudziestu kilku latach dostały się w niewytłómaczony dotąd sposób do antykwaryusza Bertlinga w Dreźnie, skąd je wykupiło Grono Konserwatorów Galicyi zachodniej. Obecnie przechowuje księgi te archiwum aktów dawnych miasta Krakowa. Książki te pisane w drugiej połowie XVI wieku, oprawne w skórę; papier bardzo dobry; format 20·3×15·6; na okładkach napisy: *Cantus*, *Altus*, *Bassus*. Serya ta składała się z pięciu książek, gdyż wiele utworów zawartych w nich jest pięciogłosowych. Ks. dr. Józef Surzyński wydał, z nich właśnie przepisana, mszę Szadka, mając do rozporządzenia tylko cztery księgi; na brak piątego głosu

¹⁾ „Geschichte der Motette str. 86—87.

narzekał zasłużony badacz w przedmowie do „*Momenta musices sacrae in Polonia*“ (1885 — I, str. VI) mówiąc o mszach Krzysztofa Borka. Tymczasem cenna ta serya uroniła jeszcze jeden głos, tak, że na podstawie zachowanych trzech możliwą jest tylko idealna rekonstrukcja wpisanych w nich utworów¹⁾.

Znajdują się w książkach tych następujące kompozycje ważne dla nas:

1. Martinus Paligonijs: *Rorate coeli, (ad aequales) 5 vocum*²⁾
2. Valentinus Gawara: *Per maerita Sancti Adalberti, (ad aequales) 5 vocum* [Gawara-Gutek, Włoch zaaklimatyzowany w Krakowie].
3. Christophorus Borek: *Missa (ad aequales) 5 vocum.*
4. Christophorus Borek: *Missa: Te Deum laudamus.*
5. Tomas Szadek: *Officium: Dies est laetitiae.*
6. Sebastianus Felstin (Felsztyński): *De Conceptione, Visitatione, Nativitate* (odpis kompletny posiada ks. dr. J. Surzyński).
7. Tomas Szadek: *Officium in melodiam moteti Pismene* (wydana w *Monumenta m. s. in Pol. I*).

O Walentym Gawarze nie posiadamy bliższych wiadomości biograficznych. Jego motet o świętym Wojciechu jest dobrą kompozycją kontrapunktyczną o ładnym temacie, wprowadzonym przez głos altowy; w drugim takecie imituje go *cantus*, *bassus* następuje w takecie siódmym. Trudno — wobec dowolności, z jaką przeprowadzono imitacje zmieniając w różny sposób tok tematu — osądzić, gdzie wpadały dalsze głosy.

¹⁾ Dr. A. Chybiński: *Materyały do dziejów król. kapeli Rorantystów na Wawelu* str. 38.

²⁾ Kompozycya ta istnieje w odpisie z XVII w. z dodanym „basso continuo“. Chybiński l. c. str. 39. Odpisu tego nie znam.

Początek motetu przedstawia się w dwugłosowym fragmencie następująco:

Cantus: *Per mae — — ri — ta Sanc-ti A — dal—*
 Altus: *Per mae — — — — — ri ta Sanc—ti*

W pełnym już zespole pewnie ujawnia trzygłosowy fragment pomysłową ruchliwość i pełnię harmoniczną:

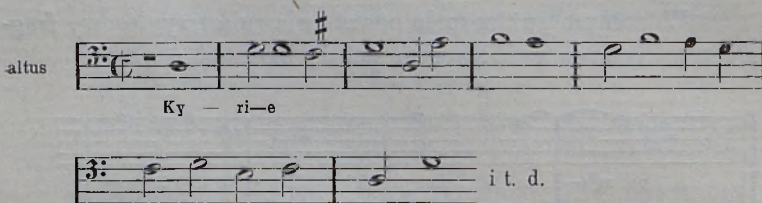
per mae— ri—ta Sanc -- ti Sanc- ti A—dalber—
— — — cti A—dal—ber — ti Sanc—ti A—
— — — ri — — ta Sanc — — — ti A — dal—

Dalsza analiza tego utworu doprowadziłaby nas do podobnych spostrzeżeń co i dzieła Marcina Leopoldy, szczególnie zaś motety, z którymi motet Gawary ma pokrewieństwo stylu.

Dwie długie msze Krzysztofa Borka są niezmiernie cennym przyczynkiem do uzupełnienia obrazu muzyki polskiej w trzeciej ćwierci wieku XVI, w którym czasie z całą pewnością powstały. Ks. dr. Surzyński pisał o nich, że „msze te świadczą o wielkim talencie muzycznym i o gruntownej znajomości kontrapunktu; styl ich jest wprawdzie twardy, modulacye czasami zbyt ostre...” że „wreszcie zbyt niewolnicze trzymanie się melodyi gregoryańskiej w tenorze utrudniały polot fantazyi, krępowały natchnienie...” W mszy pierwszej

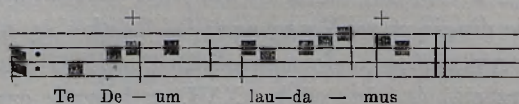
(*sine nomine*) pojawia się jeden temat główny we wszystkich częściach — prócz *Benedictus* — podobnie jak w mszy Tomasza Szadka; urozmaicenie w początku każdego ustępu mszy wywołuje wprowadzenie tematu zawsze przez głos inny, po którym mniej więcej na jeden sposób następuje reszta głosów. Polifonia przeważa dominująco w mszy Borka, choć faktura imitacyjna nie rozciąga się daleko po za początkowe takty ustępów mszalnych.

Temat mszy tej jest następujący:

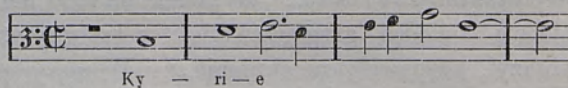


Szczególłą cechą imitacyjnej faktury w mszy Borka jest zupełne ominięcie zasad *ricercaru*, czyli fugi kwintowej, natomiast stałe używanie imitacji kanonicznej w interwale oktawy lub w unisonie, jak to wskazują już trzy zachowane głosy. W temacie samym wprowadzał Borek mało znaczące tylko różnice melodyjne i rytmiczne.

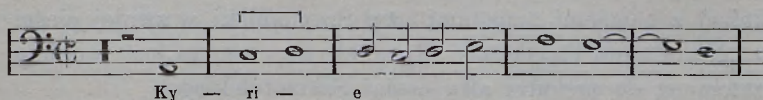
Temat drugiej mszy Borka „*Te Deum laudamus*“ wzięty jest z hymnu liturgicznego śś. Ambrożego i Augustyna:



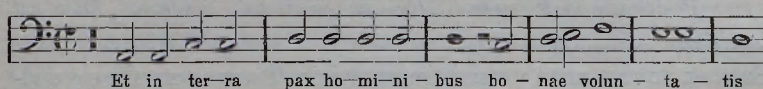
Melodyę tę, z opuszczeniem dwóch tylko nut (naznaczonych krzyżykami) śpiewa na początku *Kyrie cantus*:



Głos basowy również od tego samego tematu zaczyna swoją rolę w kompozycji Borka:

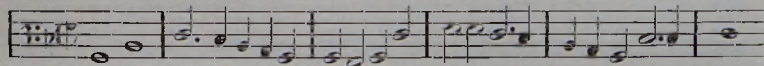


Na zmiany w temacie wpływały tylko względy deklamacyjne, jak n. p. w *Gloria*, gdzie mamy następujące przekształcenie:



Msza Tomasza Szadka *Dies est laetitiae* (wpisana z datą 1578 r.) (na głosie sopranowym widnieje napis *vic. Castri cracov.* na głosie basowym *eiusd. Capellae praeb[endarior]*) ma wiele cech wspólnych z mszą „*in melodiam motetti Pis ne me*“, zarówno w stylu polifoniczno-harmonicznym, jak w sposobie używania jednego pomysłu w różnych częściach mszy; tu n. p. początek *Kyrie* i *Credo* jest na przestrzeni kilku taktów identyczny. Polifonia tej mszy Szadka nie jest bogata, ani interesująca, ale zespół głosów musiał brzmieć jędrnie i pełno. Harmonicznie przestrzega tu Szadek tonacyi kościelnych, alteruje tylko w kadencyach i dla uniknięcia trytonu. Tematyka jest melodyjnie uboga, jak to wskazują przykłady następujące:

Kyrie i Credo (cantus)



Sanctus (cantus)



III. Psalmy Mikołaja Gomółki.

W muzyce Palestriny nie znalazł wyrazu duch jego narodu, pierwiastek plemienny nie zaznaczył się w niej żadnymi wydatniejszymi rysami.

„Możemy śmiało twierdzić — pisze Ambros (*Gesch. d. M. IV*) że Palestrina nie byłby tem czem był „w istocie, gdyby nie — zupełne przejęcie się „sztuką niderlandzką“, która dała mu zarówno

technikę kompozytorską jak i uformowała jego talent twórczy. Jako kompozytor madrygałów nie wypowiedział się tak doskonale jak tyłu innych Włochów;

„formie tej nie przysporzył nowych elementów, nie „pomógł jej do rozwoju“ (Peter Wagner: *Das Ma-*

drigal u. Palestrina). Styl Palestriny, będący genialnem uproszczeniem faktury kontrapunktycznej, jakkolwiek polifonia dzieł jego jest bezprzykładnie mistrzowska, oddaje deklamacyi słowa pierwszeństwo przed melodyką. Wprost dziwi nas, jak mogła natura włoska tak dalece stłumić impuls melodyjny.

„Nie można bowiem przeoczyć, że melodyka jego „jest stanowczo biedniejsza, bardziej bez wdzięku „nie tylko od melodyki madrygalistów, ale nawet Josquina i jego epoki. Poprawność deklamacyjna nie może dać wynagrodzenia za pełną ży-

„cia i ciepłego wyrazu... melodykę; byłoby bluźnierstwem odmawiać Palestrinie melodyjnej inwencji, ale rzadko tylko przejawia się ona z siłą życiową.“ (Riemann: *Handbuch* II/1 424 sq.).

Druga szczególna cecha muzyki Palestriny, którą z naciśkiem podniósł Wooldridge, to, — obok syllabicznej deklamacji, jeśli ją tylko dopuszcza bogatszy w słowa tekst, —

„przewodnia zasada tworzenia melodyi przez posuwanie się krokami sekundowymi“ (spostrzeżenie to uznał już Riemann).

W trzech formach wokalnych przejawily się rodzime właściwości muzyczne we Włoszech: w *villanelli*, *frottoli* i *madrygale*.

Villanella, czyli piosenka uliczna, a jak ją w Niemczech nazywano: *Gassenhawertlin*, powstała w epoce absolutnego stylu kontrapunktycznego, w wieku XV, jako echo prymitywnej formy polifonicznej *organum*, w której wielogłosowość polegała na mechanicznem uzupełnianiu danej melodyi parallelami kwint lub kwart. Mimo swego bardzo demokratycznego pochodzenia i demokratycznych sympatyj przeprowadziła *villanella* długą, a ostatecznie zwycięską walkę z arystokratycznym kontrapunktem, stała się bowiem zarodkiem stylu harmonicznego, który od połowy XVI wieku opanował w wysokim stopniu produkcję muzyczną.

Styl *villanelli* różni się tak znacznie od madrygału i frottoli, że aby go zrozumieć i usprawiedliwić musimy podać tu odnośne ustępy słynnego dzieła Lodovica Zaccagni'ego: *Prattica di musica* (1592—1622). Autor rozprawy o dziele tem, dr. Friedrich Chrysander pisał w przypiskach do ustępów o *villanelli* (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* IX 304 sq.):

„odmienność stylu (*Notensatz*) *villanelli* od motetów i madrygałów była niekiedy tak zupełna, a zara-

„stępstwa harmoniczne, które wyglądają na umyślne
„kpinę z reguł składni muzycznej.“

Wytlómaczenie to dał istotnie Zacconi w rozdziale 73 swego dzieła p. t.:

„*In che modo le Villanelle et altre Barzelette* (rzeczy
„wesole) *possano contradire et non esser soggette alle*
„*regole Musicali*“. Znajdują się tacy, którzy bardzo
„się dziwią i szukają za przyczyną, jakto być
„może, że się komponuje *villanelle* i inne małe ka-
„wałki bez oglądania się na zasadnicze zakazy:
„w dwóch, trzech lub czterech kwintach, bez
„przedzielenia ich dyssonansami albo niedoskona-
„łymi konsonansami....

„Chociaż bowiem *villanelle* i inne takie kawałeczki
„nie są piosnkami ludowymi i powstały na podsta-
„wie reguł muzycznych, to jednak naśladuje się
„w nich te ładne pieśni wiejskie (*aeri*)“.

„...To więc jest przyczyną, dlaczego muzycy przy
„komponowaniu niektórych *Villanell* nie wzdry-
„gają się przed kwintami; wtedy bowiem nie na-
„śladują oni śpiewu muzyków, ale postępują jak
„ci, którzy bez znajomości muzyki śpiewają i zga-
„dzają się z sobą tylko przy pomocy konsonansów
„znalezionych słuchem.“

Villanella nie była sztuką niewyrobionych w kulturze muzycznej zaścianków. W wieku XVI ukazywały się zbiory ich w Rzymie i Wenecji; miały one wielkie powodzenie w tych najważniejszych ogniskach muzycznego życia. Z pośród największych kompozytorów piszących *villanelle* wymieniamy; Adriana Willaerta (1545 *Canzoni villanesche*), G. D. Nole, Claudia Merula da Corregio i i.

Wybitne cechy stylu *villanelli*, określone tu słowami Zacco-

nięgo obserwujemy w muzyce polskiej po raz pierwszy na psalmach Mikołaja Gomółki. Dzieło popularnego dziś kompozytora ukazało się pod tytułem:

MELODIAE

NA Psalterz Polski, przez Mikołaja Gomółkę
uczynione. w Krakowie
W Drukarni Lazarzewey: Roku Pańskiego
1580.

Gomółka ofiarował psalmy swoje:

„Jego Mości Księdzu Piotrowi Myszkowskiemu, z Bożej łaski Biskupowi krakowskiemu etc. panu mnie Miłościwemu“.

Złożył je u stóp biskupiego tronu z wierszem dedykacyjnym:

„Ja też snopek pierworodny
„Niosęć panie: acz niegodny
„Twoich rąk wielkiej zabawy.
„Nie gardź proszę: lecz łaskawy
„Okaż wzrok ofierze małej,
„Którąć daje z chuci całej.
„Niosęć nowe melodye,
„Dawidowe Psalmodye:
„Które na nowo wydany
„Psalterz tobie przypisany
„Są łącniuchno uczynione,
„Prostakom nie zatrudnione.
„Nie dla Włochów, dla Polaków,
„Dla naszych prostych domaków.
„Wszakże jeśli te łaskawą
„Uyzzrzą twarz, k'temu chęć prawą
„Podam lepsze do rąk twoich:
Bo to skutek posług moich,
„Które chucią zapalone,
„Służyć wiecznie zniewolone.

Na dalszej stronie dzieła znajdujemy epigram:

„De hoc opere Melodiarum Nicolai Gomolcae Andreae
Tricesii Epigramma.“

„Sacrum Psalmographi poema Vatis

„Ut nuper Cochanovius venusti

„Vertens carminibus, suis Polonis

„Omnibus numeris dat absolutum:

„Sic, ne quid sibi conquerantur illi,

„Dulcis Musica quos iuvat, deesse,

„Hac insignis in arte Nicolaus

„Gomolka egregium sumit laborem,

„Librum conficiens melodiarum,

„Sed, ut conveniens cuique Psalmo

„Sit melodia, vocibus quaternis

„Quae laudem ad superum canatur. At vos,

„Qui fructum capitis laboris huius,

„Authori meritas referte grates.

Psalterz Gomółki jest największym drukiem muzycznym wykonanym w Polsce w XVI wieku, w dodatku drukiem bardzo pięknym. Fakt, że wydany został w roku 1580 czyli w rok ledwie po ukazaniu się tłumaczenia Kochanowskiego, każe nam przypuszczać, że psalmy te tworzył Gomółka bardzo pospiesznie, bo i sam proceder składowania nut (nie jak później sztychowania, dziś wytłaczania) zabrał niemało czasu. Możliwą jest także rzeczą, że pracował nad nim już w czasie powstawania przekładu, otrzymując z rąk poety dokonane wiersze.

Nie znając innych dzieł kompozytora naszego nie możemy na podstawie jego Psalmów wydawać sądu o całej rozległości jego talentu, Psalmów bowiem miały specjalne przeznaczenie, które Gomółka wyraźnie wymienił w dedykacji i w tworzeniu ich poddał się celowi temu zupełnie. Oskar Kolberg wspomniał raz, że w bibliotece klasztoru Dominikanów w Krakowie zachowane były dwie msze Gomółki, zni-

szczone wraz z całym inwentarzem jej w wielkim pożarze miasta. (O innych kompozytyczach Gomółki mówił mi prywatnie ks. prokurator Bukowski; miały one znajdować się pośród nut rożanek, niestety musiały i one ulec zniszczeniu w czasie restauracji katedry i częstych przenosin archiwum kapitulnego).

Życie Gomółki nie jest dokładnie znane. Jedynych wiadomości o nim dostarczyły rachunki dworu królewskiego, które świadczyłyby, że był na nim zajęty przez dłuższy szereg lat, od dziecięcego wieku począwszy, jako śpiewak chóralny. Czy zapiski z ksiąg stołu odnoszą się tylko do jednego muzyka? W rażącej bowiem sprzeczności z datami stąd wyjętymi jest data na nagrobku Mikołaja Gomółki w kościele w Jazłowie. Podano na nim jako rok śmierci Gomółki 1609, wiek zaś jego życia oznaczono na lat 45 (XLV). W takim razie twórca Psalterza miałby lat 16 w chwili wydania znacznego dzieła, jakkolwiek nazwanego przez autora „snopkiem pierworodnym“. Przypuszczenie, że pomylił się rzeźbiarz płyty grobowej, przedstawiający w liczbie rzymskiej X przed L, nie rozwiązuje jeszcze kwestyi, bo nawet mając lat 65 w chwili śmierci, byłby Gomółka jeszcze za młodym (urodziłby się więc w roku 1544), by mógł w roku 1549 być chłopcem w chórze królewskim. Poliński¹⁾ przesuwając datę urodzin Gomółki na rok 1536. Jedyna notatka archiwalna zostająca w związku z nazwiskiem kompozytora naszego, którą udało mi się znaleźć, pochodzi z archiwum konsystorza biskupiego w Krakowie: *Acta episcopalia* vol. 1543, f. 151 b. protokół procesu, który prowadził „*Gomolca cum doctore Martino de Sandomiria*“. O Gomółkach pieczętujących się Jastrzębcem, właścicielach Domaradzie, pisał już Długosz²⁾.

Współczesnych Gomółce, lub z czasów niedalekich od życia jego, nie znamy żadnych sądów o nim, jako kompozytorze. Nie wspominał o nim Starowolski, ostro natomiast wy-

¹⁾ Dzieje muzyki polskiej 91.

²⁾ Adam Boniecki: Herbarz polski.

stał się przeciw niemu pismak purytański Bartochowicz (nie jak podał Estreicher: Bartoszewicz¹⁾ w roku 1619 w pamphlecie p. t. „O biesiadzie karczemnej i skrzypkach,“ (druk. w Wilnie). Bartochowicz wymienił podobno w piśmie tem także Sebastjana Felsztyńskiego, stąd więc możemy na pewno twierdzić, że i wycieczka przeciw Gomółce musiała być pozbawioną podstaw słuszności²⁾.

Literatura o Gomółce zaczyna się w wieku XIX dopiero. Olof Efreim autor dzieła p. t. *Beyträge zu der Pohnischen weltlichen-Kirchen- und Gelehrten-geschichte, Zwey Teile. Danzig bey Daniel Meissnern 1764* nie wspomniał o Gomółce. Od pierwszego artykułu o twórcy Psalmów w Gazecie polskiej z r. 1828 (nr. 339, str. 1356) podpisanego przez Stanisława Przyłęckiego zaczyna się szereg humorystycznych wprost wiadomości o Gomółce, rozrzuconych po piśmiech polskich. Na płycie w Jazłowiec widniał w napisie wiersz:

„Quem, cum atra mors devorat, choraulae
„ingemuere musicique“...

Ze słowa, znaczącego w języku polskim „śpiewacy chóralni“ zrobiono miejscowość, Chorawla, której długo szukano w powiecie Buczackim.

Dalsze przyczynki Józefa Cichockiego, Sowińskiego, ks. Barączka i późniejsze Polińskiego (Echo, Dzieje muz. polsk.) nie wyczerpały krytycznie muzycznej istoty psalmów. Kilkanaście psalmów wydano w nowej nutacyi: 10 ogłosił Cichocki (błędna transpozycya) 5 Sowiński (równie błędna); jedynie wierne oryginałowi wydał A. Poliński w jubileuszowym wydaniu dzieł Kochanowskiego i w zbiorze p. t. „Śpiewy chóralne“ i ks. dr. Surzyński w „Muzyce kościelnej“. Niepotrzebnym balastem dla pracy tej byłoby wykazywać pomyłki całej literatury o Gomółce, która była już kilkakrotnie widownią ostrych polemik.

¹⁾ K. Estreicher: Bibliografia.

²⁾ Jedyne egzemplarz pisma Bartochowicza posiadał podobno Staszyc. Wiadomości tej udzielił mi p. Poliński.

Naukowe zbadanie Psalmów Gomółki prowadzi nas do sądów odmiennych od tych, które znajdujemy w dotychczasowej literaturze o tym kompozytorze¹⁾.

Kompozycje psalmowe Gomółki, pisane na czterogłosowy chór mieszany, utrzymane są w stylu homofonicznym. Wyjątki polifoniczne są wprost znikające i zgoła niewyszukane n. p. w psalmach 96, 108, 131. Najbardziej interesujące ustępy znajdujemy w psalmie 141 i psalmie 45. Skromne imitacje, spływające się w tercjach w ostatnich taktach psalmu 141, ustępują co do ruchliwości wstępowi tego psalmu:

Psalm 141.

Cie — bie oj — cze wzy — wam łaska — — — wy etc.

„*chiavi transportati*“ wedle dzisiejszej nutacyi (nietransponowane):

Adagio

¹⁾ O Gomółce pisał autor: a) dyssertacya doktorska oddana wyd. filoz. w uniw. wiedeńskim; b) Sprawozdania Akad. Umiej. w Krakowie t. XII, nr. 4; c) Bericht des III Kongresses d. Interu. Musikgesellschaft 1909, str. 157 itd.

Psalm 45 zajmuje nas zarówno ze względu na polifoniczną fakturę jednego ustępu, jak i z powodu efektów muzycznego malarstwa. Ta strona psalmów Gómółki, mianowicie ilustracya muzyczna zajmie nas najwięcej. Do faktury imitacyjnej i muzyki „programowej”, jak kierunek ten nazywamy, skłoniła Gómółkę treść psalmu.

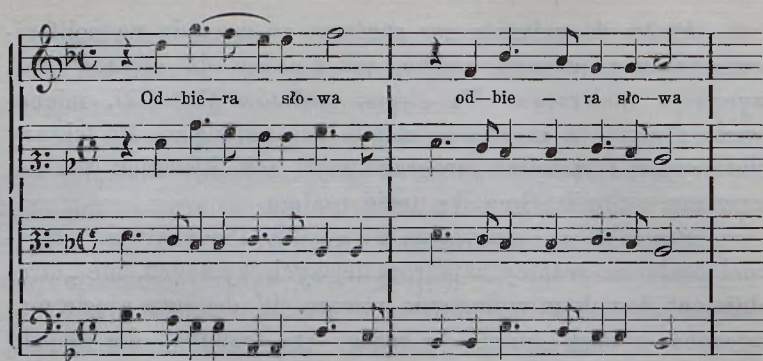
Przerobił go muzycznie dwa razy. Pierwszy raz utrzymał psalm na granicy najskromniejszych wymagań, nie „utrudniając” domakom wykonania utworu. W drugim ujęciu muzycznym doszedł śmiało do bardzo już trudnych dla zespołu chóralnego efektów. Psalmista pisał:

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

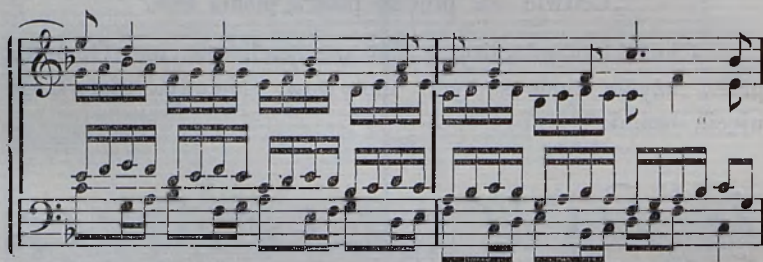
Charakter jednolity w obu wersjach utrzymał Gómółka przez użycie tych samych motywów. Melodya pierwszego ujęcia brzmi:

Ser — ce mi ka — że śpiewać Pa — nu swe — mu. A ser — cu
 je — — zyk po — — słuszny peł — — nemu Od — bie — ra sło —
 wa i no — wy rym dzie — je itd.

Faktura przestrzega tu ściśle homofonii. W drugim atoli ujęciu otrzymuje tekst w miejscu „odbiera słowa” następującą formę muzyczną:



Dalsze zaś słowa: „ledwie tak szybko pisarz pismo leje“ wyposażył Gomółka w muzykę pełną wyrazu ilustracyjnego, którą podaję w wyciągu:

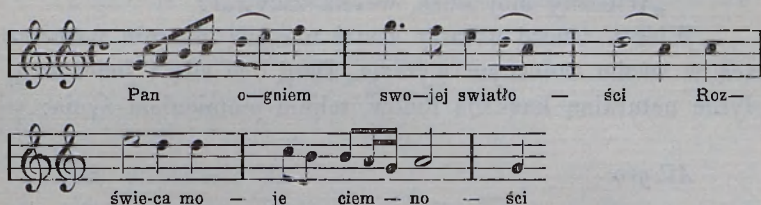


Są to efekty niemal instrumentalnej natury; wskazują one, że techniczna sprawność Gomółki mogła zdobyć się na muzyczne odmalowanie każdego motywu poetycznego psalmów w sposób nietylko tak skromny, w jaki to gdzieindziej spełniał. Figuracja głosów wewnętrznych i basu świadczy, że Gomółka znał włoskie sposoby zdobnictwa w śpiewie, zastosował je tu wszakże w celu muzycznie-realistycznym. Z efektami malarstwa muzycznego spotykamy się w psalmach na wielu miejscach.

W psalmie XXVII mówi wiersz biblijny:

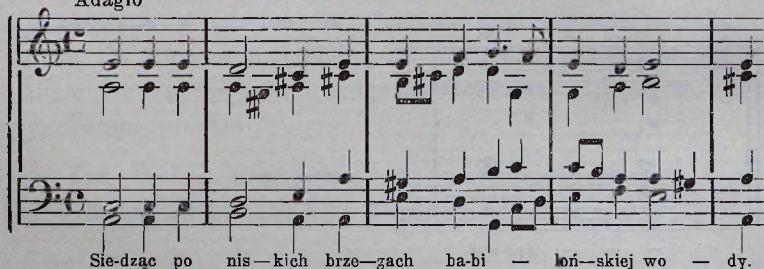
„Pan ogniem swojej światłości
„Rozświeca moje ciemności:

W głosie tenorowym oddaje muzyka melodyą, pnącą się od rejestru niższego do wyższego, (co pociąga za sobą wrażenie rozjaśniania się) a potem przez powrót do punktu swego wyjścia, wyraża to, o czym myślimy czytając wspomniane miejsce tekstu:



Żywym kontrastem do tego muzyczno-malarskiego efektu jest psalm 137 „*Super flumina Babylonis*.” Brzmieniem chóru, utrzymującego się na najniższych pozycjach, osiągnął Gomółka, przy stworzeniu muzyki tonącej w nastroju melancholijnym, koloryt, który najidealniej zestrzaja się z treścią tego smutnego psalmu:

Adagio



Gomółka znał dobrze warunki głosu ludzkiego i leżących w nim pierwiastków ilustracyjnych; używał ich z pełną świadomością artystyczną i dlatego nigdzie nie powtórzył efektu malarskiego, tkwiącego w niskim brzmieniu chóru.

Motywy, w których treścią jest żal, skarga, cierpienie, uczucie pokutne, mamy w psalmach w przeważnej ilości; postaramy się wykazać jak różnorodnym był Gomółka w od-daniu ich. Rzadsze są w psalmach motywy radosne; jak

z nimi obchodził się twórca muzyki naszej? Motyw taki znajdujemy w psalmie 15 „*Domine quis habitabit in tabernaculo tuo?*“

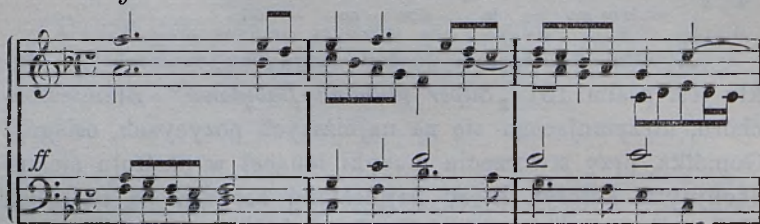
„Kto będzie w twojem mieszkaniu przebywał?

„Kto będzie twego pałacu świętego,

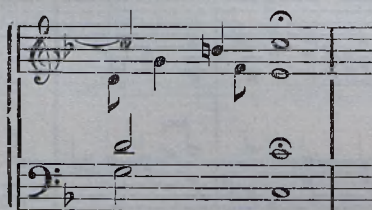
„Wieczny mój Boże, wesela zażywał?

Wiersz ostatni ubrany został muzyką istotnie porywającą w swoim radosnym wyrazie. Tętni ona siłą i świeżością, płynie naturalną kaskadą tonów, tchnie płomieniem życia:

Allegro



Bo — że we — se — — — la za —



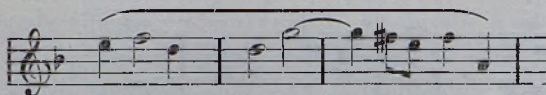
— — — ży — wał.

Takim jest ten, o którym twierdzono niedawno, że „większość jego pomysłów osiągnięta jest wprost przypadkowo, wśród mocowania się z 4-głosową fakturą — nieporadny dyletant.“

Dokładna analiza tych kilku taktów mówi nam, że nie ma tu nic przypadkowego. Melodya sopranu jest rzadką u Gomółki koloraturą: przeważnie bowiem ujmuje Gomółka tekst sylabicznie, t. zn. jednej sylabie poświęca

jedną nutę melodyi. Również znaczna ruchliwość głosów, podających sobie sposobem imitacyjnym motywy i sam rodzaj tej muzyki, tak bardzo jędrnej i pełnej w brzmieniu, zasługuje na podziw.

Podobnie piękne, szerokie, niesyllabiczne melodye natrafiamy: w psalmie 12

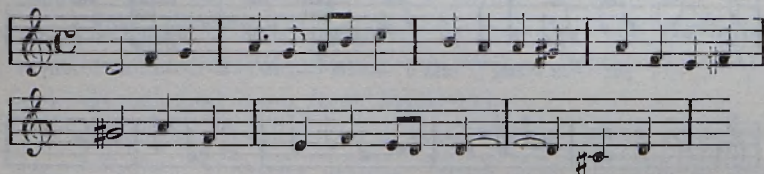


lub w psalmie 95

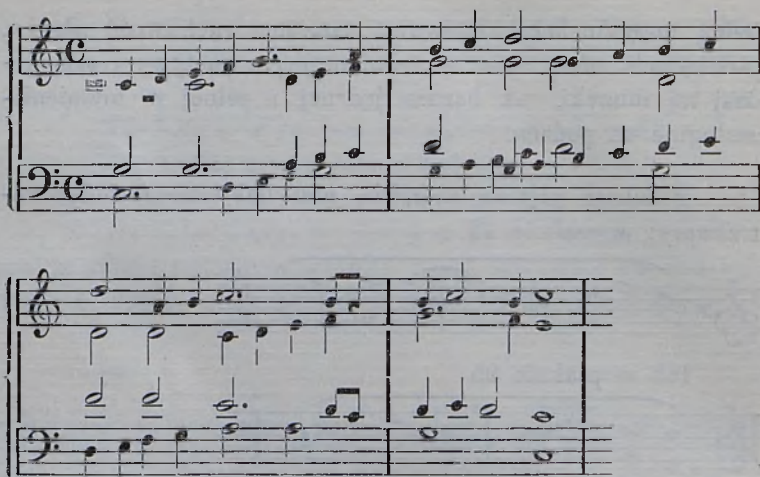


Szukając dalej wyrazistych i pięknych melodyi znajdujemy przykłady, świadczące o prawdziwym natchnieniu twórczem Gomółki. Bogatą musiała być inwencja melodyjna Gomółki, kiedy mogła starczyć na wysnucie 150 melodyi tak odmiennych od siebie, tak trafnych w stosunku do tekstu, a powstałych w tak bardzo ciasnem kole czynników muzycznych. W inwencji melodyjnej, podobnie jak w efektach realizmu muzycznego, nie ustępuje Gomółka najlepszym madygalistom włoskim.

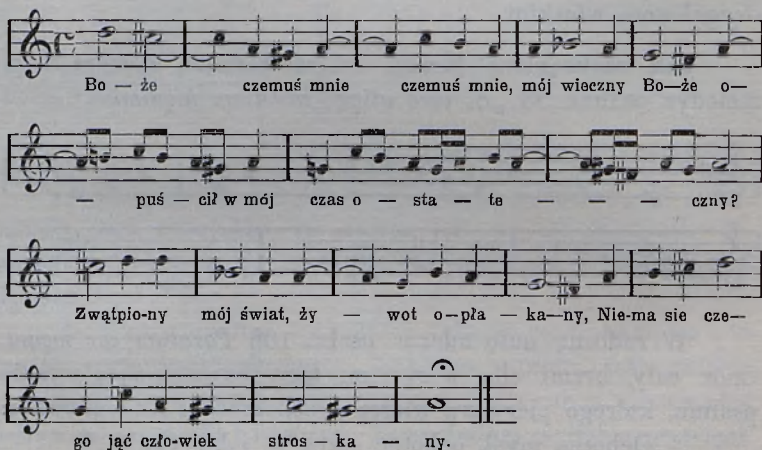
Jak zaokrągloną formę, ile różnaitości, zawiera n. p. melodya psalmu 58 „*Si vere utique iustitiam loquimini,*“



W radosną nutę uderza psalm 108 *Paratum cor meum*. Chór cały brzmi siłą i życiem, tego bowiem żądała treść psalmu, którego pierwszy wiersz przetłmaczył Kochanowski: „Ochotną myśl, ochotne serce w sobie czuje...”



Trudno przedstawić sobie melodyj bardziej odpowiadającej treści słów, jak ma ją psalm 22. Skarga psalmisty i rzewna jego prośba nie mogłaby znaleźć konturu melodyjnego, któryby bliższym był sercu od niej; melodia ta jest istotnie bezpośrednią, serdeczną. Deklamacja w niej jest idealnym, bezwzględnie doskonałym, wskrós nowoczesnym przykładem. Psalm ten jest jednym z najcenniejszych.



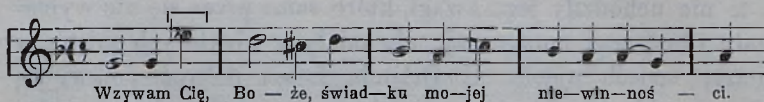
Gomółka zwracał na wszystko uwagę, co tylko wymagało muzycznej ilustracji. Nie przeoczył więc miejsca w psalmie 37 „jako za kosą trawa prędko padnie“, ani też w psalmie 11, gdzie tekst biblijny mówi: „uciekaj co najdalej jak ptak prędkopióry“; dyskretnie odmalował w psalmie 81 słowa „bicie w bębny w instrumenty grajcie“. Nawet i te nie uchodziły jego uwagi, które same przez się nie wymagały ilustracji muzycznej, ale miały u niektórych mistrzów utarty sposób ujęcia. U Orlanda Lassa ilekroć pojawi się słowo „oddech, oddechać, westchnienie, westchnąć“ poprzedza je pauza nazywana *suspirium*. Ten, praktykowany w tych czasach ogólnie, sposób znany był Gomółce, gdyż w psalmie 25 przy słowach „Do Ciebie, Panie — wzdycha serce moje“, poprzedza słowo wzdycha pauza *suspirium*, w całym chórze równocześnie przechodząca.

Melodye psalmów Gomółki, stosując się do treści słów i ich deklamacji, rzadko były komponowane w myśl pewnych form czysto-muzycznych. Snują się one na przestrzeni kilku lub kilkunastu taktów, nie mając jakiejś tematycznej wspólności między okresami, które uwydatniają interpunkcję wierszy psalmowych. Są to więc melodye „dramatycznie“ pojęte, a strona formalna ich musi zyskać uznanie, jeśli zważymy, że Gomółka pojmował cały, częstokroć kilkunasto-strofkowy psalm, jako pieśń strofkową, czyli że muzyka, stworzona dla strofki pierwszej, była jednostką formalną dla całości. Kompozytor nasz nie chciał przeto w obrębie tej jednostki używać kilkakrotnie motywów, skoro te musiały i tak powracać w strofkach dalszych; forma melodyi w strofice przyjmuje niekiedy schemat *a-b-a* (trzyczęściowy).

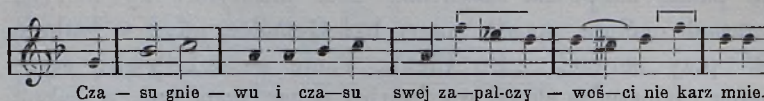
Melodyka Gomółki ma w sobie istotnie wyraz dramatyczny. Falista, niekiedy bardzo bujna linia jej rozwija się tak, aby osiągnąć jak najsilniejszy wyraz dla śpiewanego słowa. Postępy w interwałach odleglejszych są w niej tak samo usprawiedliwione, jak posuwanie się od jednego interwału do drugiego naturalną skalą dyatoniczną. Skrupulatnie ana-

lizując, przekonamy się, że nagle wprowadzanie nut oddalonych o sekstę n. p. od pierwszego poziomu melodyi, lub podnoszenie się melodyi poza interwał oktawy, wypada tylko w miejscach, wymagających takiego podkreślenia. Poucza nas o tem kilka przykładów:

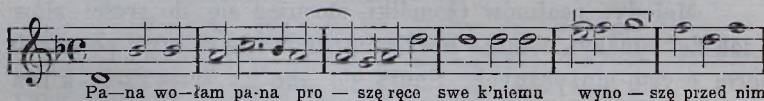
Psalm 4.



Psalm 6.



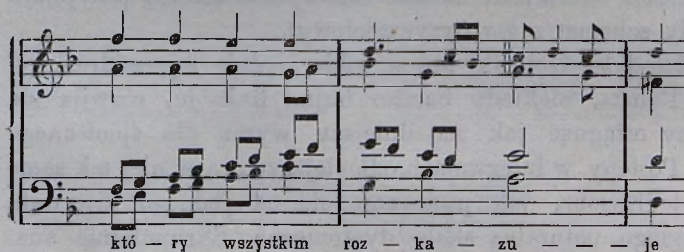
Psalm 142.



Starając się utrzymać muzykę w całym psalterzu w charakterze elegijnym, poważnym, jak tego żądało kościelne znaczenie starej poezyi, zdołał jednak Gomółka uwydatnić różnice między poszczególnymi rodzajami psalmów, między ich treścią pokutną, błagalną, dziękczynną i chwalebą.

Nutę potęgi i majestatu Boskiego śpiewają n. p. takty psalmu 50.

„Bóg wieczny, który wszystkim rozkazuje“...



Epizod ten jest pięknym przykładem połączenia zasadniczego tonu muzyki w psalmach Gomółki z wyrazem władczej siły i woli. Łańcuch równoległych tercji w tenorze i basie ma w sobie przekonywającą konsekwencję. Kompozytor nasz umiał więc tworzyć „programowo” nie tylko w kierunku drobnego malarstwa muzycznego.

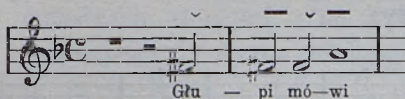
Tak przedstawiają się wielkie zalety tego Psalterza w kierunku stylistycznym. Nie można przemilczeć wszakże niejednego błędu deklamacyjnego, jaki da się zauważyć w psalmach Gomółki. W tym kierunku grzeszy najbardziej psalm 80, mający w melodyi o jedną nutę mniej niż wiersz zgłosek:

Psalm 80.



„Słysz pasterzu Izraelski nasz głos żałościwy,
„Który jako stado wodzisz naród swój właściwy.

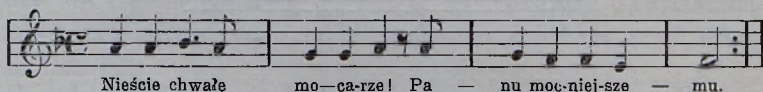
Nie wymieniam wielu innych usterek deklamacyjnych, z których niektóre może były i umyślne, n. p. w psalmie 14 „głupi mówi w sercu swoim”, gdzie deklamacja pierwszych słów jest zupełnie wykoszlawiona:



Rzeczą znacznej wagi jest zbadanie, w ilu psalmach użył Gomółka melodyi gotowych, ludowych lub wydanych już w jakich zbiorach. Wiadomości podanej w Döringa (Godtfrieda) *Choralkunde* (1865) jakoby pierwsze już wydanie „Kancyonálu” Artomiusza-Krzesychleba z r. 1579 zawierało kilkanaście melodyi identycznych z psalmami Gomółki — niepodobna skontrolować, gdyż egzemplarz tego wydania zaginął. W wydaniu z roku 1601 miały być pomieszczone natomiast dwie melodye równe melodyom psalmu 27 i 127. Nie miałem

sposobności przeprowadzić porównania, mogę tylko powtórzyć kategoryczne oświadczenie prof. Polińskiego, że nie znalazł poświadczenia dla tego twierdzenia Döringa. Zadaniem wykraczającym poza granice tej pracy byłoby wyszukiwanie wspólności melodyi psalmów Gomółki ze starymi pieśniami polskimi, która nie mogła wszakże wpłynąć na artystyczną wartość dzieła. Gomółka nazwał psalmy „nowemi melodyami”, nie uważałby więc tylko harmonizacji ich za pracę własną i oryginalną. Rzecz pewna, że melodye te mają w sobie rodzime pierwiastki muzyczne, że sztuce polskiej przyniosły plon zakwitły na jej własnym gruncie, i w tem wielkie znaczenie psalmów. W kierunku dodatnim zmieniły się własne moje pojęcia o dziele Gomółki; dawniejsze sądy moje o Psalmach były w większej mierze ujemne. Gomółka przejął sposoby muzycznego wypowiedzania się od obcych, ale w duchu muzyki swojej pozostał Polakiem.

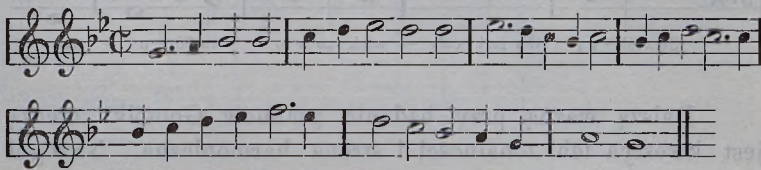
Gomółka należał już do epoki, w której przewodnictwo melodyjne w wokalnym utworze homofonicznym oddawano przeważnie najwyższemu głosowi, sopranowi. W wielu użytych w głosie tym melodyach odczuwamy intuicyjnie ich polski charakter. Występuje on wybitnie n. p. w psalmie 29. „Nieście chwałę mocarze! Panu mocniejszemu.” Użyta przez Gomółkę melodia:



ma taneczny niemal rozmach i niewiele różni się od niektórych utworów pomieszczonych w wydawnictwie tańców Valentini Haussmani p. t. *Venus-garten (darinnen hundert mehrenteils polnische Taentze* i t. d. 1602) n. p. od tańca nr. XV.



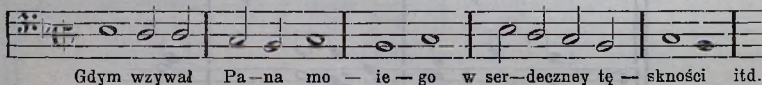
Ludowy, polski charakter mają w tenorze umieszczone melodye n. p. elegijna pieśń w psalmie 64 „*Exaudi Deus*“:



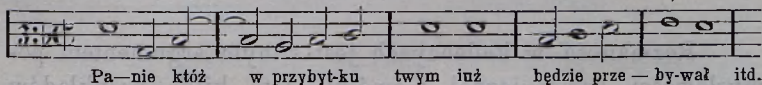
Podobieństwa krótkich tematów zachodzące między psalmami Gomółki a pieśniami braci czeskich lub nabożnymi pieśniami polskimi mogą prowadzić do twierdzenia, że Gomółka ze źródeł tych korzystał w sposób taki, jak „z pieśni gminnej“ korzysta wielu wielkich twórców.

Jedyne, na szerszych podstawach opierające się porównanie z melodyami innych psalmów polskiego pochodzenia, jakie da się przeprowadzić, zwraca nas ku psalmom wydanym przez Lubelczyka w r. 1558. Nie wiemy, kto był autorem tych melodyi, twardych i prostych, przystosowanych chyba do urządzenia zboru kalwińskiego. Wszystkie one są szablonowe, nie ma w nich zgoła żadnych cech artystycznych. Wyższość koncepcji melodyjnej Gomółki przejawia się sama, jeśli melodye Psalterza Lubelczyka¹⁾ porównamy z tem, co wiemy już o melodyach Gomółki. Oto kilka przykładów z pierwszego, kompletnego Psalterza polskiego Jakóba Lubelczyka:

Psalm IV.

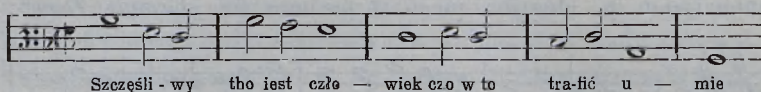


Psalm XV.

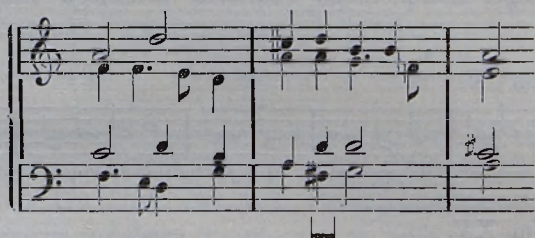


¹⁾ Korzystałem z egzemplarza w Ossolineum.

Psalm XLI.

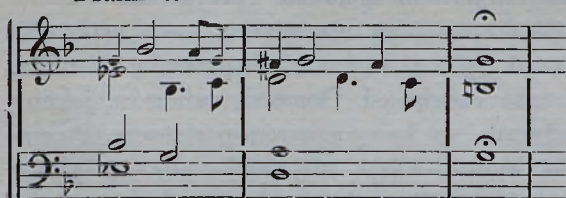


Dalszą ważną przy badaniu psalmów Gomółki rzeczą jest kwestya ich tonalności i strona harmoniczna. Na ogół przestrzega Gomółka tonacyi kościelnych, nie kępuje się niemi jednak, nie stroniąc od chromatycznych przejść w melodyi i głosach wewnętrznych. Nie jest to wybujała chromatyka współczesnych mu madrygalistów północno-włoskich, tych prawdziwych „romantyków“ w muzyce XVI stulecia; u Gomółki jest ona bez porównania skromniejsza, ale zaznacza się dobitnie na wielu miejscach, n. p. w psalmie 69 w sopranie, w 95 także w melodyi górnej, w 51 w alcie i t. d. Nieogłędny w używaniu chromatyki nie mógł być Gomółka, jeśli nie chciał rozminąć się z założeniem swego dzieła. Niekiedy uderzają nas w psalmach śmiało wprost kombinacye harmoniczne, które z biedą tylko moglibyśmy odnaleźć w dziełach innych wybitnych kompozytorów jego czasów. Przykładem takim są np. niespotykane przejścia w psalmie 74 „*Ut quid Deus repulisti in finem*“ (takt 3, 4 i 5).

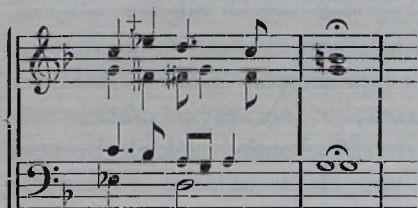


Rozmaitość w kadencyach jest silnym argumentem pomysłowości harmonicznej Gomółki. Oto kilka przykładów klauzul w psalmach.

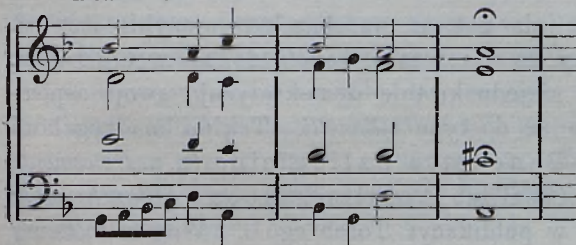
Psalm 7.



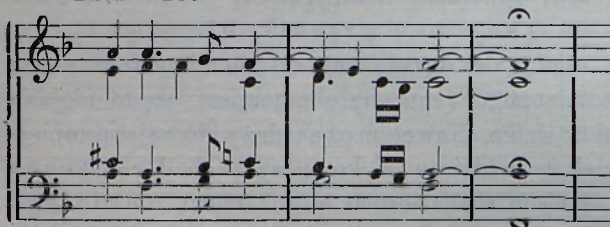
Psalm 16.



Psalm 86.



Psalm 107.



Akordy dyssonujące uderzają nas w niejednym psalmie, n. p w 16, 25, 107. Akordy „nadmierne” spostrzegamy w psalmach 28 i 60 i i.

Wszystko to powstawało zgola nie „przypadkowo“!

Cytat z dzieła Zacconi'ego nie miał na celu usprawiedliwić i wytlómaczyć stylu wszystkich psalmów Gomółki, zdążał tylko do odwrócenia od Gomółki zarzutów, jakoby w niektórych psalmach był kompozytorem-partaczem. Prowadzić mogłyby do sądu takiego niejednokrotnie spotykane w psalmach nieczystości stylu, dość ciężkie grzechy przeciwko uświęconym regułom prowadzenia głosów. Są to przedewszystkiem kwinty równoległe, przeważnie między głosami zewnętrznymi, które Gomółka mógł wprowadzać do psalmów za przykładem *villanelli*, przez co podkreślał ludowy charakter całego dzieła. Widzimy je zaraz w pierwszym psalmie, następnie n. p. w psalmie 91 i 137. Pomimo takich licencji wyjątkowych mamy liczne przykłady *villanell* o znacznie wyższym stopniu kultury artystycznej. Takimi właśnie są szczególnie *villanelle* Baldassara Donato z roku 1556. Styl niektórych (nie patrząc na charakter muzyki) jest już zupełnie podobny do szlachetnej *frottoli*, do madrygału nawet, które to formy niejednokrotnie demokratyzują swoje aspiracje stylistyczne aż do typu *villanelli*. Takimi madrygałami są n. p. utwory Benedetta Pallavicino (n. p. *Dolcemente dormiva la mia Clori*) lub Achilla Falcone (*Bianchi cigni canori*) podane w publikacji Torchi'ego¹⁾. Wogóle możemy na krociach przykładów muzyki włoskiej religijnej i świeckiej, na *canzonetti spirituali*, madrygałach, *frottolach* i *villanellach* zauważyć wzajemne przenikanie się stylów tych form; nigdy nie dążyły one do do skryzalizowania jakiegoś nieodmiennego typu, były natomiast często niejako wypadkowemi z siebie. Nawet motet dąży do najskromniejszych form, jak to widzimy w kompozycjach Francesca d'Ano (n. p. *Sapientissimus nostrae salutis auctor*), Antoniusa Rossetusa, Ludovica Fogliani, Pietra de Lodi i i¹⁾.

Programowość muzyki w psalmach Gomółki, czyli ich

¹⁾ Torchi: „L'arte musicale in Italia, v. I.

strona ilustracyjna, malarska ma swój początek w madrygale włoskim, który przejąwszy cechy te z programowej *chanson* francuskiej Jannequina, kultywował je z zamięłowaniem.

Styl psalmów Gomółki przedstawia mi się jako aliaż villanelli z frottolą. Cerone (muzyk na dworze Filipa II ur. w r. 1566) w traktacie „*El melopeo y maestro, tractado de musica theorica y practica*“¹⁾ żądał od frottoli, „aby harmonia była w niej zawsze pełna, a osiąga się ją przez kontrapunkt pierwszego rodzaju (*nota contra notam*)“, którego zasadniczo domagał się od Frottoli Cerone²⁾. Miały bowiem frottole być utworami „prosto harmonizowanymi, bo jeśliby zastosowało się do nich więcej sztuki (komplikaacyi polifonicznej), to powstałyby z nich madrygały, a znowuż madrygały trywialne i niesztuczne są niczem więcej jak Chanzonetami“.

Gomółka pojmował fakturę wielogłosową swoich psalmów jako kontrapunkt pierwszego rodzaju, linia melodyjna każdego głosu przedstawiała dla niego rysy samostatne, występujące w zespole bez względu na układ harmoniczny. Mógł psalmy te nazwać tak jak nazwał Sethus Calvisius wydany przez siebie w roku 1597 zbiór chorałów protestanckich: „*Harmoniae — mit vier Stimmen kontrapunktweise gesetzt*.“

Z frottolą mają psalmy Gomółki jeszcze i tę charakterystyczną cechę wspólną, że melodye ich tak jak „melodye frottoli są łatwe do uchwycenia, ludowo proste i miłe“³⁾.

Nie bierzemy tu naturalnie pod uwagę różnic faktycznych, jakie zachodzą między stronami czysto formalnemi, leżącemi w istocie tekstów madrygałów, villanell, frottoli i psalmów.

Oto etymologiczne wytłómaczenie stylu psalmów Go-

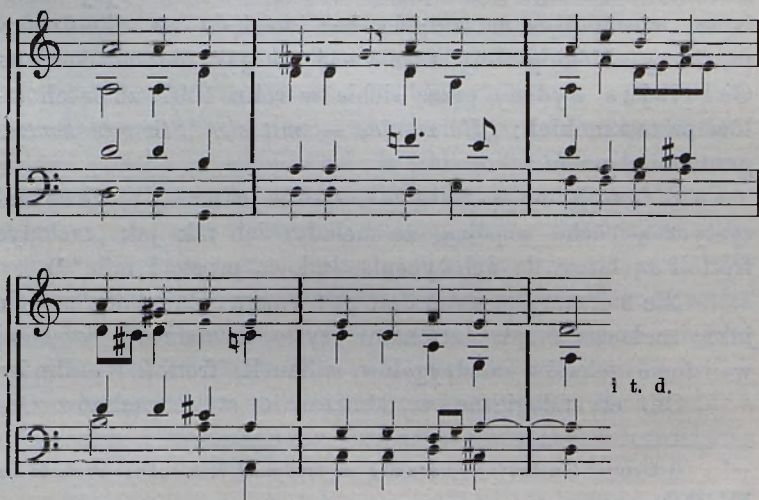
¹⁾ Cytuje Rudolf Schwartz w studjum p. t. „Die Frottole im 15 Jahrh.“

²⁾ Jest to także jeden z dowodów, że frottola w użyciu była jeszcze w XVI i XVII wieku.

³⁾ Peter Wagner: „Das Madrigal u. Palestrina“.

mólki. Odwróciło nas ono od tego wszystkiego, co mogłoby się wydawać daleko bliższem geograficznie i synchronistycznie, od muzyki kościelnej protestantów niemieckich i od poprzedzających wystąpienie Gomółki pieśni nabożnych polskich. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Psalmi Gomółki są koroną homofonicznej pieśni polskiej XVI wieku i jeśli Gomółka nie daje nam dziś do rąk żadnego materiału do porównania go z polifonistami polskimi swojej epoki, to oni, jakkolwiek znane nam są ich pieśni homofoniczne polskie, jako twórcy skromnych stylistycznie pieśni, do równorzędnego zestawienia z Gomółką nie mają prawa.

Harmoniczna strona psalmów zajmuje nas ze względu na często wprowadzane dyssonanse i zestawienia akordów, zasługujące na nazwę śmiałych. Obok niejednego ciekawego miejsca, które można było zauważyć w podanych przykładach, zwracam szczególną uwagę na psalm 60 harmonicznie jeden z najbardziej interesujących. (Melodya w tenorze).



W liczbie 150 melodyi, w których Gomółka świadomie używał jednej melodyi dla dwóch niekiedy psalmów, (na ogół

jednak uczynił to bardzo niewiele razy) niepodobieństwem było uniknąć reminiscencyi we frazach melodyjnych, w ujęciu rytmicznym i harmonicznem. Na tak wielkiej przestrzeni pracy i w tak ograniczonych sposobach muzycznych powrót pewnych właściwych Gomółce zwrotów melodyjnych jest dla nas zupełnie jasno zrozumiały, jest raczej wyrazem jego indywidualności muzycznej, niż wyczerpania się inwencji, to bowiem moglibyśmy zauważyć już przy psalmie 20 lub 30.

Nie pragniemy wyrobić Psalmom Mikołaja Gomółki stanowiska wyższego, niż na nie zasługują. Dalekie są nam zestawienia kompozytora naszego z Palestriną i innymi mistrzami szkoły rzymskiej, mające zbyt nikłe podstawy, lub porównania z arcydziełem Orlanda di Lasso, jego siedmioma psalmami pokutnymi. Wyższym od Gomółki był w psalmach Claude Goudimel (1505—1572 zamordowany w nocy św. Bartłomieja); ileż jednak psalterzy było tylko tak dobrych jak psalmy Gomółki, ile zaś od niego słabszych, lub — mimo pewnych zalet — powstałych w mniejszym znacznie talencie, n. p. metryczne psalmy Statiusa Olthofa (1585) tak mało pociągające uczuciową stroną muzyki! W długim łańcuchu kompletnych psalterzy wydanych w wieku XVI w różnych krajach, Psalterz Gomółki nie jest ogniwnem końcowem. Dzieło kompozytora naszego, zajmując w historyi muzyki polskiej miejsce bardzo zaszczytne, było i w muzyce ogólnoeuropejskiej zjawiskiem dość wyjątkowem, kojarzyło bowiem w sobie śmiałe i wysokie tendencye artystyczne z pierwiastkami sztuki ludowej, opierając je na najskromniejszych wymaganiach technicznych. Chociaż Gomółka pragnął tylko mieć dostęp do prostych domów polskich, historia musi mu wyznaczyć miejsce w pantheonie narodowym.

IV.

Lutniści.

Pomników muzyki instrumentalnej z wieku XVI mamy w Polsce bez porównania mniej, niż muzyki wokalne. Wiemy ze źródeł pewnych, że muzyka lutniowa była uprawiana na na szeroką skalę, istniały nawet fabryki tych instrumentów w Krakowie w XVI wieku¹⁾. Podobno już za panowania Władysława Jagiełły miała lutnia w Polsce wielu zwolenników, do których miał należeć biskup Stanisław Ciołek. Na dworze wawelskim widzimy lutnistów już w pierwszej połowie XVI stulecia. Ambroży Grabowski wymienia jakiegoś Georgiusa lutnistę królewskiego z roku 1540. Najgłówniejszą osobistością z pośród muzyków Zygmunta Augusta był Walenty Bacfart, właściwie Graew, siedmiogrodzianin, jeden z najwyższej cenionych lutnistów swojego czasu, zarówno świetny wirtuoz, jak kompozytor.

Polskich lutnistów, kompozytorów i wirtuozów, których imię znane było Europie, a kompozycje przechowywały zagraniczne wydawnictwa współczesne, mieliśmy w XVI wieku ledwie dwóch. Zajmiemy się więc twórczością Wojciecha Długoraja i Jakóba Polaka (*Jacques Polonois, giacchiato il Polonese*). Ponadto zbadać musimy dzieła Wene-
 cjanina-Sarmaty Diomedesa Catona, którego działalność ma dla muzyki polskiej niemałe znaczenie.

¹⁾ Stanisław Tomkowicz w Roczniku Tow. miłośników Krakowa za rok 1906.

Wojciech Długoraj zapisał nazwisko swoje w sprawie, którą pamięta dobrze historya, tradycya i literatura polska. Był lutnistą i ulubieńcem Samuela Zborowskiego. Kompromitujące go listy od Krzysztofa Zborowskiego wykradł i oddał Zamojskiemu, pogarszając tem bardzo los swego pana i mecenasa. Po tym fakcie przyjęto go na dwór królewski, gdzie najmniej dwa lata musiał być zajęty, jak o tem świadczą księgi podskarbińskie¹⁾.

Kompozycjami jego nie zajmowano się dotąd u nas w sposób krytyczny. Sowiński²⁾ zamieścił jedną villanelłę Długoraja.

Pierwszem a jedynem źródłem drukowanym, w którym przechowały się kompozycje Długoraja jest: (tabulatura lutniowa)

Thesaurus Harmonicus

Divini

Laurencini Romani

nec non praestantissimorum Musicorum, qui hoc saeculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens divisum per

Joannem Baptistam Besardum

Vesontinum

artium liberalium excultorem, et musices peritissimum

Coloniae — 1603.

Znajdujemy tu następujące utwory Długoraja:

(*Liber secundus, Fantasiae*) pag. 27 *Fantasia*.

pag. 36 *Finale*.

pag. 48 sq. 6 *villanell*.

Drugim źródłem jest rękopiśmienna tabulatura lutniowa z roku 1619 znajdująca się w Bibliotece miejskiej w Lipsku. W zabytku tym, dość bogatym w kompozycje polskiego pochodzenia, reprezentowany jest Długoraj w następujących utworach:

¹⁾ Poliński: Dzieje muzyki polskiej str. 103.

²⁾ „Les musiciens polonais“ str. 146.

str. 58 *Fantasia*.

str. 340 *Volte*.

str. 407 *Chorea polonica*.

str. 518 *Villanell*¹⁾.

Kilka zdań poświęćmy wytlómaczeniu istoty nutacyi lutniowej.

Polegała ona na wskazaniu grającemu nie absolutnej wysokości tonów lecz węzłów na strunach lutni. Istniały trzy typy tabulatur lutniowych: francuska, hiszpańsko-włoska i niemiecka, zasada jednak była u wszystkich jednaka.

Strun naciągniętych na szyi lutni było sześć, nastrojonych przeważnie w interwałach takich:

$$\begin{array}{ccccccccc} A, & d, & g, & h, & e, & a & \text{lub} & G, & c, & f, & a, & d', & g'. \\ 4. & 4. & 3. & 4. & 4. & & & 4. & 4. & 3. & 4. & 4. \end{array}$$

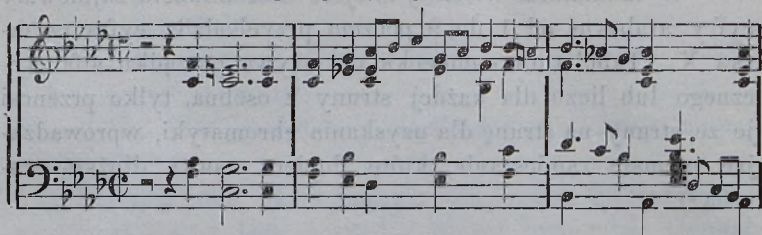
Na strunach tych można było osiągać wszystkie chromatyczne dźwięki na odległość oktawy od tonu struny puste. Oprócz tych strun były jeszcze trzy lub cztery struny nastrojone na tony od A w dół t. zw. *bordone*, z których wydostawał grający tylko po jednym tonie.

Najpraktyczniejszą była nutacya francuska, która w tabulaturach drukowanych po r. 1600 wyparła zupełnie prawie nutacyę włoską i najmniej praktyczną niemiecką. Przykłady wytlómaczą nutacyę tę najlepiej:

Tabulatura francuska

The diagram shows six horizontal lines representing the strings of a lute, labeled on the left as *g'*, *d'*, *a*, *f*, *c*, and *G*. Each line has a series of notes written on it, representing fretted positions. The notes are: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*. Some notes have accidentals: *gis* (sharp G), *ais* (flat A), *cis* (sharp C), *dis* (flat D), *fis* (sharp F), *ais* (flat A), *gis* (sharp G), *ais* (flat A). The notes are written in a way that shows the relationship between the strings and the fretted notes. For example, the *a* note is on the *a* string, the *b* note is on the *f* string, the *c* note is on the *c* string, the *d* note is on the *a* string, the *e* note is on the *f* string, the *f* note is on the *c* string, the *g* note is on the *a* string, and the *h* note is on the *f* string. The legend at the bottom shows the accidentals for each note: *G. gis-as, a. b-ais, h. c. cis-des, d. dis-es, e. f. fis-ges, g. gis-as, a. b-ais, h. c.*

¹⁾ Na tabulaturę tę zwróciło uwagę moją dzieło dra R. Wustmanna p. t. „*Musikgeschichte* Leipzigs.

Villanella I Długoraja. (allegro):

W transkrybowaniu kompozycji lutniowych z tabulatur „musimy trzymać się ściśle tego, co jest przed nami na papierze; nie możemy ich uzupełniać idąc za domysłem, weszlibyśmy przez to na drogę nieograniczonej i nieusprawiedliwionej spekulacji i zmącilibyśmy tylko poglądy historyczne” — pisał słusznie Wasielewski. W epoce fortepianu patrzymy na całą muzykę przez pryzmat jego natury techniczno-instrumentalnej i jego warunki dźwiękowe. Aby mózdz należycie poznać i ocenić charakter kompozycji lutniowych, musimy wyzwolić się od uprzedzeń „fortepianowych” i muzykę tę badać tylko ze względu na specjalny charakter instrumentu, na jakim była wykonywana. I tak n. p. długość brzmienia jakiegoś dźwięku nie jest koniecznie taka, jak ją wyznacza tabulatura; stosownie do wysokości struny i tonu może być ona krótszą lub dłuższą, to samo więc wskazuje nam, że wiernie zrealizowany utwór z tabulatury nie jest jeszcze wiernym obrazem akustycznego wrażenia. Z natury instrumentu wynikało *arpeggiowanie* akordów. ciągłość tonu nie dała się modyfikować pedałem lub smyczkiem, stłumiała je, oderwawszy palce od strun, prawa ręka i t. d. Nie mając zamiaru pisać o istocie muzyki lutniowej ograniczyłem się do tych kilku informacyjnych zastrzeżeń¹⁾.

¹⁾ Ważne przyczynki do muzyki lutniowej zawierają prace Morphiego (publikacja lutnistów hiszpańskich); Oskara Fleischera: „Denis Gaultier” i referaty sekcji lutniowej na III międzynarod. kongresie muzycznym 1909.

Twórczość Wojciecha Długoraja zostawała pod wyłącznym wpływem muzyki włoskiej, zarówno w formach jak i charakterze jego utworów. Przejdziemy je kolejno.

Fantasia (Besard 1603 str. 27) jest utworem głęboko nastrojowym, przenika go prawdziwa poezja, pomysły szlachetne w rysunku melodyjnym, pod względem harmonicznym odznaczają się w kilku miejscach śmiałością (takt 7, 13, zakończenie):

Adagio.

Takt 1

5

6 G F 7

Takt 9

T. 18

W całym utworze panuje znaczna swoboda tonalna; obserwujemy w nim częste modulacje i kadencje zwodnicze (takt 18—19). *Fantasia* przedstawia znaczną wartość artystyczną, z kompozycji Długoraja największą.

Fantasia z tabulatury Bibl. miejskiej w Lipsku z r. 1619 (nutacja niemiecka) ma weselszy nastrój, w kierunku figuralnym jest znacznie prostsza od poprzedniej.

Str. 58.

Musical score for Str. 58, measures 1-33. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several phrases, some marked with numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. Measure 31 is marked with a sharp sign (#) and measure 32 with a sharp sign (#). Measure 33 is marked with a sharp sign (#) and a 'D'.

Rodzajem wirtuozyjnego *postludium* jest *Finale* Długoraja (Besard str. 36). Jest to jakby długi pasaż podpierany dyskretnymi nutami w basie:

Musical score for *Finale* Długoraja, measures 1-4. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody is supported by discrete notes in the bass.

Fantasia była wyższym, artystycznym rodzajem lutnistów włoskich, którzy w *padovanach*, *gagliardach*, *correntach* i innych formach tanecznych stwarzali tylko utwory dla rozrywki. Była ona szczególnie ulubiona przez Marco d'Aquila, Francesca da Milano i Pietra Paolo Borrono. „Było to¹⁾ przeważnie dźwięczny utwór, gra prostych następstw harmoniczych... charakterystycznie występujących figur, pojedynczo przechodzących motywów, które, nie wchodząc w żadne właściwe opracowanie tematyczne, utrzymują się czas jakiś, aż ustąpią nowym łańcuchom akordów, lub nowemu tematowi...“

Wenecja stała się w pierwszej jeszcze połowie XVI wieku kolebką nowego stylu polifoniczno-wokalnego, zainicjowanego przez Adriana Willaerta. W drugiej połowie stulecia istniała w mieście ta świetna szkoła muzyki instrumentalnej. Pracowali w niej właściwi ojcowie nowoczesnej muzyki organowej i orkiestralnej, skąd dopiero za pośrednictwem rzeszy uczniów z wszystkich krajów styl ich rozprzestrzenił się po całej Europie.

Cechą muzyki instrumentalnej Andrea Gabrieli'ego, Willaerta, Claudia Merula i innych Wenecjan była świetność, wirtuozostwo, która wytworzywszy się w muzyce organowej przeniknęła każdą formę i każdy rodzaj instrumentalny. *Finale* Długoraja ma zupełnie zakrój *toccaty* A. Gabrieli'ego, lub Merula.

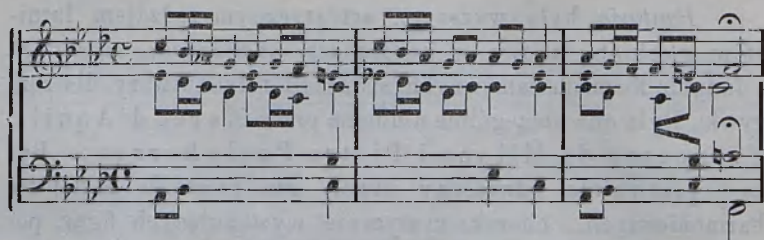
Villanelle Długoraja są kompozycjami krótkimi, obejmują ledwie po kilka, lub kilkanaście taktów (niewiele nad 10). Nie zauważymy w nich tych cech, które charakteryzowały dawną *villanelę*; ostrości wygładziły się w nich zupełnie, pozostała tylko ludowa melodyka i rytmika.

Oto przykłady z nich (Besard 1603):

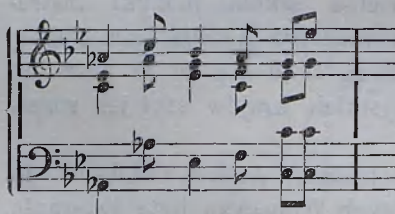
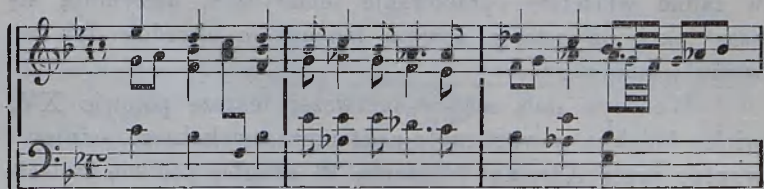
Vill. I²⁾ trzy takty ostatnie

1) Ambros: „Geschichte d. Musik“ III 513.

2) Villanelę tę wydał Wilhelm Tappert w zbiorze: „Sang und Klang aus alter Zeit“ str. 57 transponując o ton wyżej od oryginału.

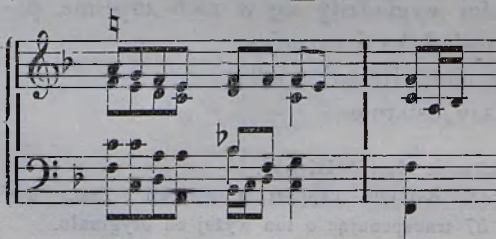
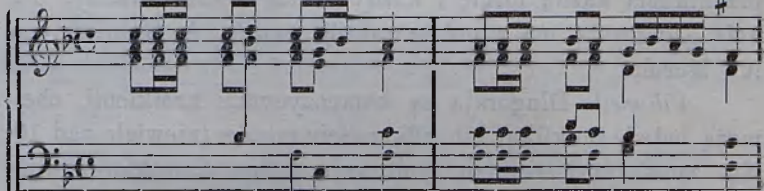


Vill. II początek



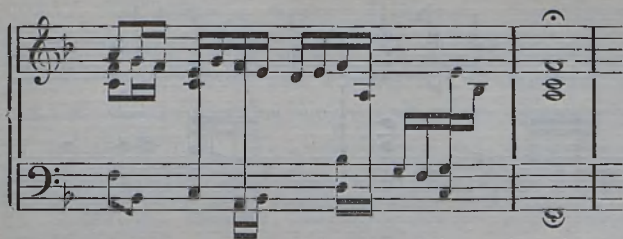
i t. d.

Vill. III początek

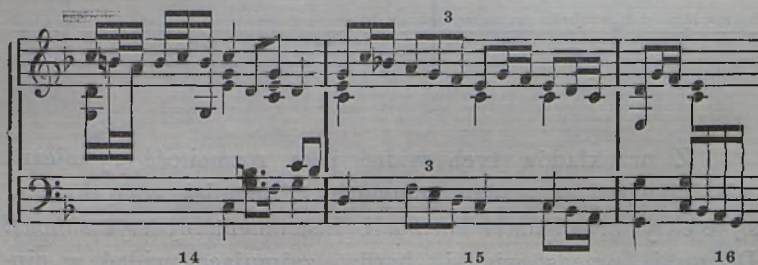
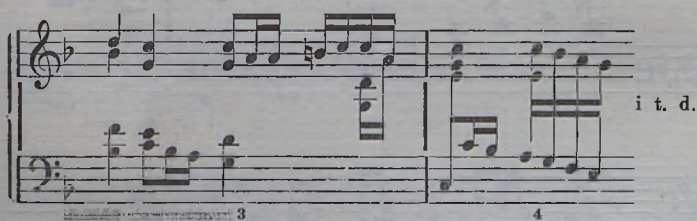
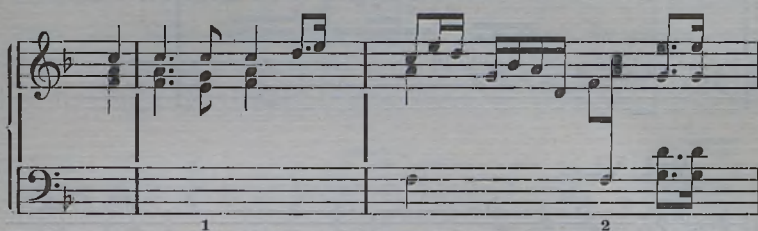


i t. d.

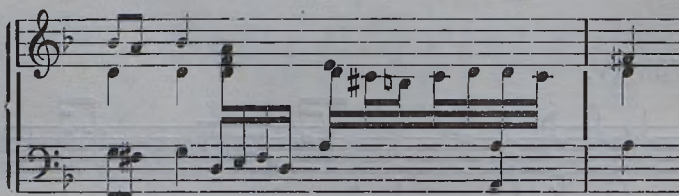
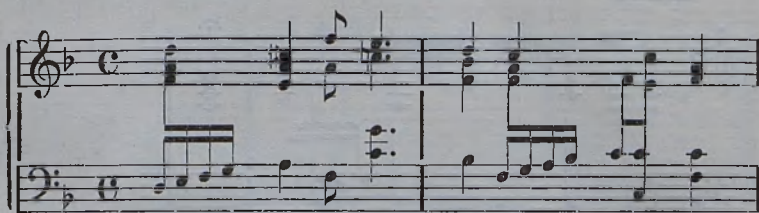
koniec



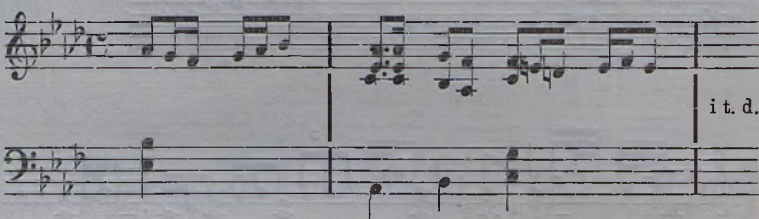
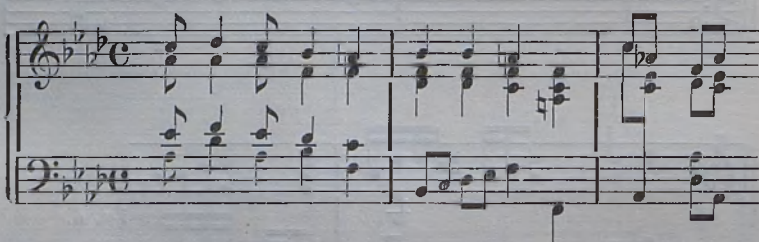
Vill. IV.



Vill. V.



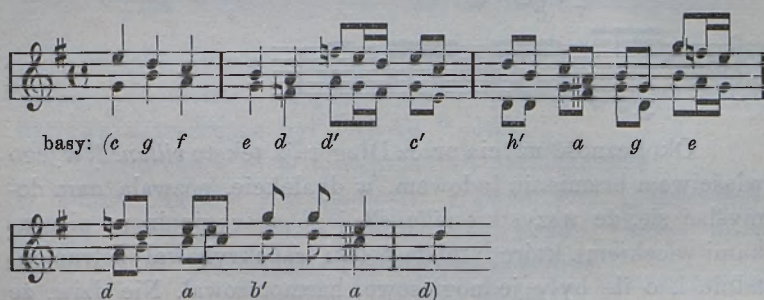
Vill. VI.



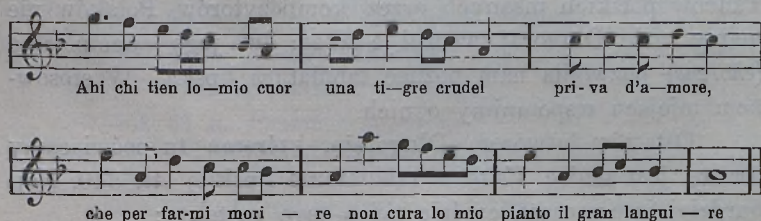
Z przykładów tych widać jaką różnorodność rytmiczną miał Długoraj w swoich pomysłach. Niemniej wyszukanymi są efekty brzmienia i harmonii. Instrumentalny styl *villanell* Długoraja przedstawia się bardzo zajmująco, widać w nim

rękę, znającą najdokładniej naturę instrumentu. W tym kierunku nie ustępują utwory Długoraja wszystkim innym reprezentatywnym kompozycjom, zamieszczonym w bogatym „Skarbczyku” Besarda. *Villanella* IV wyróżnia się z pośród innych śmiało wprowadzonymi akordami dyssonansowymi n. p. w takcie 2 i 3. We wszystkich zaś zauważamy bogactwo modulacji. (Por. studyum O. Chilesotti’ego o „*Thesaurus*”).

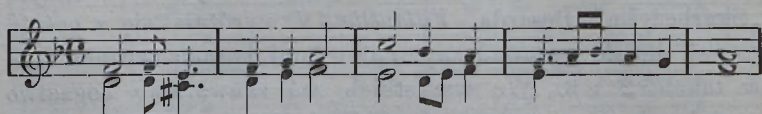
Włoski, ludowy, charakter tkwi w nich głęboko, zarówno w rytmice jak melodyce. Pod tym względem zachodzi między *villanellami* Długoraja a innemi tego rodzaju utworami tabulatury Bésarda silne pokrewieństwo, które wystarczająco udowodni jeden bodaj przykład. Przytaczam tu charakterystyczne takty *villanelli* wokarno-instrumentalnej „*dolce mia vita*” (w transkrypcji Oskara Chilesotti’ego: z *Riemann-Festschrift*).



Sowiński podał jedną *villanellę* Długoraja z tekstem pieśni włoskiej, przedstawiając jej rytmikę zupełnie chaotycznie. W piosence ludowej jest podobna arytmia zgoła niemożliwą. *Villanella* ta powinna być ujęta w następujące wartości rytmiczne:

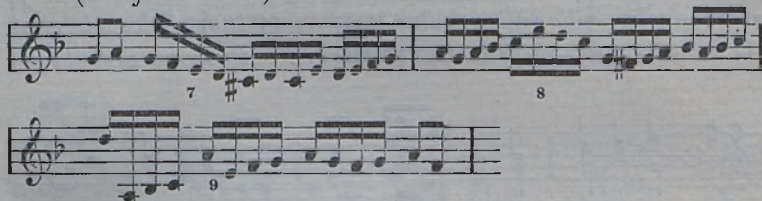


Jedną villanelłę Długoraja zawiera tabulatura lutniowa z roku 1619 Bibl. miejskiej w Lipsku str. 518. Odnacza się ona śpiewnością i spokojem rytmicznym:



Temat ten jest główną myślą *villanelli*; snuje się on przez cały utwór w różnych odmianach. Na stronie 481 tejże tabulatury wpisana jest *Villanella Polonica*, której charakter pozwala nam domyślać się w Długoraju autora:

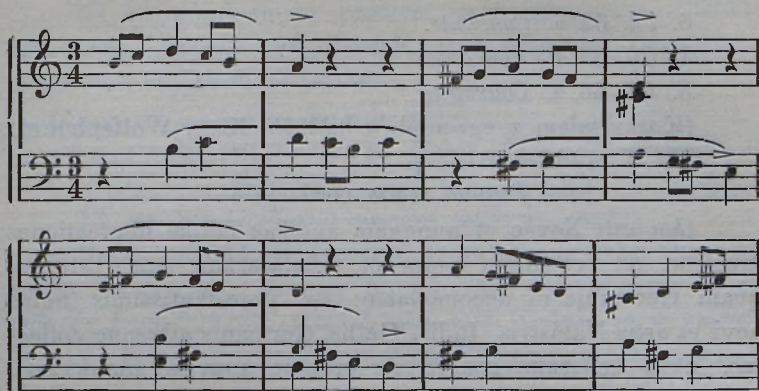
(takty końcowe)



Okoliczność użycia przez Długoraja tekstu *villanelli* w jego właściwym brzmieniu ludowym, w dyalekcie, pozwala nam domyślać się, że wszystkie *villanelle* jego są oryginalnymi piosenkami włoskimi, które lutnista polski transkrybował instrumentalnie i, o ile były jednogłosowe, harmonizował. Nie dziw, że rodzaj ten pociągał Długoraja, gdyż artystyczne znaczenie *villanelli* podniosło się bardzo i rozszerzyło w ostatnich dziesiątkach lat wieku XVI.

Znajomość tańca polskiego z ostatnich lat wieku XVI i początku w. XVII polega na źródłach pochodzenia obcego. Tańców polskich pisanych przez kompozytorów Polaków nie mamy wiele. Długoraj tworzył je także; dwa jego tańce polskie (*choreae*) pozwoliła nam poznać tabulatura lipska. W stosownym miejscu wspomnimy o nich.

Ostatnim utworem Długoraja, któremu tu poświęcamy uwagę, jest taniec *Volta* w tabulaturze lipskiej str. 340. Najbardziej interesującą częścią tańca tego są takty:



Namiętny taniec XVI wieku, przeciwko któremu niejednokrotnie występowano¹⁾, znalazł pełen artystycznego poczucia wyraz w melodyjnych progressjach i imitacjach.

Drugim lutnistą kompozytorem polskiego pochodzenia, którego nazwisko i wszystkie dzieła przekazały nam wydawnictwa zagraniczne był Jakób Polak.

Znajdujemy je w następujących publikacjach:

I. *Delitiae Musicae sive Cantiones, e quampluris praestantissimorum nostri aevi Libris selectae Ad testudinis (lutnia) usum accomodatae opera atque industria*

Joachimi van den Hove

Antverpiani Quarum omnium indicem proxima a Praefatione pagina repraesentat.

Ultraiecti A. D. 1622.

W wydawnictwie tem pomieszczono pod imieniem:

Mr. Jacques Pollonois

1. fol. 55 b., 56 a. b. *Une jeune Fillette.*

2. fol. 61 a. *Brande Honneur.*

3. *Brande Westmunster.*

4. fol. 61 b. *Brande Engleterre.*

5. *Brande Ioctomayenne.*

¹⁾ W Polsce n. p. Orzechowski.

6. fol. 62 a. *Courante*.

7. fol. 62 b. *Courante*.

8. fol. 63 a. *Courante*.

(Korzystałem z egzempl. w bibl. W. Ks. w Wolfenbüttel).

II. W wydawnictwie p. t.:

Testudo Gallo Germanica

(*hoc est*) Novae et nunquam antehac editae Recreationes musicae, ad testudinis usum et tabulaturam, tam Gallicam quam Germanicam accomodatae: Ex praestantissimis huius aevi et artis Magistris, Italis, Gallis, Germanis aliisque collectae, novo typorum genere in gratiam suaviss. huius artis amatorum, nunc primum in lucem productae. — In quibus continentur, ut in sua cuiusque lingua appellantur, Praeludia, Fantasie, Ricercari, Canzoni, Motete, Madrigali, Canzonette, Pavane seu Paduane, Passomezi, Gagliarde, Intrade, Branles, Voltes, Allemandes, Courantes, et aliae supradictarum Nationum cantiones et choreae.

Peculiari studio, cura et sumptu

Georgii Leopoldi Fuhrmanni.

Civis, Calcographi et Bibliopolae Norici A. Chr. 1615.

Tu odnosimy do kompozytora naszego z wszelką pewnością:

9. str. 15. *Fantasia de Pollac.*

10. str. 141. *Bransle d. S. Nicola per Sig (nor) Jacobum*

11. str. 142. *Bransle d. S. Nicola per Sig (nor) Jacobum*

Domyślamy się również autorstwa Jakóba Polaka przy tańcu *Polonica Volta* na str. 140, umieszczonym w najbliższem sąsiedztwie kompozycji Jakóba, gdzie *volta* ta figuruje samotnie; wszystkie inne *volty* znajdują się razem na końcu wydawnictwa.

III. Joan. Bapt. Besardi

Vesontini (Besançon)

Novus partus sive Concertationes Musicae, duodena trium ac totidem binarum Testudinum (quibus et notae Musicae adduntur) singulari ordine modulamina continentes.

Ut emendatissimum prodiret opus Stephanus Michelspacherus Tirolensis ex authoris manuscripto suis sumptibus totum curavit incidi et excudi

A. s. h. 1617.

12. str. 37. *Gagliarda del signor Jacob gia chiamato il Pollonese.*

13. str. 38. *Galliarda eiusdem authoris.*

Najdawniejsze wiadomości o Jakóbie Polaku zawiera dzieło Sauvala: „*Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*“, 1724, tome I. pag. 322. Cytuje je w całości Michel Brenet (pseud. pani Marie Bobillier) w studyum p. t.

Notes sur l'histoire du luth en France (1899) str. 38.

„Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne, et vint fort jeune en France, ou il se fit plus connaitre sous le nom de Polonois 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. Il avoit la main si bonne et si vite, qu'il ne levoit point les doigts en jouant, et sembloit les avoir collés sur son luth: adresse fort rare, et qui n'étoit point connue avant lui. Bien qu'il touchât le grand luth mieux qu'aucun de son temps, c'étoit encore tout autre chose sur le petit. Enfin l'on ajoute que jamais personne n'a si bien préludé. Sa grande reputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi. Il acquit si peu de bien, comme ne s'en souciant pas, qu'il est mort pauvre, à l'âge de soixante ans. Ballard ¹⁾ a imprimé quantité de bonnes pièces de sa composition. Les musiciens font grand cas de ses gaillardes, qui lors étoient à la mode; aussi sont-elles les meilleures de ce temps-là. On tient qu'il ne jouoit jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent.

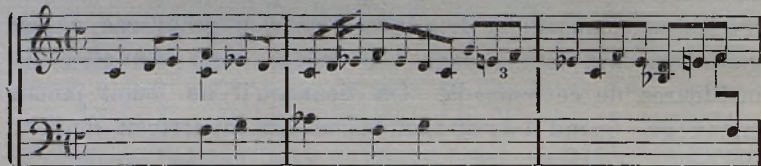
¹⁾ Wydawnictw Ballarda nie znam.

Il ne se maria point, et mourut vers l'an 1605, d'une paralysie, à la rue Bertin-Poirée, où il demeurait."

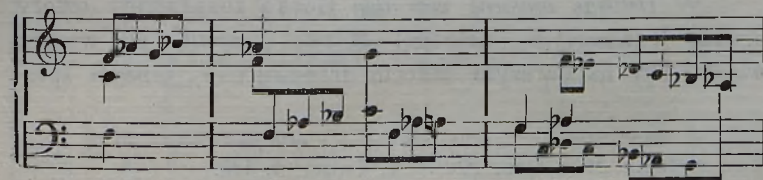
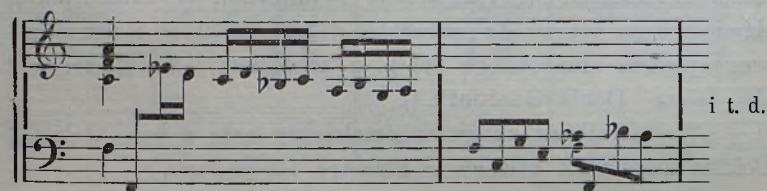
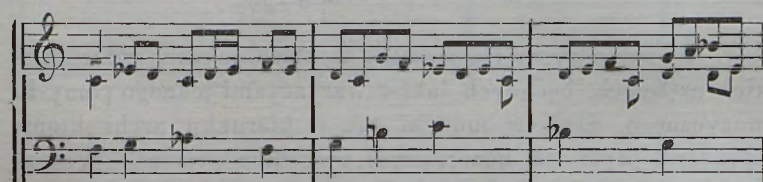
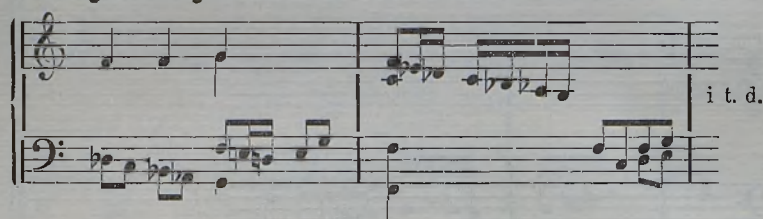
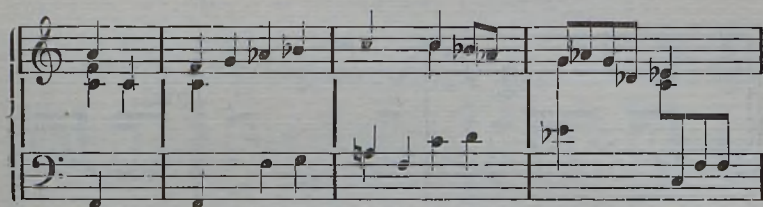
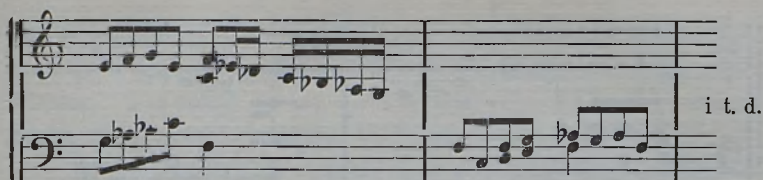
Inne wiadomości o Jakóbie otwierają dyskusję, której nie sposób dzisiaj pozytywnem twierdzeniem zakończyć. W. G. Printz w „*Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling Kunst* (Dresden 1690, str. 127) identyfikuje Jakóba Polaka z Jakóbem Reysem z Augsburga, znakomitym lutnistą, którego kilkanaście utworów wydał Bésard (*Thesaurus* 1603). Za Printzem poszedł lexykograf muzyczny Walther (1732)¹⁾. Skrupulatna analiza utworów obu autorów (ewentualnych sobowtórów) nie może doprowadzić nas do pewności, czy mamy tu do czynienia z jedną osobistością, czy też dwiema, nie znajdziemy bowiem w nich cech tak indywidualnych, abyśmy mogli z naukową obiektywnością wydać wyrok dla dwóch kompozytorów, lub podobieństw tak ścisłych, aby na ich podstawie złączyć oba nazwiska w jednym kompozytorze.

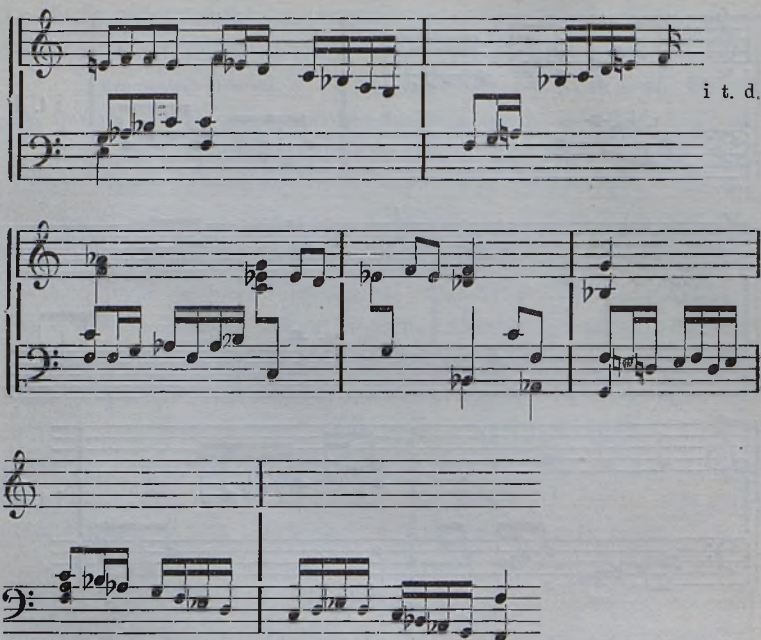
Do włoskiej kultury muzycznej należy Jakób Polak w tym względzie, że niektóre formy jego kompozycji we Włoszech powstały. Zresztą jednak musimy go jako kompozytora-lutnistę zaliczyć między kompozytorów szkoły francuskiej. W każdym więc razie talent jego kształtował się pod wpływem ducha romańskiego, co nas uprawnia do zajęcia się tu jego sztuką.

Kompozycja p. t. *Une jeune Fille*, utwór dość długi (liczy 103 taktów), jest transkrypcją pieśni znanej we Francji; przeróbki jej dokonane przez wielu kompozytorów znajdujemy w różnych tabulaturach. Kompozycja dzieli się na pięć części o następujących tematach:



¹⁾ Kwestyą tą zajął się p. Henryk Opieński w wyd. zbiorowem p. t. „*Riemann-Festschrift*“ 1909.





W kompozycji tej wracają niektóre motywy we wszystkich częściach, będących jakby wariacjami jednego pomysłu muzycznego. Styl tej muzyki tak w kierunku architektoniczno-formalnym jak uczuciowym wytwarza wrażenie wytworności i lekkości. W różnorodności rytmicznej, w zabarwieniu dźwiękowym mamy tu znacznie więcej efektów i prawdziwego piękna muzycznego niż n. p. w słynnej „*La Rhetorique des Dieux*” Denis Gaultier’a ¹⁾.

Wydawnictwa zbiorowe przekazały nam z dzieł Jakóba Polaka najobficiej utwory w formach tanecznych.

W *Delitiae musicae van den Hove’a* znajdujemy cztery *Brande* kompozytora naszego. *Branle* (*bransle*, po włosku *brando*) był najstarszym tańcem francuskim ²⁾, tańcem śpie-

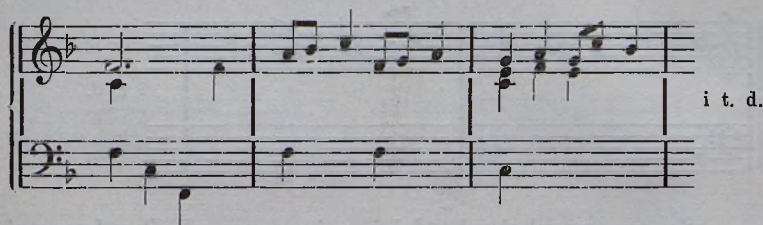
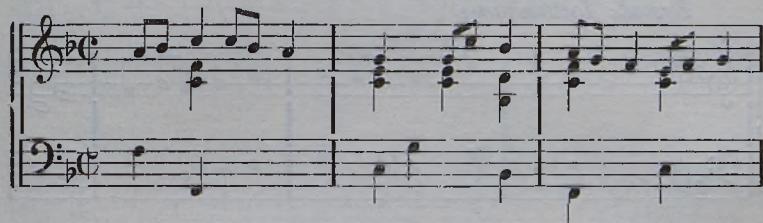
¹⁾ Oskar Fleischer: Denis Gaultier („Vierteljahrschrift“ 1886).

²⁾ Franz. M. Böhme: „Gesch. d. Tanzes“ I. 125.

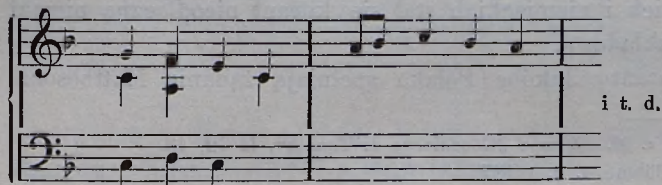
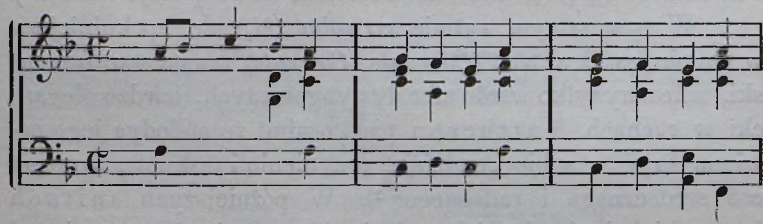
wanym. Muzyka w nim i strona choreograficzna jest spokojna, otwierano nim wszystkie zabawy taneczne, jak w Polsce polonezem. Tańczono go na dworze Ludwika XIV. W czasach Matthesona bywał wkładką baletową w operach.

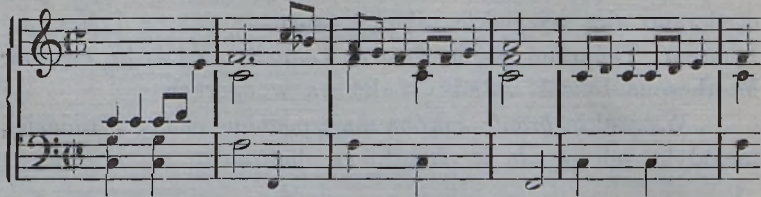
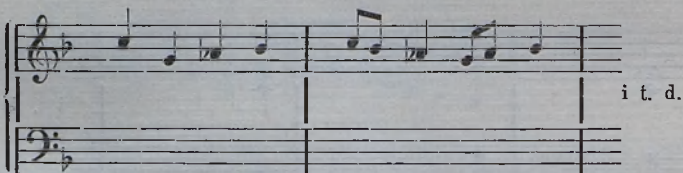
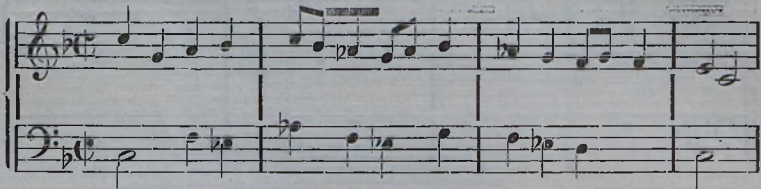
Wszystkie *branle* Jakóba mają podobne cechy rytmiczne, melodyka ich płynie w charakterze ludowym.

Brande Honneur



Brande Westmunster



Brande Engleterre*Brande Ioctomayene*

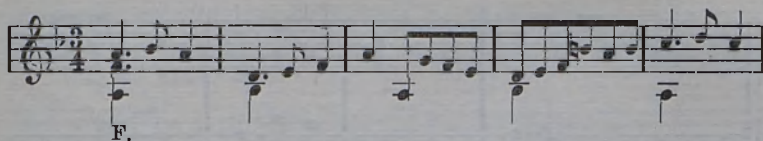
Są to przykłady bardziej zajmujące od *Branle coupé* i *Branle de Chevaux dans les Tournois*, które podaje Böhme¹⁾.

W tym samym rytmie co volta ($\frac{3}{4}$) ale spokojniejszy w tempie jest kurant (*Courante*, *Corrente*), taniec starofrancuski, tańczony tylko wśród sfer dystyngowanych, bardzo elegancki w ruchach. Mattheson pisał o nim, że melodia jego powinna kryć w sobie „nadzieję, pragnienie i tęsknotę, zarazem coś serdecznego i radosnego“²⁾. W późniejszych suitach francuskich i niemieckich stał się kurant nieodłączną niemal częścią składową.

Kuranty Jakóba Polaka spełniają żądanie Matthesona.

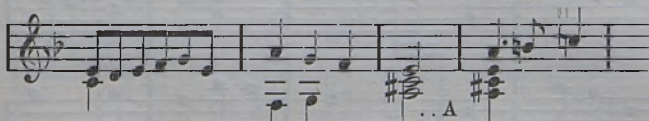
¹⁾ Fr. M. Böhme: „Geschichte d. Tanzes“, II 42, 43.

²⁾ Böhme, l. c. I 127.

I. *Delitiae musicae*

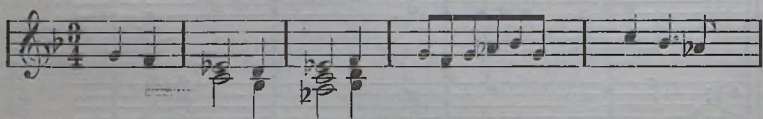
i t. d. (taktów 55).

II.



i t. d. (taktów 48).

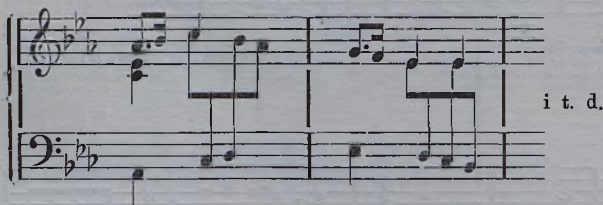
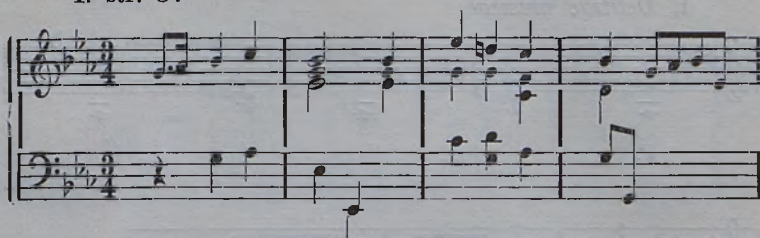
III.



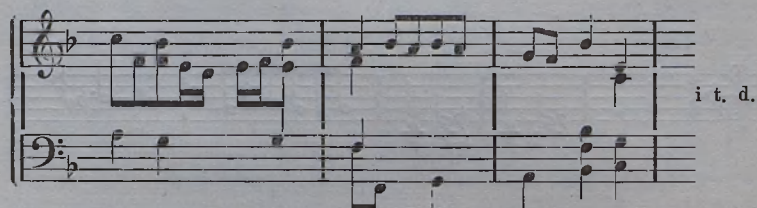
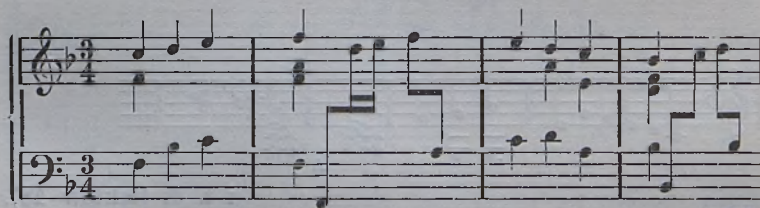
i t. d. (taktów 35).

Dwie *Galliardy* Jakóba Polaka zawiera wydawnictwo Besarda „*Novus partus*“ i t. d. z roku 1617.

I. str. 37



II.



Są to istotnie małe arcydzieła taneczne o przedziwnej lekkości i wdzięku.

Dwie *Branle* Jakóba wydał Fuhrmann w *Testudo Gallo-Germanica*. Obie noszą tytuł d. S. Nicola. Melodyka ludowa kryje się w nich po za lutniową fakturą, linię jej atoli mo-

żna łatwo wydobyć słuchem z pośród akcesoryów stylu, nie mającego w sobie przeładowania barokowego.

I. str. 141.

First system of musical notation, measures 19 to 25. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key with two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, and 25 are indicated below the staves. The word "takt" is written below measure 19.

II. str. 142.

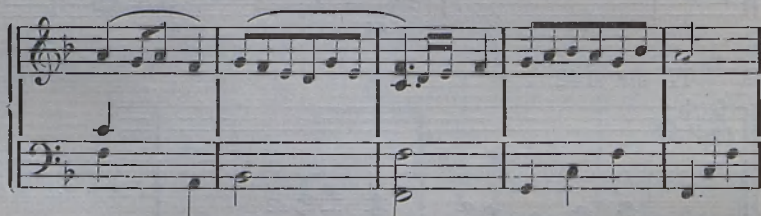
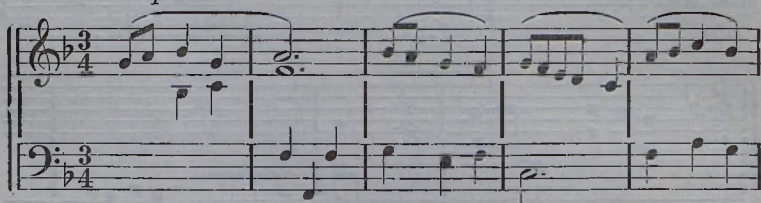
Second system of musical notation, measures 1 to 2. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key with two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Measure numbers 1 and 2 are indicated below the staves. The word "takt" is written below measure 1. The text "i t. d." is written to the right of the second measure.

Polon(ica) Volte z tego samego wydawnictwa, którą bez wielkiego ryzyka możemy przypisać Jakóbowi Polakowi, jest kompozycją tak szczęśliwą, że mało podobnych jej z tych czasów. Ma w sobie wiele wdzięku i przy wyrafinowanej

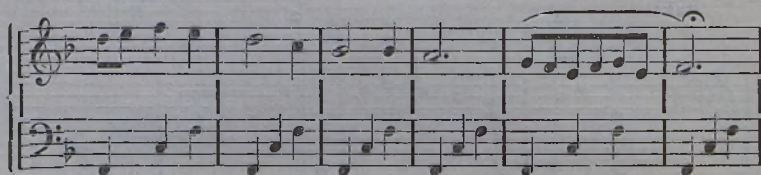
skromności wiele pikanterii muzycznego wyrazu. Drugą część jej cechuje stały akompaniament bordu nowy, którego nieprzerwanie występująca kwinta przypomina żywo dzisiejszą polską muzykę ludową.

Volta ta zagrana w Bronowicach na weselu nie odcięłaby się od charakteru innych granych tam tańców przez muzykę wiejską, złożoną ze skrzypiec, basów i klarnetu:

Volta polonica



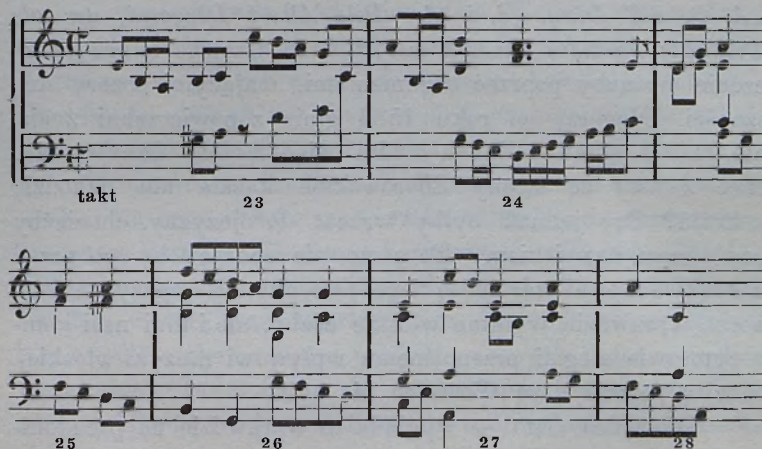
koniec



Jako produkt artystyczny stoi *Volta polon.* nieporównanie wyżej od setki innych *volt*, z których jedną z najudatniejszych kompozytora nazwiskiem Ant. Francisque podała autorka *Notes sur l'histoire du luth en France*¹⁾ (str. 44).

¹⁾ Michel Brenet (Marie Bobillier).

Ostatnią znaną nam kompozycją Jakóba Polaka jest *Fantasia* w wyd. Fuhrmanna *Testudo Gallo-Germanica* (str. 55) Utwór ten liczy taktów 52. Cały utrzymany w rytmie $\frac{4}{4}$ z wyjątkiem taktu 19 w rytmie $\frac{3}{4}$. Tematycznego opracowania nie ma tu, jak zawsze w fantazjach, melodye nie mają wybitnej śpiewności, charakter rytmiczny dość jednostajny, nad całą kompozycją roztoczona lekka mgła melancholii.



Te typowe takty Fantazyi Jakóba Polaka są wystarczającym przykładem jej techniki instrumentalnej i stylu płynnego, w którym natrafiamy na imitacje atomów motywicznych i obserwujemy nieskazitelne prowadzenie głosów, jakby w zespole wokalnym.

Przez okoliczność, że mieszkał i tworzył za granicami Polski, nie mógł Jakób Polak wpływać na rozwój kultury muzycznej u nas, nie mógł pracować dla sztuki polskiej, dlatego i nazwisko jego nie upamiętniło się w historii naszej kultury. Należy do niej natomiast z kilku powodów inny lutnista, Włoch rodem, Diomedes Cato.

Podobnie jak za Printzem identyfikowali niektórzy Jakóba Polaka z Jakóbem Reyssem, tak niedawno pojawił się

domysł, identyfikujący Długoraja z Catonem. Twórcą jego jest Dr. Rudolf Wustmann w dziele p. t.: *Musikgeschichte Leipzigs*. Motywem do wysnucia tego domysłu są dwa skreślenia nazwiska Diomedesa i zastąpienia go nazwiskiem Długoraja, mianowicie w egzemplarzu Bésarda „*Thesaurus harmonicus*“ w W. ks. bibliotece w Wolfenbüttel¹⁾ i w tabulaturze lutniowej z r. 1619 w bibl. miejskiej w Lipsku²⁾. Wustmann, nie rozumiejąc istoty rzeczy, twierdzi wprost „*A. D. und Diom. (d. i. der Pole Albert Długorai, der als Diomedes Sarmata berühmt war)*.“ Bezpodstawne to przypuszczenie możnaby poprzeć argumentami, mającymi pozory słuszności. Długoraj po roku 1584 ginie z powierzchni życia, nie mamy odtąd żadnych o nim wiadomości. Czyżby więc chęć zemsty ze strony Zborowskich kazała mu uchodzić z kraju? Czy jednak byłby wracał do ojczyzny, chociażby pod obcym nazwiskiem? To samo nie uchroniłoby go przed konsekwencyami zdradzieckiego postępu. Kompozycje jego noszą wprawdzie wybitne włoskie cechy, ale i inni nasi kompozytorowie ulegali przemożnemu wpływowi muzyki włoskiej, chociaż pewnie i we Włoszech nie byli.

Diomedes Cato — wygląda to wprawdzie na pseudonimową stylizację, ale, zapewne opierając się na źródłach, podał O. Chilesotti, że Diomedes urodził się w Wenecyi, skąd właśnie przywiózł go Stanisław Kostka, podskarbi ziem pruskich. Wiadomość tę czerpiemy ze „Słownika muzyków polskich“ Sowińskiego, na niej zaś opierali się: Eitner, Surzyński i Połiński. Sowiński podał także kilka szczegółów, mianowicie wysokość testamentem zapisanej przez Kostkę Catonowi sumy i wysokość płacy rocznej pobieranej na dworze Zygmunta III. Fakt, że Diomedes pisał pieśni polskie i tańce polskie, nie jest żadnym dowodem, jakoby miał być Polakiem, bo i inni

¹⁾ Wspomina o niem Robert Eitner: „*Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* t. III str. 218.

²⁾ Wustmann l. c. 230.

muzycey włoscy pisali pieśni polskie, co świadczy tylko, że rychło aklimatyzowali się w kraju naszym.

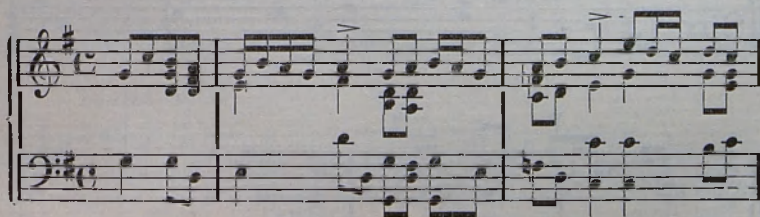
Nie możemy zatem wątpić o włoskiem pochodzeniu sarmackiego Wenecyanina, stwierdzonem wystarczająco przez O. Chilesotti'ego.

Uznajemy tem samem, że Długoraj był Polakiem, co nigdy nie ulegało wątpliwości. O identyfikowaniu ich niema więc mowy.

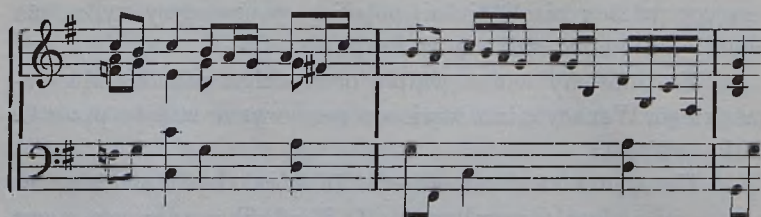
Z bogatej twórczości Diomedesa¹⁾ zajmie nas tylko ta część jej, która ma z kulturą naszą bezpośrednią łączność. Kompozycyi tych nie znamy zbyt wiele, niektóre jednak mają dla historyi muzyki polskiej wielkie znaczenie i dostarczają cennego materiału do porównań.

W pierwszym rzędzie zajmują nas z pośród utworów Diomedesa na lutnię tańce polskie w liczbie 8, pomieszczone w zbiorze Bésarda „*Thesaurus harmonicus*“ 1603 (*folio 138 r. v.*). Tańce te, utrzymane w charakterze marszowo-tanecznym, przedstawiają wyższą wartość artystyczną, niż wiele wcześniejszych i nb współczesnych tańców polskich pisanych przez muzyków niemieckich (Loeffelholz, M. Waisseliusa, Normigera, Hausmanna, Hasslera i Demantiusa), na ogół jednak, po za zarzuceniem proporcei (*Nachtanz*), nie zawierają w sobie czynników, któreby je wybitnie wyróżniały pośród znanych nam utworów tegoczesnej polskiej muzyki tanecznej.

Bésard, *Thesaurus* f. 138 sq. *Choreae Polonicae* I.



¹⁾ Spis drukowanych i rękopiśmiennie zachowanych kompozycji Diomedesa podał Eitner: „*Quellenlexikon*“ III 207.

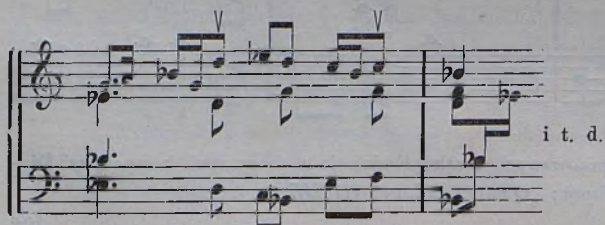
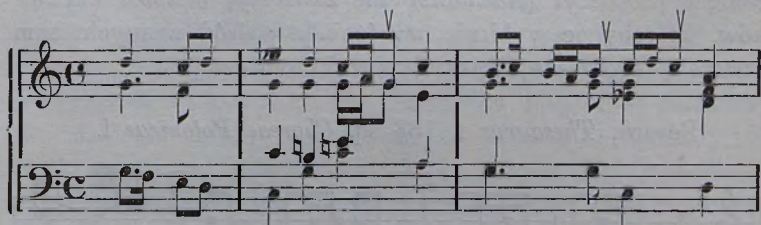


W tańcu tym powtarza się akcent w każdym takcie na drugim miejscu; tkwi w nim nuta prawdziwie ludowa, tętni wielka doza temperamentu, prawdziwie zadzierzystej werwy i buńczuczności.

Niemniej silnie występują akcenty w części drugiej tego tańca, kończącego się płynnym i charakterystycznym motywem:

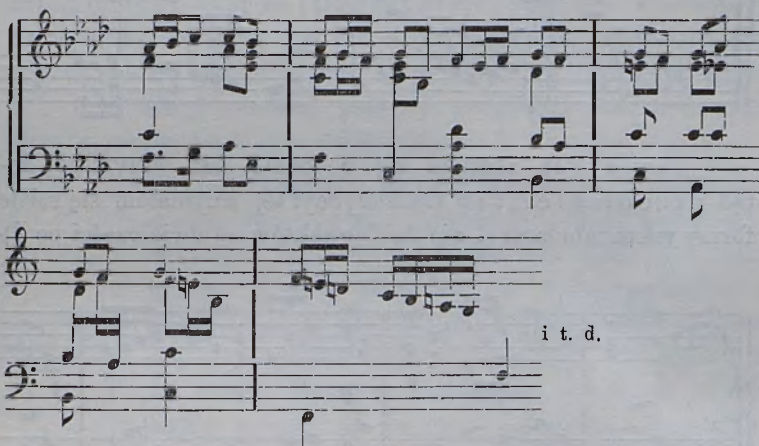


Taniec II wykazuje odmienną rytmikę, mającą nie-
mniej wybitne cechy:



Nuty naznaczone strzałkami akcentowemi nadają tańcowi wyraz energii rytmicznej, który dziwnie kontrastuje z dość melancholijnym charakterem tej muzyki.

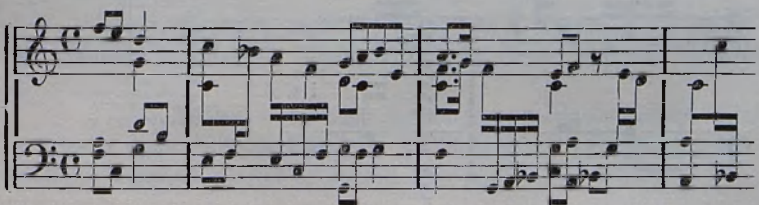
W tańcu III przychodzą akcenty na silnych częściach taktów:



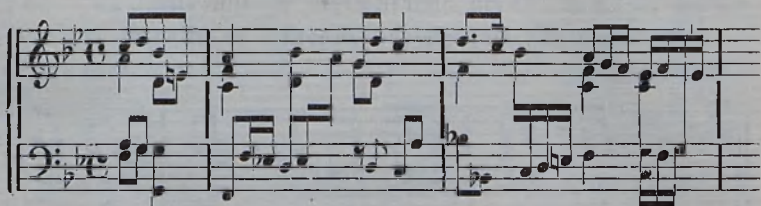
Taniec IV przypomina swymi przesuniętymi akcentami rytmu tańca II ma jednak odmienny ton muzyczny, inny koloryt:



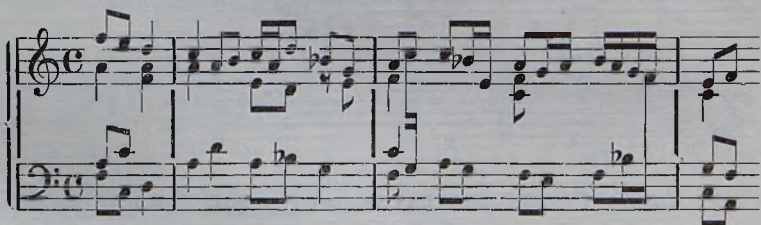
Taniec V.



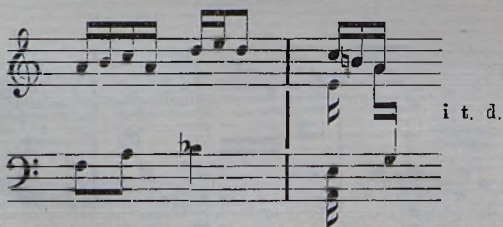
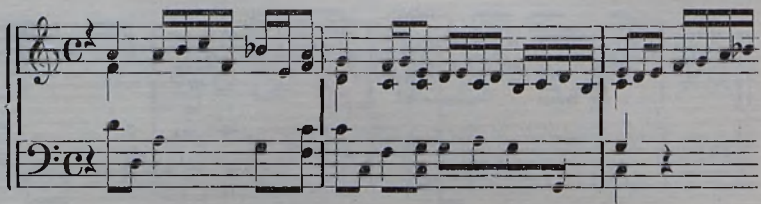
Tanec VI idzie w rytmach swoich równoległe z tańcem IV:



Tanec VII zaczyna się podobnie jak wszystkie dotąd przedtaktem; (w transkrypcyi tej trzymałem się ściśle formy taktu tabulatury, nie dzieląc taktów na dwie części po $\frac{2}{4}$).



Tanec VIII.



Diomedes czerpał przykłady do tańców swoich z pierwszej ręki, ale harmonizując stylizował je cokolwiek w duchu villanelli. Interesujące samo przez się porównanie tańców Diomedesa z tańcami nazwanych wcześniej kompozytorów i ze znanymi nam dziś tańcami ludowego pochodzenia wykracza po za ramy tych studyów. Omówionym tu utworom Diomedesa należała się uwaga z tego choćby względu, że żaden zresztą muzyk włoski nie pisał tańców polskich¹⁾.

Kościelnej muzyce polskiej przysłużył się Diomedes Cato pięcioma pieśniami drukowanymi w roku 1606 p. t.

„Rytmy łacińskie dziwne sztuczne, y nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne: uczynione niekiedy od królewicza polskiego Kazimierza: y przy ciele jego w Wilnie znalezione: których on w każdy dzień (jako to z samego początku [*omni die*] y w Busku od dawnych lat tychże Rytmow Exemplarz w kościele zawieszony tytułem swym tego poświędca) za Modlitwę używał: Z obudwu pomienionych Exemplarzów poprawne y jako mogło być nawłaśniewy takimże rytmem polskim wyrażone, y na trzy części dla śpiewania rozdzielone. Przydane są hymny z Godzinek, (które zowiem Officium) o tejże Pannie naświetszej. Przekładania X. Stanisława Grochowskiego o. Wszystkie te Rytmy, które tu są, z notami nowemi, y tabulaturą na Lutnię Diomedesa Catona. W Krakowie. Bazyli Skalski drukował. Roku Pańskiego 1606.“ (Egzemplarz w bibl. Czarneckich w Rusku).

Cztery pieśni z tego zbioru wydał ks. dr. J. Surzyński w Muzyce kościelnej, mianowicie: 1) *Omni die dic Mariae*,

¹⁾ W wieku XVI wydał tańce polskie jeden z najwybitniejszych kompozytorów niemieckich (wykształcony we Włoszech), Hans Leo Hassler („*Hortus Veneris... choreae ad modum Germanorum et Polonorum*“)

2) *Ave maris stella*, 3) *Quem terra pontus aethera*, 4) *Memento salutis auctor* ¹⁾).

W roku 1607 wyszła: „Pieśń | o Świętym | Stanisławie | Patronie Polskim | Nowo wydana | z notami Diomedesa Katona. W Krakowie Bazyli Skalski drukował 1607. (Egz. w Bibl. X. Czartoryskich).

(Sowiński zamieścił w „Słowniku“ pieśń „*omni die*“, przypisując tę zupełnie odmienną wersję muzyczną Diomedesowi).

Wszystkie te pieśni są utrzymane w fakturze bardzo przystępnej. Prócz imitacyjnych wstępów jest faktura ta zupełnie homofoniczna. Nie wyróżniają się one niczem nadzwyczajnem; jedyną zaletą ich jest chyba, że nie ma w nich błędów. Rzecz dziwna, że kompozytor włoskiego pochodzenia, w początkach XVII wieku już piszący je, był tak skromnym w rysunku melodyjnym najwyższego głosu, jak to nam wskazują melodye tych pieśni.



Trudno nazwać to bogactwem inwencji melodyjnej, trudno uznać słuszość sądu, że są to „drogocenne perły naszej muzyki kościelnej“, lub zgodzić się na oddanie pierw-

¹⁾ O wydawnictwie tem wspomina Ambros: „Geschichte d. Musik“ (1881) III 440.

szeństwa im przed psalmami Gomółki, którym stanowczo nie dorównywają w głębokości melodyjnej frazy, ani w innych walorach artystycznych.

* *

Ślady muzyki lutniowej w w. XVI w Polsce dotąd mało są nam znane. Fakt, że w miastach polskich istniały pracownie lutniowe i miały znaczny zbyt instrumentów dowodzi, że istniało także powszechne zamiłowanie do gry na tym instrumencie. Do rzadkich pomników muzycznych należą karty tabulatur lutniowych z XVI i XVII wieku. Znajdujemy je wklejone n. p. w rękopisie Biblioteki w Dzikowie (półka 3, nr. 7). *Ex manuscriptis Jacobi Michałowski Castellani Bieensis* (wiek XVII). Na siedmiu kartach („te noty mają być na lutnię“) wpisano dwa *Preambula*, dwie kompozycje p. t. *Zuzanna videns, dulcis memoria, castigans*.

Rozbrzmiewała także lutnia w muzyce monodycznej, jako akompaniament do solowego śpiewu ozdobnego, jak świadczy rękopis *L.* (łacińskie) *Q.* XVII N. 39. Bibl. publicznej cesarskiej w Petersburgu, (wiersz Jana Kochanowskiego).

In nuptias

*Illustrium Joan. de Zamoscio | R. P. Cancellarii et
exercitum Praefecti | Ac Griseldis Bathorrae | Chri-
stophori Transsilvanie principis et Serenissi. Stephani
Poloniae | regis fratris filiae | Epithalamion*

Ad lyram cecinit Christoph Clabonus Musicus Regius.

Była to może pierwsza w Polsce próba naśladowania stylu *recitativo*, z którym wystąpił w *cameracie* florenckiej *Vincenzo Galilei*, odtwarzając dwie pieśni Boskiej komedji przy akompaniamencie lutni.

V.

Motety i pieśni.

Na ostatnie lata wieku XVI i początek XVII przypada twórczość Jana Polaka. Nie zajął się nim dotąd żaden historyk muzyki polskiej, choć wiedzieli o nim zarówno ks. dr. Surzyński, jak prof. Poliński. Być może, że od anektowania go do historyi kultury polskiej wstrzymywała ich wątpliwość czy istotnie był Polakiem, sałe bowiem życie spędził za granicami kraju. Eitner¹⁾ podał, że od roku 1603 do 1618, zajęty był Jan Polak (*Johannes Polonus, Hans Pole*) w kapeli berlińskiej: w archiwum państwowem w Dreźnie znajduje się jego (niewątpliwie) pieśń weselna „*Selig ist der gepreiset*“. Brak zaś innych dowodów zalecał ostrożność w uważaniu go za Polaka. Tymczasem dowód polskiego pochodzenia Jana Polaka przynoszą własne jego dzieła. Pierwsze z nich znajduje się w bibliotece miejskiej w Hamburgu. Tytuł opiewa:

Cantiones

*aliquot piae tum | vivae voci tum omnis | generis instrumentis
Musicis | aptissimae, Summo studio 4 5 et | 6 vocibus composi-
tae | Per |*

Joannem Polonum

*ad Castrum Wolfsburg Ludimagistrum. Helmstadii | Excudebat
Jacobus Lucius. Anno 1590.*

¹⁾ Eitner: Quellenlexikon VII. 11.

Dedykacya na str. 3.

*„Reverendissimo atque | illustrissimo Principi ac Do | mino
Domino Henrico Iulio, Halber | stadensium Episcopo, Bruns-
vicensium atque | Lunaeburgensium Duci etc. Principi ac Domino
suo clementissimo.*

„Reverendissime atque Illustrissime Princeps Domine clementissime, tam varia variorum de Musica laude, effecto et beneficio politissima extant indicia et testimonia cum Poëtarum tum Prophetarum, qui utrique Musicae debitum ex suo aequae solvunt; quorum alii tanti eam fecere ut Diis se invisos crederunt, si Musicam aversarentur; alii et sacra sua personante non laeta Musica certis adeam personis adiunctis, rite peragi posse noluerunt. Nam utilitas inde manans, si vere spectetur, audiatur, consideretur (quamvis a paucis intelligatur) non solum auribus vanis vulgi iudicio appetit et inseruit; sed cunctos hominis ratione constantis nervos pectoris ita perlustrat, accendit, penetrat et regit ut cum fideli magistratu iustitiam exercente, praecone poenitentiam praedicante merito comparari posse videatur: Unde et Aristoteles eam rectissime affectatricem omnium in homine affectuum appellat. Ceteris eius infinitis laudibus et testimoniis, quibus prophani et sacri libri abunde scatent, ideo supersedebo, nec enumerandis illis multis opus esse puto quoniam vestrae Ill. Cel. ea facilius et acrius tum iudicii dexteritate tum lectionis experientia nota esse non diffido. Cum igitur usitatum sit, et longa receptum consuetudine, ut conatus quisque suos magnatibus et principibus ad insidiatorum insidias propulsandas dediceret et consecreret; Sic vest. Ill. Cel. clementiam elegi, cui hunc ingenioli mei sterilis fructum stylo facili at tamen suavi primum defendum offerrem, non eo, quod Vest. Ill. Cel. eius indigeat, quoniam aliis multis pulcherrimis cantionum instructa sit libris; sed saltem ut a vest. Ill. Cel. collatorum in me beneficiorum testificationem pusillo hoc opere declararem. Quare obnixè rogo, ut pusillum hoc munusculum vest. Ill:

Cel. hoc momento vultu non averso acceptare, meque suae
 Ill: Cel. commendatum habere non dedignetur. Hisce vest.
 Ill: Cel. una cum nova Illustriss. coniunge et totius imperii
 felicissima gubernatione et pace perenni ad annos Nestoreos
 SS. Trinitati salvam et incolumem supplici animi submissione commendo. Datum Wulfsburgi, Pridie Calendas Maii
 Anno 1590.

Vestrae Illustr. Celsit.

Humillimus servus

Johannes Polonus ad Castrum

Wulfsburgk

Ludimagister

Ważnym przyczynkiem jest szczególnie epigram do tego zbioru.

Epigramma.

Ad Joannem Polonum Musicum

Amphion cithara cadmeae moenia Thebes

Condidit, et potuit ducere saxa lyrà.

Bistonius vates fluvios et robora movit

Carminibusque suis obstupuere ferae.

Vix hodie citharis homines versuque moventur,

Est nihil iusignis Musica, Musa nihil.

Perge Polone melos cecinisse, relinque Cyclopes,

Temnere qui cantus, carmina quique solent.

M. Hermannus Plassius.

Tu narodowość Jana jest podkreślona. Niezbity argument natomiast przynosi drugie dzieło jego, z którego dowiadujemy się, że Jan Polak pochodził z Wrocławia, naówczas już pod niemieckiem berłem Habsburgów. Tem większe poważanie mamy dla niego, że znajdując się w służbie artystycznej u Niemców, podkreślał stale plemienne swoje pochodzenie, które mogło łatwo zakryć się pod mianem *Vratislaviensis*, gdyby tego tylko był używał.

II. *Canticum*¹⁾ *Sanctorum | Ambrosii et Augustini | (Te Deum) Magnificis, nobilissimis, clarissimis, omni | virtutum ac doctrinarum genere perpolititis, rerumq; | multarum usu praestantissimis viris ac | Dominis.*

Dn. Consulibus, | totique Senatorio or | dini inclytæ, celeberrimæ | que Reipubl. Vratislaviensis: | Dominis suis perpetuo honore | prosequendis.

Dedicatum vocibusque quinis | confectum,

à

Joanne Polono ill. Electo | ris Brandenburgici | Musico Magdeburgi | Excudebat Salomon Richtzenhau | Anno 1616.

Dalsze kompozycje Jana Polaka (których nie miałem sposobności poznać) są: [za Eitnerem] 1) Archiwum państwowe saskie; loc. 12050 pieśń weselna z r. 1607 na ślub Jana Jerzego saskiego „*selig ist der gepreiset.*“ 2) Bibl. w Kassel: *Gratulatorium melos à 4, „quod tua de Musis meus,”*

Cantiones (1590) zawierają 13 motetów; pierwszy sześciogłosowy, ostatni pięciogłosowy, wszystkie inne czterogłosowe. Teksty ich, niektóre układane pewnie przez samego Jana Polaka, nie mają wartości literackiej; są po części treści religijnej, po części świeckiej.

Motety Jana Polaka, których styl jest klasycznie jednolity, należą do rzymskiej szkoły muzycznej, reprezentując jej wzniosłe cechy i jej technikę kompozycyjną w sposób znakomity, w całym znaczeniu tego słowa.

Podajemy je analizie.

Ujęcie muzyczne wszystkich tekstów jest lakoniczne. Jan Polak osiąga to przez sylabiczne przeważnie melodyzowanie ich, które koloraturom i melizmatom rzadko tylko ustępuje. Powtarza słowa, mające jakieś głębsze znaczenie, takie,

¹⁾ Unikat znajduje się w Bibl. miejskiej we Wrocławiu, nie jak Eitner podaje w bibl. król. w Berlinie. Wiadomość tę zawdzięczam prof. A. Polińskiemu.

które w powtórzeniu nabierają silniejszego akcentu uczuciowego. Faktura imitacyjna nie ociaga się długo, imitacje postępują zawsze niemal w ciasnym prowadzeniu głosów. Wyjątek pod tym względem stanowi tylko początek motetu VIII, gdzie wstępne słowa „*ergo venis tandem*” powtarzają się kilkakrotnie we wszystkich głosach. W stylu tych motetów polifonia mniej więcej zrównoważona jest z homofonią. Czysta harmoniczna budowa głosów, akordowe posuwanie się muzyki o wspólnym rytmie jakby wykrystalizowywało się z nitek wielogłosowości; homofoniczne partye mają w sobie wyraz konsekwentnej konieczności stylistycznej. Jedynie motet XII *Gratia musa tibi* w całym swoim przebiegu utrzymuje się homofonicznie. Niezależność polifoniczną w motetach Jana Polaka, w których nie ma pierwiastku imitacyjnego poznamy z kilku przykładów:

Motet I *Domine perfice gressus:*

oktawa
niżej

takt 18 19 20 21

Motet XIII *Proba me Deus.*

et de duc — — — me et de — duc #me

itd.

takt 36 37 38 39

Detailed description: This is a musical score for a motet. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a single system with four measures. The lyrics 'et de duc' are under the first measure, '— — — me' under the second, 'et de —' under the third, and 'duc #me' under the fourth. The word 'itd.' is written at the end of the fourth measure. Below the staves, the measures are numbered 36, 37, 38, and 39, with the word 'takt' (measure) written below the first number.

Motet III *Exaltate:*

monte sanc-to e — — — ius mon — — — te sancto

Detailed description: This is a musical score for a motet. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a single system with four measures. The lyrics 'monte sanc-to' are under the first measure, 'e — — — ius mon' under the second, and '— — — te sancto' under the third. The fourth measure is empty.

W imitacjach nie używa Jan Polak tematów śmiałych lub melodyjnie bardziej wybitnych. Są one tylko przeciętne, a proces imitacyjny kończy się po jednokrotnem przeprowadzeniu tematu przez głosy.

Dla przykładu niech posłużą:

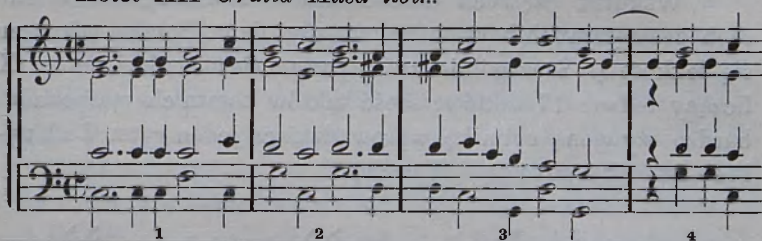
Motet III

E — — xel — — — — — ta — — — — — te
 E — — xal — — — — — ta — — — — — te
 E — — — — — xalta — — — — — te
 E — — — — — xal

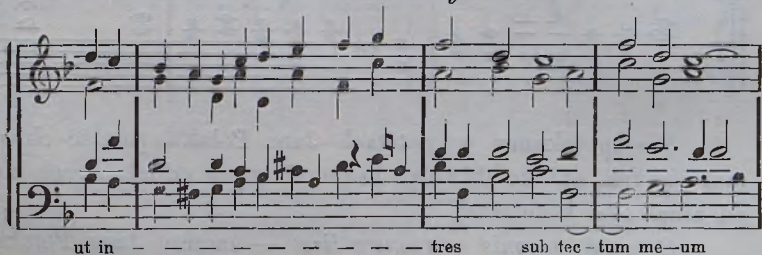
Motet X *Virtutum pietas.*

8-niżej

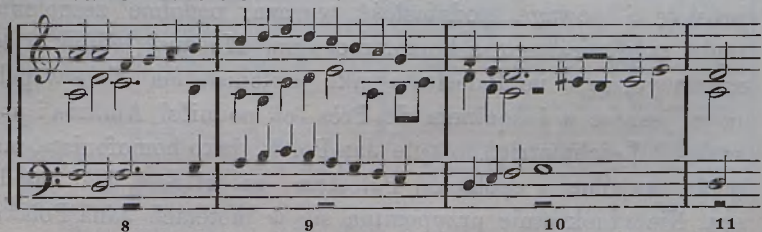
Zmysł polifoniczny Jana Polaka przedstawia się z tych już wyjątków wystarczająco. Rodzaj harmonii w motetach tych wyznaczają nam dalsze przykłady homofoniczne, w których — na co wskażemy — spotykamy także motywy ilustracyjne; w prostej wszakże akordowej budowie nie dochodzi Jan Polak do tak zajmujących węzłów harmoniczych, jakie wytwarzają się w partjach polifonicznych, gdzie przez krzyżowanie się głosów, uprzedzenia i wstrzymania, efekt harmoniczny jest nierównie bogatszy.

Motet XII *Gratia Musa tibi...*Motet VIII *Ergo venis tandem — (pars altera) Plebs pia...*

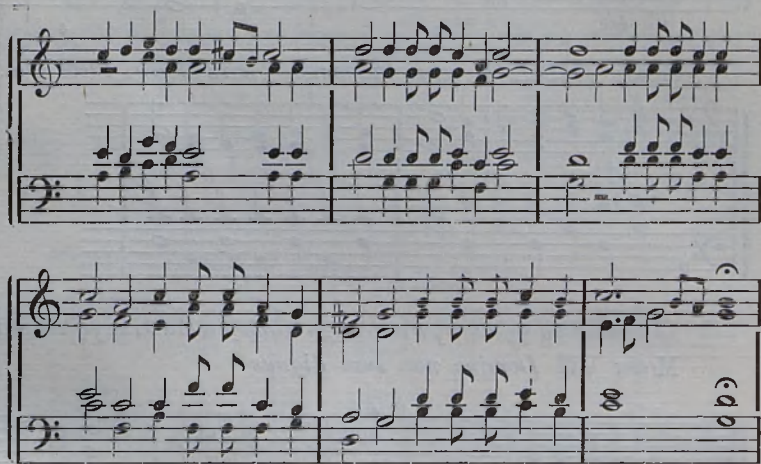
Widzimy tu pełną żywiołowego rozpadu ilustrację tekstu.

Motet VII *Domine non sum dignus*

Obok płynnego prowadzenia głosów zewnętrznych zajmują nas tu wdzięczna harmonizacja.

Motet IV *Ecce Maria...*

Wskutek częstych dość epizodów równoległości w głosach zewnętrznych harmonika motetów Jana Polaka odznacza się lekkością. Szczególnie zaś płynnym jest krótki motet X liczący ledwie 17 taktów; sześć taktów ostatnich ma ponadto bardzo ożywioną rytmikę, wprowadzającą jeden rytm daktyliczny jako wspólną ich cechę:



Nie spotykamy w motetach Jana Polaka przejść chromatycznych, ani kombinacji harmoniczych oddalających się od tonalności kościelnej.

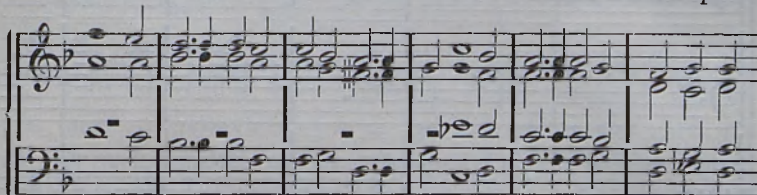
Si parva magnis componere licet — motety Jana Polaka są stylistycznie bardzo podobne do motetów Palestriny; nie wykazując naturalnie tylu i tak bogatych form imitacyjnych, przedstawiają jednak charakterem swojej muzyki taką samą prostotę i powagę, podniosłość wyrazu, podobne zespolenie stylu polifonicznego z homofonicznym. Musimy jednak i to zauważyć, że o ile Palestrina jako polifonista ma wiele wspólności jeszcze z Josquinem de Près (co podniósł Ambros i powtórzył Leichtentrirt), o tyle Jan Polak, jako homofonista, ma cechy wspólne z epoką od Palestriny nie starszą, lecz młodszą. Niejednokrotnie przypomina się w motetach Jana Polaka

faktura *canzonetty* kościelnej, ta wszakże nie jest obcą motetom Palestriny.

Niektóre właściwości rytmiczne prowadzą nas do późniejszych nieco od Palestriny kompozytorów szkoły rzymskiej. Przytoczone tu takty z motetu X Jana Polaka idą równolegle z „popularnymi, ostro rytmizowanymi, marszowymi motywami z motetu Felice Aneria (1560—1630) *Factum est silentium*“ — w miejscu „*et decies et decies centena milia*“¹⁾. Dla wykazania podobieństw, raczej pokrewieństwa stylu Jana Polaka ze stylem Palestriny przytoczę tu kilka drobnych bodaj wyjątków z motetów cztero i sześciogłosowych, zarówno w partyach polifonicznych, jak ściśle homofonicznych.

Joan. Petraloyssi Praenestini: *Motectorum quatuor vocibus — liber secundus*.

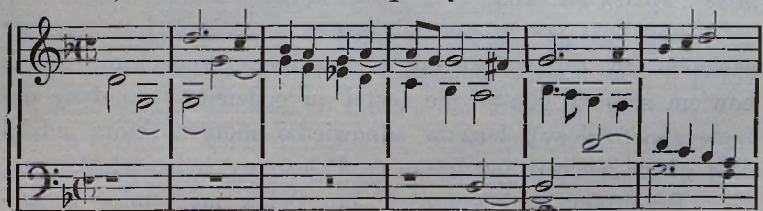
Motet VI *Ad Dominum cum tribularer — secunda pars*:



cum car-bo-nibus de-sola-ro-ti-is

Przytoczony tu wstęp do motetu III Jana Polaka (str. 160) przypomina silnie motet 24 Palestriny z *Motecta festorum totius anni, liber primus*;

In festo Sancti Martini Episcopi:



O-quantus luc-tus ho-minum

¹⁾ H. Leichtentritt: „Geschichte d. Motette“ str. 182,

Przykładem polifonicznego, nie-imitacyjnego stylu Palestriny w motetach sześciogłosowych jest wyjątek z motetu: *In festo purificationis Beatae Mariae Virginis* (Pierluigi da Palestrina's Werke, t. VI, str. 49 wydał Franz Espagne):

Podobny sposób dzielenia zespołu chóralnego na przeciwstawione sobie czynniki, jak tu, znajdujemy w sześciogłosowym motecie Jana Polaka (I) w miejscu „*custodi eum Domine*”: (patrz str. 165)

Podobnie jak to ma miejsce w motecie Palestriny, nie zachodzi tu dwuchórowość w manierze weneckiej, zespół bowiem sześciu głosów nie został tu podzielony na dwie połowy (po 3 głosy), lecz w odpowiedzi motywu biorą udział dwa głosy pierwszej już użyte (u Palestriny jeden głos).

Pracujący w Niemczech Jan Polak mógł mieć w produkcji motetowej kompozytorów niemieckich znakomite przykłady. Mam tu na myśli przede wszystkim Jakóba Ha-

The image shows a musical score for a motet. It consists of six staves. The top two staves are for voices (Soprano and Alto), and the bottom four are for instruments (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The lyrics are in Latin: "Cu - sto - di eum Do - mi - ne". The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

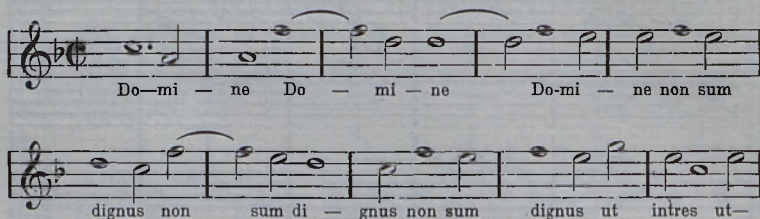
dla-Gallusa, którego wielki zbiór motetów (znacznie ponad 100) wyszedł w roku 1586 p. t. „*Opus musicum*“¹⁾). Gallus, jeden z najwybitniejszych reprezentantów motetu nie nie wywarł wszakże wpływu na Jana Polaka; Gallus wyciągnął wiele konsekwencji z współczesnego sobie madrygału włoskiego, którego romantyczną chromatykę umiał zastosowywać w miejscach najbardziej wymagających subtelności ujęcia muzycznego — Jan Polak zaś pozostał w tym kierunku zwolennikiem stylu zachowawczego.

Na miano znacznego talentu zasługuje w każdym razie Jan Polak. Pod względem techniki kompozytorskiej i czysto formalnym motety Jana Polaka są utworami zajmującymi badacza przez czystość stylu i znamiona świadczące o poważnym artyzmie. To zaś, co rodziło się w samym talencie, nie zaś w rutynie kompozytorskiej, więc inwencja melodyjna szczególnie, dowodzi, że motety te tworzył Jan Polak w isto-

¹⁾ Wydane na nowo w komplecie w „*Denkmäler d. Tonkunst in Oesterreich*“ 1899—1905.

tnem natchnieniu, szukając w muzyce głębokiego wyrazu.

Niezmiernie ciekawem jest ujęcie pierwszych słów motetu VII *Domine non sum dignus*. Jan Polak używa w tym miejscu motywu melodyjnego, w którym z naciskiem występuje tonika i *subsemitonium modi* (*f-e*), powtarza go kilkakrotnie osiągając tem nastrój lamentacyjnego ukorzenia:



Drugie zachowane dzieło Jana Polaka: *Canticum Sanctorum Ambrosii et Augustini (Te Deum)* z roku 1606) na pięciogłosowy chór mieszany, jest kompozycją jednolitą, dźwiękowo bardzo pełną i silną. W całym długim utworze zajęte są bez przestanku wszystkie głosy, żadne pauzy nie przerywają biegu ich melodyi, składających się w całość homofoniczną. Jan Polak nie stworzył tu formy w znaczeniu czysto muzycznym, przekomponowawszy (*durchkomponiert*) cały tekst, bez tematycznego opracowania. Granicami myśli muzycznych są zakończenia wierszy tekstu liturgicznego, na których ostatniej syllabie zatrzymuje Jan Polak tok muzyki na nucie *longa* z koroną. Ponieważ fermaty te powtarzają się co 8—10 taktów, wrażenie pewnej jednostajności jest nieuniknione. Wedle tej metody komponowano *Te Deum* i *Magnificat* już w XV wieku i później najczęściej do niej się zwracano¹⁾. Takim jest n. p. *Magnificat* Dufay'a (*sexti toni*) z kodeksów trydenckich²⁾ i tamże jego *Magnificat octavi toni*, Ludwika Senfla i innych, takimi liczne *Te Deum* z tych czasów.

¹⁾ Por. Ambros: „Gesch. d. Musik“ III 53.

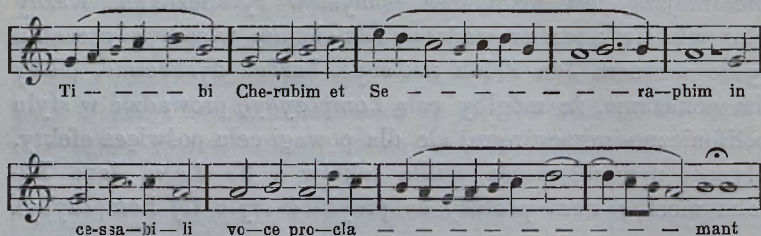
²⁾ „Denkmäler d. Tonkunst in Oesterreich“ 1900 str. 169,

Melodyka w *Te Deum* Jana Polaka jest bardzo bogata, niemniejszą jest różnorodność pomysłów rytmicznych. Każdy głos właściwie jest prowadzony samoistnie; w samym początku tylko zaznacza Jan Polak imitacje, bardzo dyskretnie, jakby dla pokazania, że mógłby całą kompozycję prowadzić w stylu polifoniczno-imitacyjnym, ale dla powagi celu poświęca efekty, płynące z umiejętności. Kilka taktów z *Te Deum* Jana Polaka niechaj nam posłuży za przykład stylu tej kompozycji.

Te Deum lau-da mus, te

Do-mi-num con-fi-te-mur

Piękną linię zakresła melodia w miejscu:



Z konieczności musiała muzyka tu wejść w sferę patetyczności, ale od sztywności i zimna uchronił się Jan Polak

* * *

Bardzo ważnym pomnikiem historii muzyki w Polsce na początku wieku XVII jest wydawnictwo zbiorowe p. t.

Melodiae sacrae

Quinque, Sex, Septem, Octo et Duodecim vocum | Quatuor Celeberrimorum Musices | moderatorum | Serenii ac potenmi Polonie, Suecięq'; etc. etc. | Regis, Sigismundi Tertii | nec non aliquot aliorum praesentis Capellę Praestantium Musicorum | Opera ac studio | Vincentii Lili Romani, Eiusdem Florentissimę Capellę Regię Musici, hinc inde collectę.

Cracoviae, in Officina Lazari, Basilius Skalski | Anno Domini, MDCHIII (1604).

P. 2. Serenissimo Principi Ferdinando Archiduci Austriae | Duci Burgundiae, Stiriae, Carinthiae. Carniolae etc. Comiti Tirolis, Goritiae etc. (koniec dedykacji) ...Melodias hasce sacras, Serenissimi ac potentissimi Regis Poloniae, Capellae Magistorum peritia Musices instructissimorum, Hannibalis Stabillis, Lucae Marenzii, Caesaris Gabutii, ac Asprii Pacelli et aliorum quondam.

Wydawnictwa tego, które sztuce drukarskiej w Krako-

wie przynosiło prawdziwy zaszczyt, (mało bowiem znamy druków muzycznych tak pięknych jak ten) zachował się jeden tylko, niekompletny niestety, egzemplarz, ledwie 3 książki głosowe (w gustownej oprawie skórzanej) w Bibliotece Proške'go w Ratysbonie. Brak pięciu innych książek głosowych czyni szkodę tę niepowetowaną, gdyż kompozycje zawarte w nich nie były, oprócz utworów L. Marenzia, nigdzie zresztą przedrukowane, ani też nie dochowały się w odpisach.

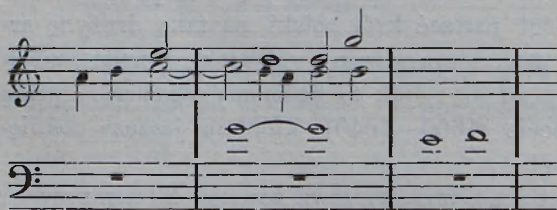
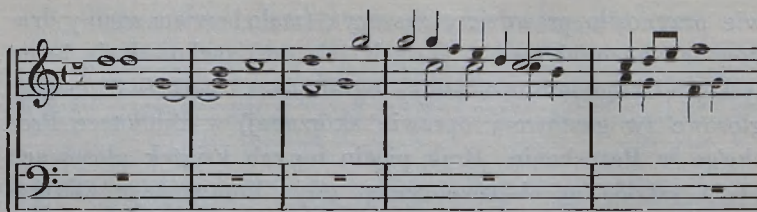
Z dumą mógł patrzeć król polski na taką drużynę artystów zajętych na swoim dworze. Wysoki poziom kapeli królewskiej utrzymał się — jak to będziemy widzieli — przez całe czterdziestolecie (1600—1640), któremu jeszcze poświęcamy nasze uwagi.

Index zbiorowego wydawnictwa zawiera 20 kompozycji 15 muzyków królewskich.

Na pierwszym miejscu widnieje utwór Asprilli'a Pacelli'ego. Należało mu ono z urzędu, był bowiem kapelmistrzem królewskim. Ur. w r. 1570 w Varciano koło Narni, miejsce na dworze warszawskim zajął w r. 1603 (od r. 1600—1603 był kapelmistrzem przy kościele św. Piotra w Rzymie) i wytrwał na niem, zaaklimatyzowawszy się w Polsce, do śmierci w r. 1623. (Podobnie jak Diomedes Cato pisał Pacelli pieśni polskie, o czem później). W kościele św. Jana w Warszawie wzniosł mu Zygmunt III pomnik nagrobkowy z popiersiem. Zanim przybył do Warszawy wydał Pacelli szereg kompozycji, jak¹⁾: *Motectorum et Psalmorum qui octonis vocibus...* 1597, b) *Chorici Psalmi et Motecta* 1599, c) *Psalmi, Magnificat et Motecta*, d) *Madrigali* 1601. Za pobytu warszawskiego zaś wydał *Sacrae cantiones quae 5, 6... 20 vocibus canuntur*. 1608. Tworzył ponadto liczne jeszcze dzieła kościelne, zachowane w manuskryptach (Berlin, Rzym, Wiedeń).

W wydawnictwie Liliusza reprezentowany jest Pacelli motetem — psalmem pięciogłosowym *Beatus vir qui non abiit*:

²⁾ Eitner: „Quellenlexikon“ VII 270.



i t. d. imitacyjnie

Bardziej niezawodną próbką stylu kompozycji Pacelli'ego są motety w manuskrypcie 16.703 Bibl. cesarskiej w Wiedniu. Ośmiogłosowy motet: *Exurgat Deus* jest wielką barokową budowlą wokalną, nawskrós pompatycznym dziełem: (patrz str. 171).

W kompozycji tej widzimy aliaż stylu rzymskiego z weneckim. Ambros¹⁾ ocenił Pacelli'ego jako „den tüchtigen Meister der Kunst“, twierdząc słusznie, że napis na nagrobku szczególnie w miejscu „*eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate omnes eius artis coetaneos superavit*“ był trochę przesadny²⁾. W każdym razie muzyk tej miary, zajęty czas tak długi w Warszawie, który urząd swój „*mira solertia rexit*“ musiał być czynnikiem nadającym ton i utrzymującym kulturę muzyczną na wysokim stopniu. O tem nie wątpimy. Je-

¹⁾ „Gesch. d. Musik“ IV, 79.

²⁾ Napis ten podał Walther w „Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek“ 1732 także W. Sowiński l. c.

C. I.

Exur - - - gat exur - - - gat Deus

A. I.

T. I.

B. I.

C. II.

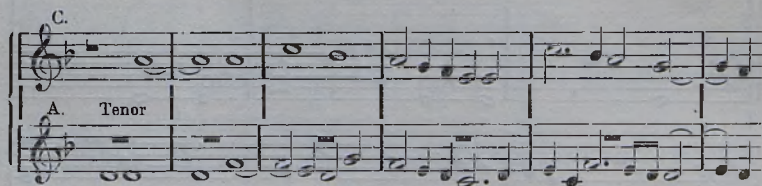
A. II.

T. II.

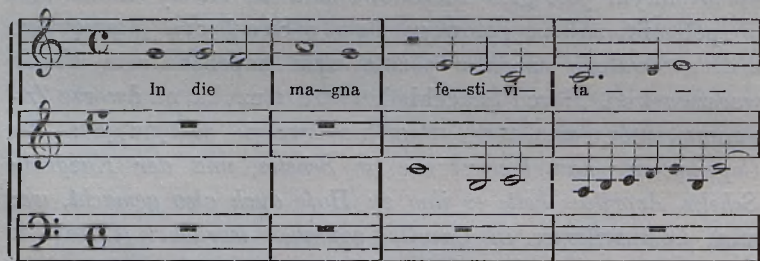
B. II.

dnostronnym jest głos niezadowolenia ze strony kłótniowego, do polemiki zawsze gotowego Paula Sieferta (pamiętnego z długotrwałego sporu z późniejszym kapelmistrzem kapeli warszawskiej, Marco Scacchim), także muzyka na dworze Zygmunta, który miał się o Pacellim wyrazić następująco: „*der Capellmeister hatt tactiret wie ein Schelm, und der Kazgraue Schelm Asprilius hette es ihm zu Hofe auch also gemacht, wen seine Compositiones in Capella gesungen worden.*“ (Cytuje to Max Seiffert „w szkicu biograficznym o P. Siefertcie“ z „*Supplication Caspari Försteri*“ r. 1628 Gdańsk, archiwum miejskie).

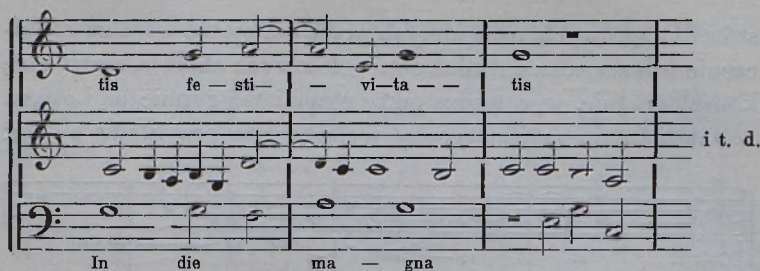
Drugi motet pięciogłosowy *Recordare virgo mater* napisał Vincentius Bertulusius. Nazwisko jego opiewało właściwie Vincenzo Bertolusi; pochodził może z Muro koło Neapolu, stąd Murianensis ¹⁾. Około r. 1601 był na dworze Zygmunta organistą i kompozytorem, w r. 1607 przeniósł się do Kopenhagi do kapeli Chrystyana IV gdzie po roku już umarł. Nazwisko jego spotykamy już w roku 1577 w wydawnictwie madrygałów Mosto'y i w kilku późniejszych. Początek motetu jego z wyd. Liliusza przedstawia się następująco:



Autorem trzeciego motetu „*In die magna*“ jest Andreas Hakenberger. Podług nazwiska sądząc uznaloby się go za Niemca; Poliński (w dziejach muzyki polskiej 121) cytuje listę „płacy muzyków królewskich, przedstawionej przez Andrzeja Gonowskiego pisarzowi skarbowemu, Pawłowi Jakimowiczowi w r. 1602, gdzie Hakenberger umieszczony został w spisie „panów muzyków Polaków“. Pochodził z Pomorza. W służbie królewskiej pozostawał do roku 1608, poczem po rok 1625 był kapelmistrzem przy kościele Maryackim w Gdańsku. Motet z wyd. Liliusza wprowadza następujące tematy we wstępie:



¹⁾ Eitner: „Quellenlexikon“ II, 7.



Z pośród kilku wydawnictw kompozycyj Hakenbergera (*Sacri modularum concentus, de festis solemnibus totius anni* 1615; *Odaria suavissima ex mellifluis* 1628) na uwagę naszą zasługuje szczególnie zbiór 41 motetów p. t.:

*Harmonia sacra*¹⁾

*In qua Motectae | VI, VII, VIII, IX, X et XII concinna |
tae vocibus continentur, una cum Basso generali pro Organo*
Auctore

Andraea Hakenbergero, S. P. Q. Gedanensis Archimuso. Ad Serenissimum et invictissimum Sigismundum III Poloniae et Sueciae Regem

Francofurti | Apud Godofredum Tampachium, A. MDCXVII
(1617.)

Dedykacya dzieła tego królowi Zygmuntowi III jest pięknym dowodem przywiązania i pamięci.

Styl motetów tych jest także aliażem maniery rzymskiej z wenecką i dowodzi niepospolitego mistrzostwa techniki polifonicznej Hakenbergera. Najciekawszym może ze wszystkich jest motet XVIII *Memento Domine David* na 9 głosów. Podział kompozycji tej jest bardzo pomysłowy: zaczyna się ona partią imitacyjną w chórze pierwszym, w siódmym takcie wprowadza głos dziewiąty melodyę „*ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo*“, która jako *cantus firmus* w formie długo rozciągniętego *basso ostinato* jest fundamentem całej pysznej budowli muzycznej. Kompozycya pełna silnych kontra-

¹⁾ 13 książek głosowych w bibliotece miejskiej w Wrocławiu.

stów dźwiękowych, osiągniętych przez umiejętne współzawodniczenie lub zespalanie dwóch czterogłosowych chórów, rozwija się konsekwentnie, wprowadza także różnorodność rytmiczną i osiąga w zakończeniu majestatyczny wymiar. Oto przykłady z niej:

Chór I. et re — qui — em

Chór II.

Cantus firmus

in die — — — — — el — — — — — lus su — — — — — is

32 33 34 35

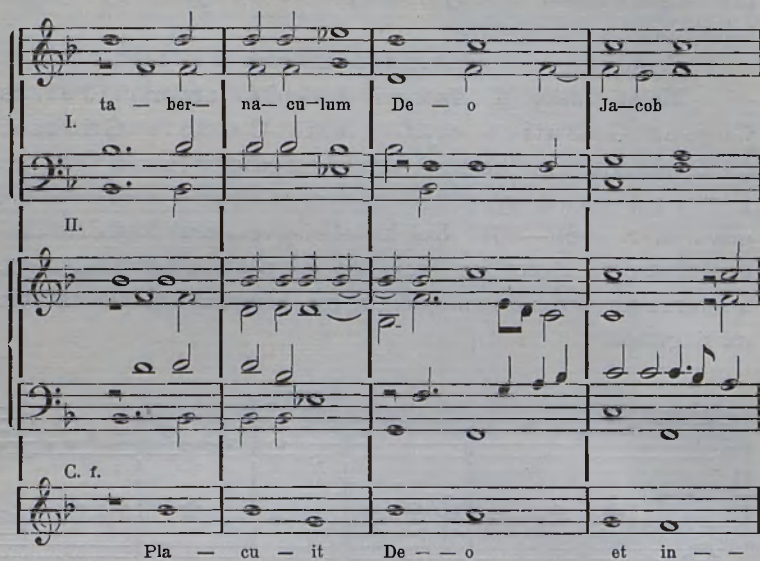
et re — qui — em

et — — — — — re — qui — em

pla — cu — — — — — it De — — — — — o et in — ven —

36 37 38 39

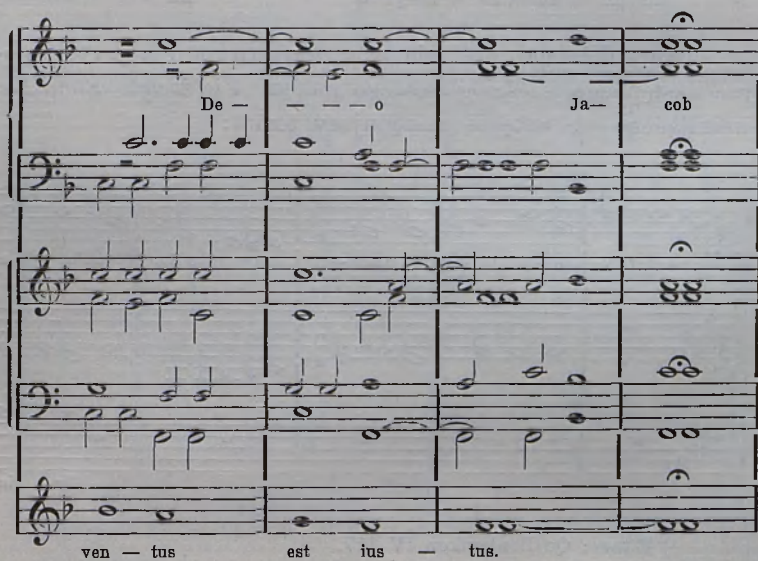
W taktach końcowych płynie prawdziwie rzeka dźwięku:



I. ta - ber - na - cu - lum De - o Ja - cob

II.

C. f. Pla - cu - it De - o et in -



De - o Ja - cob

ven - tus est ius - tus.

Gdybyśmy mogli uznać Hakenbergera z wszelką pewnością za Polaka, historia muzyki naszej zyskałaby w nim talent bardzo szanowny.

Wracamy do wydawnictwa Liliusza z r. 1604.

Motet dalszy (4) *Apparuit benignitas* utworzył Julius Caesar Gabutius czyli Giulio Cesare Gabussi (Gabuzzi). Znany z licznych dzieł kompozytor (uczeń Costanza Porty) nie musiał być długo zajętym na dworze warszawskim, gdyż od r. 1582—1611 był kapelmistrzem przy katedrze medyolańskiej ¹⁾. Motet jego zaczyna się następującym tematem, imitowanym przez 3 istniejące głosy (kompozycja pisana była na 6 głosów):

Sopran

Tenor

Alt

Ap-pa — ru-it be — ni-gnitas

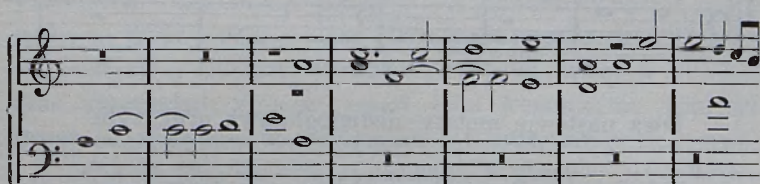
Nic bliższego nie wiemy o Antonim Patart, autorze następnego, sześciogłosowego motetu *Vir inclyte Stanislae*, imitującego we wstępie następujący temat:

Vir incly- te Sta — — nisl — — — e Sta — nisl — e

Vir in

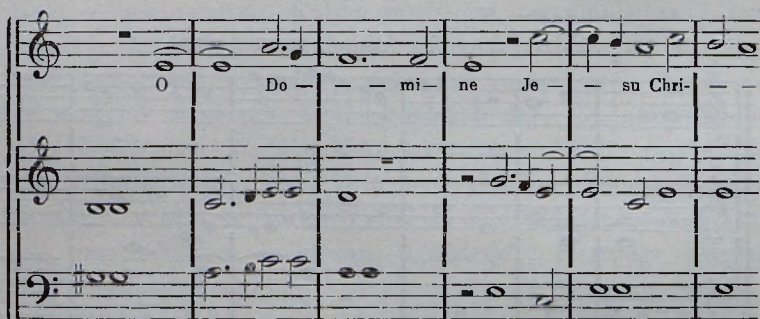
¹⁾ Eitner: Quellenlexikon IV 117.

Szereg lat przebył w kapeli królewskiej Giulio Osculati, który zaprodukował w wydawnictwie Liliusza motet *Nativitas tua Dei genitrix*. Tęgi kontrapunkcista przemawia z niego; zaraz na początku odwraca alt w kanonie temat wniesiony przez tenor:

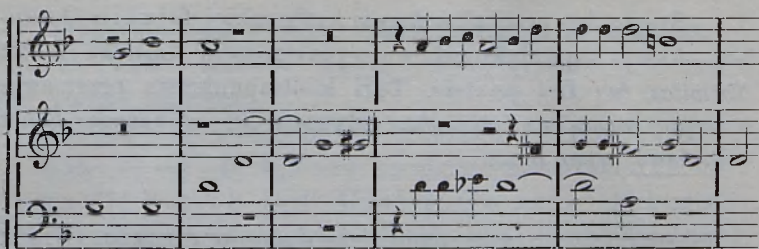


Osculati wydał szereg większych kompozycji: msze, motety, psalmodye i i.

Jedynie z pomieszczonego tu motetu sześciogłosowego „*O Domine Jesu Christe*” znany jest Lorenzo Belotti. Utwór ten nie był imitacyjny, jak to widać już z taktów wstępnych:

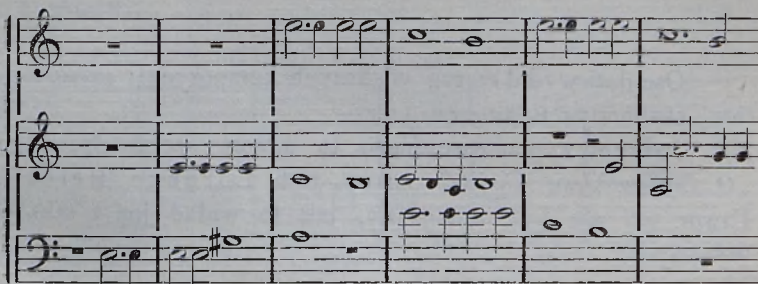


Podobnie i Raphael Veggio nie jest znany zresztą z jakiegś innej kompozycji tylko z wydrukowanego u Liliusza siedmiogłosowego motetu „*Pastores o vos beati*.”

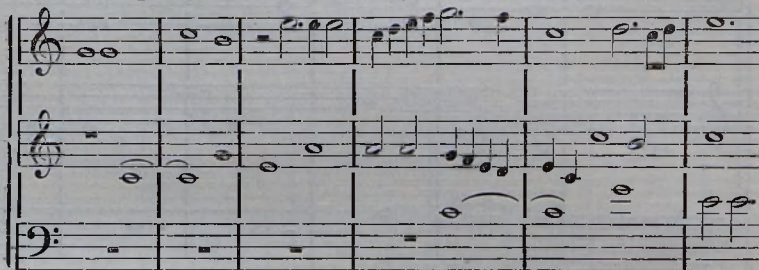


Dwa następne motety siedmiogłosowe utworzyli:

Vincenzo Bertolusi *Adiuva nos Deus*



i Asprilio Pacelli *Iniquos odio habui*



Trzy motety, nr. 11, 18 i 19 są utworami Lucae Marrentii—Luca Marenzio. W roku wydania zbioru tego nie był już Marenzio członkiem kapeli królewskiej, umarł bowiem w r. 1599. Jakkolwiek krótko tylko był w niej za-

jęty na niedługi czas przed śmiercią, zasłużył stanowiskiem swoim w muzyce współczesnej, że wyróżniono go w wydawnictwie Liliusza trzema kompozytami. Wśród artystów warszawskiej rezydencji był osobistością najwybitniejszą, był nią także pośród całej plejady włoskich kompozytorów madrygałowych. Wielkiemu rozgłosowi swojemu zawdzięczał powołanie na dwór polski z płacą 1000 *scudi* rocznie. Krótki pobyt w ostrzejszym klimacie przyplacił chorobą, która w niedługi czas sprowadziła śmierć; umarł jako kompozytor papieski, licząc lat niespełna 50. (Zygmunt III nadał mu szlachectwo).

O tym prawdziwym romantyku w muzyce XVI wieku, najsubtelniejszym i najwybredniejszym kompozytorze madrygałów warto przytoczyć zdania znakomitego historyka muzyki W. Ambrosa ¹⁾: „Madrygały Marenzia należą do najdoskonalszych, najpoważniejszych i najmielszych kompozycji, jakie zawdzięczamy bogatemu wiekowi XVI. Najszlachetniejsza sentymentalność, bez czułościowości, jest tu wyrażona. Obok bogatych, świetnych i wielkich, słyszymy tu tony najgłębszego natchnienia, najdelikatniejszego piękna duchowego. Roztacza się z nich dziwny czar harmonii — faktura świadczy stale o ręce mistrza. Każdy madrygał otrzymuje swój ton lokalny, do którego tekst poetyczny daje raczej tylko podkład, ale dopiero muzyka pełną i ciepłą barwę życia. — W wielkich motetach ośmiogłosowych daje się już wybitnie odczuć skłonność do niepokoju i świetności, która zapowiada nadchodzące nowe czasy. W motecie *Jubilate Deo omnis terra* (wydany w zbiorze Liliusza) miał na celu widocznie taki efekt, jaki jest udziałem świetnego, ognistego i hucznego *allegro* symfonii instrumentalnej“.

Najgenialniejszą może cechą kompozycji Marenzia jest (w madrygałach) ich harmonika, która (obok twórczości kilku innych madrygalistów, jak księcia Gesualda da Venosa, Cypriana da Rore i i. porzuciła drogi utarte, skiero-

¹⁾ Gesch. d. Musik IV.

wawszy się na nowe, dostępne dla normalnie rozwijających się muzycznie pokoleń dopiero w wieku XIX. Już C. von Winterfeld pisał¹⁾: „Marenzio wykroczył najzupełniej poza sposoby swego czasu, jakby chciał przedstawić (enharmoniką swoich pomysłów) gwałtową zmianę biegu rzeczy“. Wydawca IV tomu historii Ambrosa, H. Leichtentritt podnosi²⁾, że: „Marenzio jest jednym z największych mistrzów harmonii. Wiele z tego, co napisał, mogłoby przynieść zaszczyt któremukolwiek kompozytorowi współczesnemu z roku 1906 — krótko mówiąc jest on obok księcia z Venosy i Monteverdi'ego jednym z najbardziej aktualnych mistrzów pod względem harmonii. Dopiero w wieku Chopina, Wagnera, Liszta, Wolfa i R. Straussa można było dojść do uznania sztuki harmoniczej, która czas swój wyprzedziła o pełne trzy stulecia. Może słuszniej będzie powiedzieć, że nasz czas pozostał o trzy wieki w tyle, przyszedł za późno“.

Tak wielki mistrz pracował zatem w Warszawie. Prawie wierzyć się nie chce, aby wpływ jego nie miał wogóle zaznaczyć się w muzyce polskiej, nie znamy bowiem dotąd ani jednego chromatycznego madrygału polskiego z ostatnich lat w. XVI i pierwszych XVII. Przenikał zresztą madrygał włoski do Polski nawet w wydawnictwach dedykowanych magnatom polskim, jak o tem świadczy n. p. zbiór:

Orazia Vecchi: *Madrigali | a sei voci | d'Horatio Vecchi | Nouamente stampati. | In Venezia Appresso Angelo Gardano 1583.*

Ded. Alberto Radziwil *Duca in Olica et Nieśwież, Marshalcho del Sermo. Re di Polonia nel gran Ducato di Littuania etc. etc.*

W lat 40 później tworzy organista królewski Tarquinio Merula:

¹⁾ „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“, 1834 II 88.

²⁾ Ambros: *Gesch. d. Musik.* III. Aufl. t. IV str. 112 (1909).

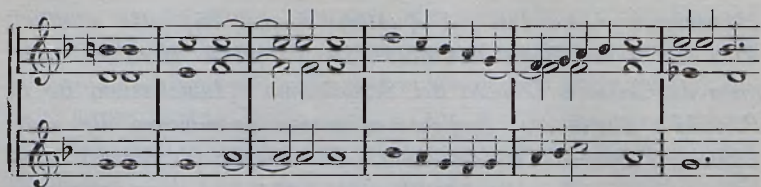
„*Madrigali | Concertati | A Quattro, cinque, sei, sette e otto | Voci con il suo Basso Continuo | Di Tarquinio Merula | Organista di Chiesa e Camera del Serenissimo e Invictissimo Rè di Polonia e Suetia.... | Dedicata all'istesso Serenissimo Rè suo | Signore, e Patron Clementissimo. | In Venetia | Appresso Alessandro Vincenti 1624.*

Spotykamy w twórczości kompozytorów polskich w okresie, który nas zajmuje, wszystkie niemal formy muzyczne uprawiane w tych czasach, a przejmowane przez nich przeważnie rychło po wytworzeniu się ich, brak więc madrygałów polskich jest uderzający; może chyba poszukiwania w niedostępnych dotąd zbiorach wypełnią te lukę, ale i o tem wątpić należy, nie znamy bowiem żadnych śladów literackich, któreby podtrzymywały przypuszczenie, że madrygał był w Polsce uprawiany na szerszą skalę.

Wracając do motetów Marenzia w wydawnictwie Liliusza, możemy nadmienić, że wszystkie trzy zostały wydane w innych zbiorach, zarówno motet nr. 18 (12 gł.) *Jubilate Dominum*, jak nr 11 *A solis ortus cardine* (8 gł.) i nr. 19 (12 gł.) *Laudate Dominum*.

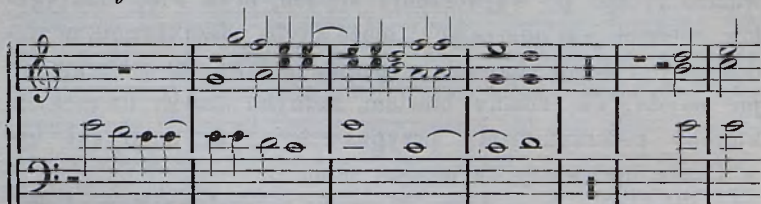
Motet 12 *Lux perpetua lucebit* utworzył Annibale Stabile, rodem z Padwy. W płodnym tym kompozytorze kościelnych dzieł pozyskała kapela królewska bezpośredniego ucznia Palestriny, kapelmistrza przy kościele św. Jana Laterańskiego, potem kolegium niemieckiego, nakoniec kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie. Do Warszawy przybył pewnie w r. 1595 który to rok uważano powszechnie za datę jego śmierci, gdyż odtąd gubiły się ślady po nim we Włoszech¹⁾. Motet jego w wydawnictwie naszym nosi — jak z głosów zachowanych można wnioskować — cechy wybitnie Palestrinowskie (mianowicie stylu homofonicznego):

¹⁾ Eitner: Quellenlexikon IX 237.

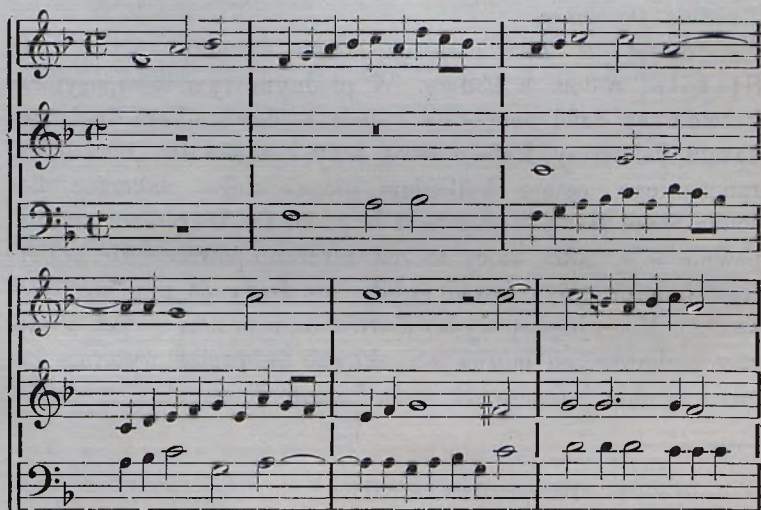


Hippolitus Bonanni nie jest nam znany skądinąd. Był pewnie zwolennikiem stylu weneckiego, motet bowiem jego — jak widać z trzech zachowanych głosów — był prowadzony responsorycznie w dwóch chórach:

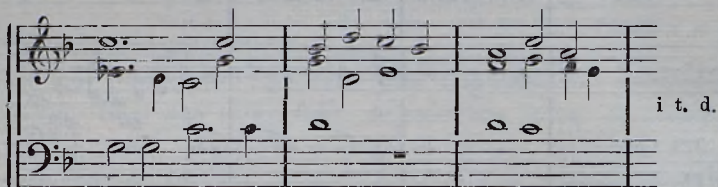
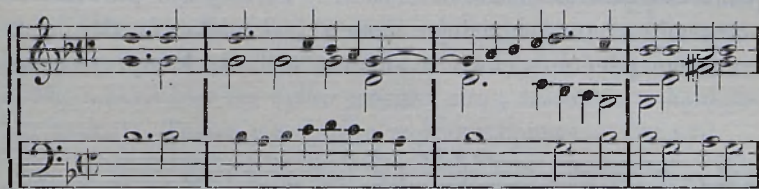
Congratulamini mihi omnes



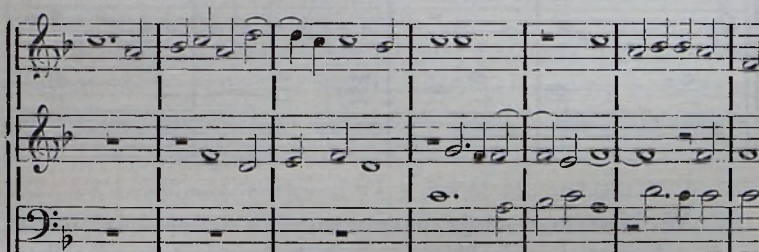
Simon Amorosius, autor motetu 8-głosowego *Can-
tabant sancti* ujął tekst w interesujące formy imitacyjne, o bar-
dzo ruchliwych tematach:



Następny motet 8-głosowy *Confirmatum est cor virginis* utworzył Alphonso Pagani. Musiał być dobrym skrzypkiem i pedagogiem; wykształcił między innymi Ottavia Maryę Grandi'ego, który mu dedykował dziewięć sonat (manuskrypt 111 Bibl. miejsk. w Wrocławiu). Utwór jego przedstawia się w fakturze homofonicznej:



Jacobus Abbates zaprodukował w wydawnictwie Liliusza 8-gł. motet (imitowany) do słów *Ego sum pastor bonus* którego wstępne takty są następujące:



Jedyny (obok wątpliwego Hakenbergera) Polak, którego utwór został pomieszczony w wydawnictwie tem, Andrzej

Staniczewski¹⁾, wystąpił z kompozycją świadczącą o wybitnym ze wszech miar talencie. Kto bowiem zdobył się na tak piękny temat do imitacyjnego opracowania, jaki widzimy właśnie we wstępie motetu „*Beata es virgo Maria*” ten musiał mieć bogaty zasób inwencji. Sama wytworna i pełna sentymentu linia melodyjna tematu tego, tak bardzo włoskiego, że przypomni się jeszcze nawet w *Aidzie* Verdi’ego, i prawdziwie poetyczny charakter całego motetu jest pięknym dowodem szczerego talentu, ujętego w znaczną technikę kompozytorską.

C. I. Ch.

Beata es vir-go Ma-ria, be-a-ta es vir-

A. I. Ch.

T. I. Ch.

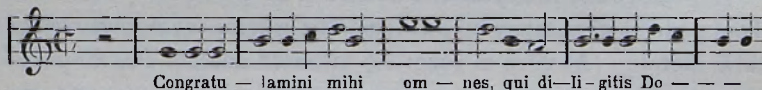
go Ma-ri — a

W dalszym rozwoju motetu zajmują nas epizody, w których, jak można wnioskować, chodziło kompozytorowi o kontrasty barwne, uzyskane przez dwuchórowość. Kompozycją

¹⁾ Sowiński nie znał go.

należy już do stylu weneckiego, o czym przekonywa nas faktura trzech zachowanych głosów; na ich podstawie możemy idealnie zrekonstruować obraz całości.

Sam Lilius — nazwisko jego brzmiało Vincenzo Lilio — umieścił skromnie swój dwunastogłosowy motet na końcu wydawnictwa. Dłuższa kompozycja „*Congratulamini mihi omnes*” utrzymana w fakturze imitacyjnej, niezawsze ścisłej. W trzech zachowanych książkach znajdujemy sześć głosów, mimo to trudno przedstawić sobie obraz całości, z pierwszego chóru mamy bowiem tylko *cantus* i *altus*, trzeciego w komplecie brakuje. Temat pierwszego sopranu opiewa:



Wydawnictwo Liliusza jest dokumentem pierwszorzędnym. Razi nas tylko fakt, że zaledwie jeden — niewątpliwie — Polak wystąpił w nim z swoim motetem. Wiemy wszakże, że od samego zawiązania kapeli warszawskiej było w niej stale Polaków tylu niemal, co muzyków innych narodowości¹⁾. W 39 lat później, w *Xenia Apollinea*, dodatku do polemicznego dzieła dyrygenta kapeli królewskiej Marca Scacchi'ego p. t.: „*Cribrum musicum*” (1643), zrównoważą się muzycy polscy z obcymi w wydanych tam pięćdziesięciu kanonach.

Świetny stan kapeli królewskiej przetrwa jeszcze kilka dziesiątków lat. Około r. 1630—1640 ozdobą jej będą kompozytorowie Polacy jak: Bartłomiej Pękiel, Marcin Mielczewski i Adam Jarzębski.

Na przełomie wieku XVI i XVII nie należał do kapeli Rorantystów wawelskich żaden wybitniejszy polski talent kompozytorski. Jedyłą znaną nam kompozycją napisaną w drugim dziesiątku lat wieku XVII przez jednego z członków

¹⁾ Por. Poliński „Dzieje muzyki polskiej” 122—123.

tego kolegium jest czterogłosowy motet *Rorate coeli* z r. 1619. Jana Borzyma-Borimiusa, odnaleziony i oznaczony swego czasu (z monogramu O. A. I. B. opus auctoris Joannis Borimii) przez księdza Polkowskiego¹⁾.

Joanes Borzym-Borimius był dyrygentem kapeli Rorantystów od r. 1619 do roku (napewne) 1623, jak świadczy „*Elenchus omnium perceptorum et expisitorum ex prouentibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Anno 1543 ad Annum 1631*“, prebendaryuszem zaś jej musiał zostać między rokiem 1602—1607 (patrz Dra A. Chybińskiego: *Materyały do dziejów król. kapeli Rorantystów* str. 20).

Motet Jana Borzyma liczy taktów: $29+27+27+31=114$. Ten podział przedstawia nam formalna i pełna symetrii struktura motetu. (Analiza ta różni się nieco od analizy Dra Chybińskiego). Ustęp pierwszy, w istocie homofoniczny, zaczyna się od akordu pierwszego tonu kościelnego, transponowanego o kwartę w górę (akord *g-mol*); w dwudziestym dziewiątym takcie osiągniętą została kadencya na stopniu piątym (*d+*) poczem następuje króciutka partya imitacyjna (wstęp normalnej fugi kwintowej). Ustęp ten kończy się akordem durowym. Część następna zaczyna się także wstępem imitacyjnym; dwukrotnie powtarza się temat ze zmienionym tylko porządkiem głosów. Kadencya na trzecim stopniu tonacyi (akord B-dur) przygotowuje na ustęp końcowy w rytmie $\frac{3}{4}$ przystosowanym zwyczajnie do tekstu „*gloria Patri*“, w tonacyi zasadniczej całej kompozycyi. O imitacyach w tym motecie da się powiedzieć tylko, że są zupełnie stereotypowe. Drobne zmiany w motywach, podyktowane warunkami fugi, nie mogą w każdym razie prowadzić do sądu, że, są „w nich zawarte dwie imitacje“. Hermeneutyka motywów motetu Borimiusa naprowadziła ks. Dra J. Surzyńskiego do wykrycia, że kom-

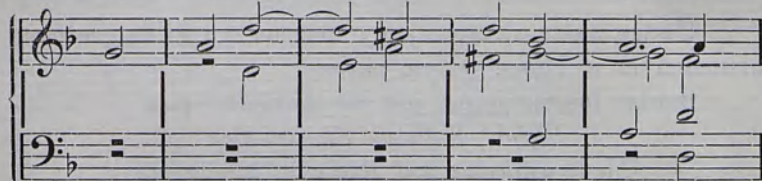
¹⁾ Przepisał go z nut wawelskich p. Dr. A. Chybiński, którego uprzejmości zawdzięczam poznanie tej kompozycyi, dziękując szczerze za udzielenie mi odpisu. Patrz artykuł tegoż w Przeglądzie muzycznym 1910, nr. 1.

pozytor posługiwał się tematami pieśni „Zawitai Chryste wi-szący, snopeczku mirhy wędnący“, której tekstem autorem był Abraham Rożniatowski. Dr. Chybiński dopatrywał się w części ostatniej motetu pewnych wspólnych tematów z pieśnią wielkopostną „Jezu Chryste Panie miły“.

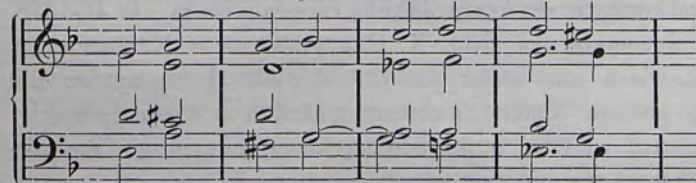
Motet Borimiusa jest utworem nie najpierwszej wartości; jest to kompozycja zaledwie przeciętna, nikła zarówno w kierunku harmonicznym, jak nieinteresująca rysunkiem melodyjnym. Zadośćuczynienie przynosi natomiast wygodna pozycja wokalna utworu, pociągająca za sobą piękne brzmienie chóru.

Dla przykładu, że i Jan Borzym musi być zaliczonym do kompozytorów, ulegających wpływowi włoskiemu, podaję kilka taktów jego motetu.

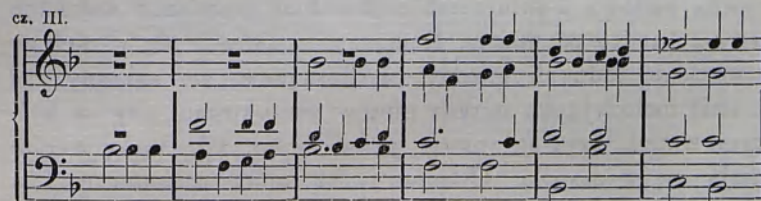
cz. II. et ger — — — mi — net et ger—mi — —



net et ger — — — — — mi—



cz. III.



Benedi — xi— sti Do — mi—ne Be — ne — di — xi— sti

cz. IV.

Gle—ri—a Pa — tri Patri et Fi—li — — — o

Kiedy nici faktury imitacyjnej przejdą w tkaninę ściśle homofoniczną, utrzymuje się ona nieprzerwanie, jako proste następstwo akordów, związanych jednym rytmem. Styl ten to ostateczna konsekwencya, w kierunku prostoty, stylu Palestriny i innych kompozytorów szkoły rzymskiej.

* * *

Uwagę naszą skierowujemy obecnie ku kilku pieśniom utworzonym w Polsce w tym okresie.

Bardzo interesującym jest wydawnictwo p. t.:

Pieśni | Kalliopy Słowińskiej

Na terazniejsze pod Byczyną | zwycięstwo

S. G. (Stanisław Grochowski)

W Krakowie, w drukarni Jakuba Siebeneychera | R. P. 1588.

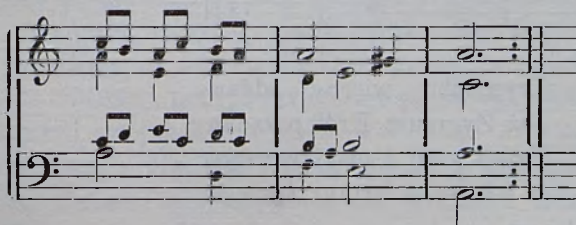
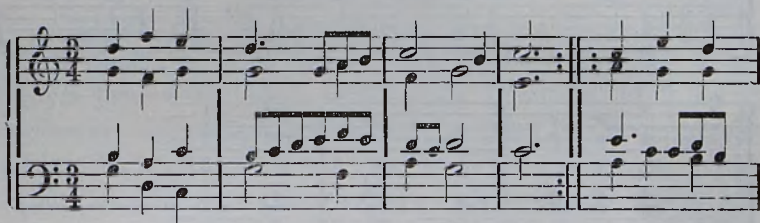
(Egzemplarz w Bibl. X. Czartoryskich w Krakowie).

Zawiera ono sześć pieśni; nazwisko kompozytora nie zostało podane. Cztery pierwsze pieśni, z powodu jednakiej formy strof wiersza, mają jednaką formę muzyczną. Ośm taktów z repetycją obu czterotaktowych części, oto ich prymitywna budowa. Faktura ich i charakter muzyczny wskazuje na cel bardzo popularny. Kompozytor nie siłił się w nich na stworzenie ładnych melodyi w dyskanie, nie możemy zaś z linii melodyjnych innych głosów wnioskować, aby w którym z nich krył się *cantus prius factus*, tak mało wyróżniając się w zespole. Cytując je tu, mam pośredni cel na oku; wskazać mianowicie pragnę o ile słabszymi w sto-

sunku do popularnie ujętych Psalmów Gomółki i nawet kilku pieśni z epoki 1550—1560, były te lub inne popularne pieśni polskie z tego okresu, a jasno się okaże, że Gomółka w dziele swem był istotnie prawdziwym artystą.

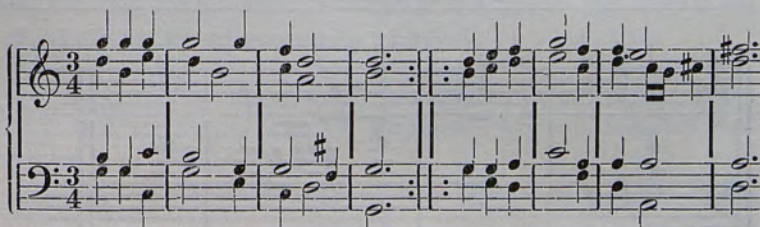
Pieśń I:

Słuchajcie mię wszystkie kraie
Którym Zygmunt prawa daie
Tymczasem koronowany:
Zacznę wam rym niesłychany.



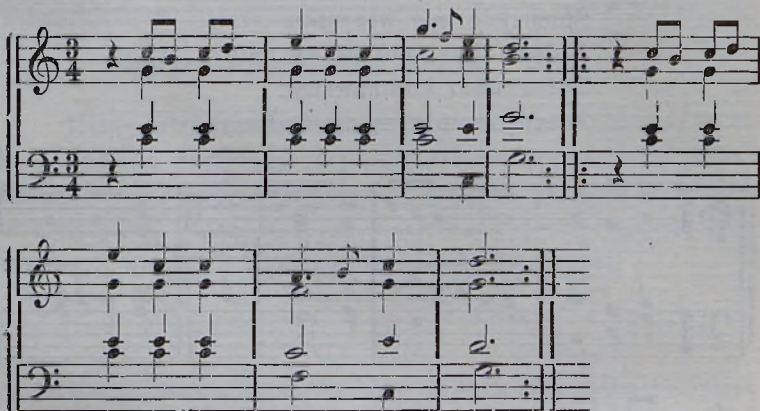
Pieśń II:

Szerokie Sarmackie włości
Z takiej niezwyklej radości
Dajcie chwałę Bogu swemu
W dobroci nieprzebranemu.



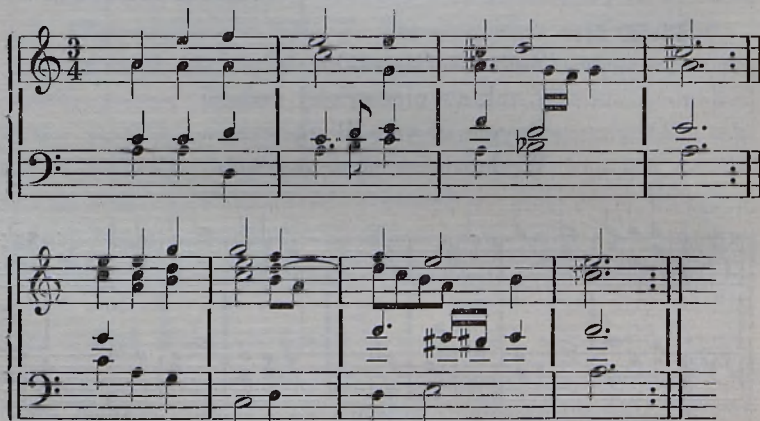
Pieśń III:

Sławne potomstwo Lechowe
Na wasze troski domowe
Zdeymę lutnię wielostroną
Już od roku zawieszoną.



Pieśń IV:

Tryumfuy wierny poddany
Już Zygmunt Król pożądaný
Urząd swój Pański rozciąga
A władzę z fortuną sprząga.



Te cztery *canzonetty* panegiryczne nie wykraczają zupełnie poza najskromniej pojętą granicę i szablon czterogłosowej pieśni. Harmonika ich jest tak skromna, że podobnie ubogiej nie znajdujemy zresztą w popularnych pieśniach polskich, nawet nieznanym autorów.

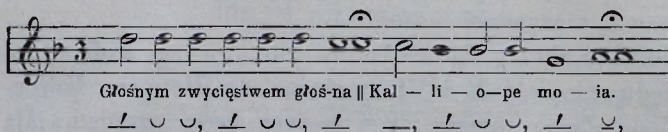
Pieśni Kalliopy Słowieńskiej ciekawe są atoli tylko ze względu na pieśń V i VI zwrócone do Hetmana Koronnego (Jana Zamoyskiego). Te bowiem pieśni przedstawiają jedyne znane nam próby metrycznego rytmizowania tekstu polskiego. Kompozytor ujął wiersz w stopy daktyliczne i spondeje, uwzględnił cezury, nie melodyzował, ale kazał deklamować chórowi, ustawivszy każdy głos w pewnym tonie doskonałego trójdźwięku. Przykładów do takiej praktyki nie znalazł we Włoszech, tylko u kompozytorów niemieckich. Tu już u schyłku w. XV pojawiają się próby wprowadzenia metrów klasycznych do kompozycji wokalnych, a propagatorem tej idei jest Konrad Celtis (Celtés) wielki humanista, pamiętny także w dziejach Uniwersytetu Jagiellońskiego, na którym niedługo wprowadził gościł (1488—1490), ale musiał i tak „zapłacić swoją osobą, czynami i słowami krótki swój pobyt w Krakowie“, skąd wywiózł wspomnienie romansu z Hasiliną i silną nienawiść dla Polaków¹⁾. Pomyśły Celtisa komponowania ód Horacego zrealizował Piotr Tritonius. Idea ta miała jeszcze później wyznawców swoich w Ludwiku Senflu i Pawle Hofhaimerze²⁾. W roku 1585 jeszcze wychodzą drukiem parafrazy metryczne Psalmów Dawida, dokonane przez Jerzego Buchanana z muzyką Statiusa Olthofa³⁾. Wydawnictwo to było tak niedalekie od roku wydania »Pieśni Kalliopy«, że mogło być przykładem dla uformowania pieśni V.

¹⁾ K. Morawski: *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. II 189.

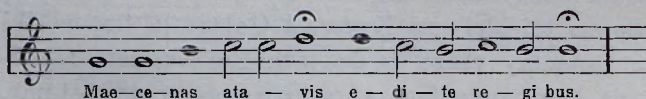
²⁾ R. v. Liliencron: »Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI Jahrhunderts«.

³⁾ Benedikt Widmann: »Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof«.

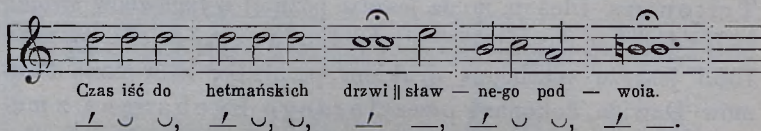
Pentametry pieśni tej nie zwracają wiele uwagi na naturalny akcent słów, które w akcencie metrycznym silnie wykoszlawiają bieg wiersza:



Jak widzimy nie uwzględnił tu kompozytor akcentu daktylicznej stopy nutą dwa razy dłuższą od sylab nieakcentowanych; kładł je tylko na silną część taktu, gdzie akcent z natury rzeczy schodził się z akcentem metrycznym. Tritonius ujmował wiesz Horacego w sposób następujący:

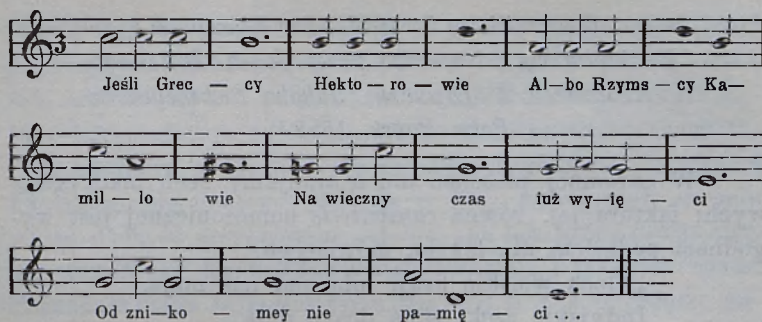


Szczególnie jednak drastycznie wypadła metryka drugiego pentametry pieśni V:



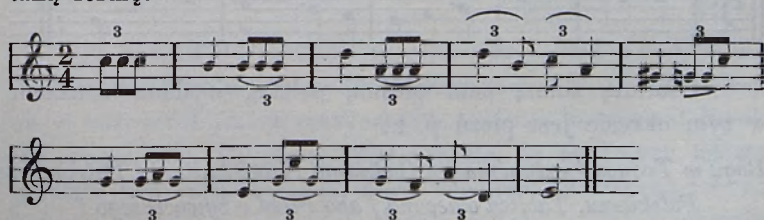
We wszystkich głosach, rzecz jasna, zachowana jest ta sama wartość nut, składających się w akordy: toniki (*b*), dominanty górnej (*f*) i stopnia szóstego (*g-moll i dur*).

Podobnym eksperymentem jest pieśń ostatnia VI w której wiersz jest w sposób dziwaczny skandowany, gdyż deklamacyą nie można tego nazwać:



Y Ty mężu doświadczony
Hetmanie Polskiej Korony
Słynać będziesz przed inszymi
Bohatyrmi Słowieńskiem.

Ale w dziwactwie tem kryje się myśl muzyczna, która, po wyświeetleniu, uczyni dziwactwo tylko pozornem. Ujawszy rytmiczne peryody melodi tej w takt $\frac{2}{4}$ (skracając wartość nut czterokrotnie) i zaczynając od przed-taktu otrzymamy taką formę:



Z tego zaś widać, że jądrem tego pomysłu jest wojskowy pierwiastek muzyczny, rytm marsza silnie tu występuje. Są to może echa programowej *chanson* francusko-niderlandzkiej, a szczególnie włoskiego madrygału wojennego — *madrigali di guerra*, gdzie sygnały trąb, uderzenia bębnow i rytmy pochodu wojskowego dostarczyły całego szeregu motywów ilustracyjnych.

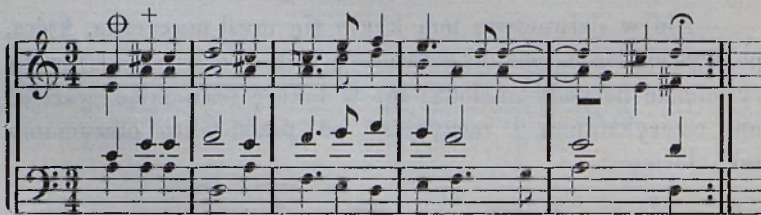
Zwycięstwo pod Byczyną było sposobnością wydania innej jeszcze pieśni, p. t.:

*Pieśń / nowa / O szczęśliwey Potrzebie / Pod Byczyną z Arcyxiąż:
Maximilianem. / Napisana przez Joach. Bielskiego
W Krakowie / W Drukarni Jakóba Siebeneychera
Roku Pańsk. 1588 ¹⁾.*

W skromnej piosence nie znajdujemy cech madrygałowych; faktura jej, równa *canzoneccie* homofonicznej jest wygodnem podłożem dla tekstu, mówiącego:

„Niech włoskie kraje siła nad nas mają,
Indyjskie rzeki złota dosyć dają,
Ma Polska nad nie, ma nad złote wody
Droższe swobody.

Ciekawym, dla nieustalenia się harmonii, jest wstęp do pieśni tej:



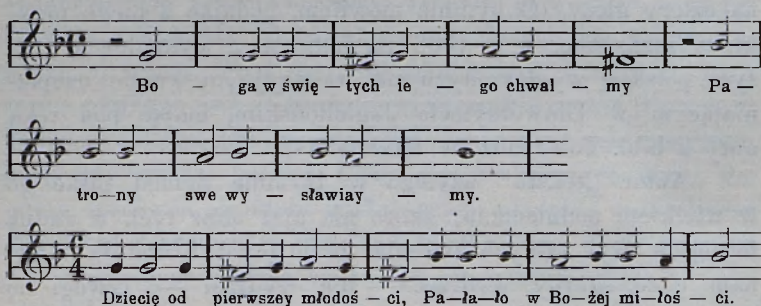
Ostatnią znaną nam pieśnią polską, wydaną drukiem w tym okresie jest pieśń p. t.:

*Bogu w Troycy / iedynemu / y Świętemu Stanisławowi / Patronowi
Polskiemu, Tablica obiecana / abo Pieśń o żywocie iego /
Na szczęśliwe zwrócenie z Angliey Pośta / Jego Królewskiej M.
Jego M. Pana Stanisława Cikowskiego / Podkomo-
rzego Krako: Czorsztyńskiego; Balimot-
skiego et c. Starosty. X. Sta-
niśława Grochowskiego*

Muzyka: *Asprilli Pacelli Magistri Capellae S. R. M.*
(Egzemplarz w Ossolineum)

¹⁾ Unikat pieśni tej znajduje się w bibl. w Strengnäs w Szwecyi; przepisałem ją z udzielonej mi łaskawie przez prof. Czubka fotografii.

Pieśń ta, pisana pewnie w zamiarze uczynienia jej popularną, jest kompozycją, stojącą na zupełnie niskim poziomie artystycznym i pozbawioną wdzięku melodyjnego. Podobnie harmonizacja ogranicza się do najbanalniejszych skojarzeń akordów. Prymitywność nie była dogodnym dla talentu Pacelli'ego warunkiem. Jedynie w linii melodyjnej *discantu* widać dążność artystyczną: zatacza ona łuk, który równomiernie wznosi się ku punktowi najwyższemu i taksamo opada. Poznać Włocha w pieśni tej z tego, że w drugiej części pieśni tworzy proporcję z melodyjną części pierwszej.



Po rok 1600 i w latach najbliższych po nim wybitnie już uwypatnił się wpływ muzyki włoskiej na polską. Widzieliśmy go w różnych formach muzycznych, zarówno instrumentalnych jak wokalnych. Od roku 1600 ogarnia on na całych lat sto przeszło twórczość kompozytorów polskich, gromadząc ich do jednej, wielkiej, muzycznej Szkoły włoskiej. Dając im cały szereg nowych form, nie tylko że nie stłumił, lub zmanierował ich talentów, ale przeciwnie podniecił do intensywnego wypowiedania się w dziełach o silnie oryginalnych cechach, niejednokrotnie doskonałych.

Jednym z najciekawszych pomników muzyki polskiej na początku wieku XVII jest „Hymn rokoszan Zebrzydowskiego z r. 1607”. Odpis, czy też oryginał, tego hymnu znajduje się w rękopisie zawierającym akta związane z rokoszem w bibl. Akademii Umiejętności w Krakowie nr.

1047. Hymn napisany na długiej karcie papieru złożonej kilkakrotnie wedle formatu rękopisu zajmuje już zewnętrznym wyglądem odpisu. Zdobí go inicjał litery *K* zdobnej w ornamentację liściową. Nuty i tekst pisane kaligraficznie. Głosy nie ujęte w formę partytury następują po sobie kolejno. Hymn ten skomponowany został na sześć głosów mieszanych. Pierwszy zwrócił nań uwagę Józef Szujski i zainteresował nim dyrektora Towarzystwa muzycznego w Krakowie St. Niedzielskiego, który też hymn ten zaprodukował na jednym z koncertów historycznych w r. 1877 w opracowaniu na cztery głosy. (O hymnie mówiłem, podając z niego przykłady muzyczne, w r. 1908 na jednym z wykładów o muzyce polskiej wygłoszonych na wakacyjnym kursie uzupełniającym w Uniwersytecie Jagiellońskim, mając pod ręką nuty z bibl. Tow. muz. w Krakowie¹⁾).

Autor „tekstu“ użytego w Hymnie musiał pisać go w wielkiem podnieceniu, skoro nie ujął słów tych w żadną formę, a użył samych zwrotów brzmiących brutalnie. „Kto nam chce skarby wydrzeć — nie wydrze! — Trwogi się bać — nie bać! Więć 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!“ Wszystkie te „hasła“ powtarzają się po kilka razy, niektóre nawet 7 razy. Podobnie jak pozbawionym cech artystycznych jest tekst hymnu, tak muzyka nie może pokusić się o miano tworu artystycznego wyższego rzędu, przedstawia bowiem niejako konglomerat czynników, które pełnego swojego waloru nabierają dopiero w głębiej pomyślanym organizmie muzycznym. Nie wiemy jakie było przeznaczenie tego „Hymnu“. Pomimo braku wyższych cech artystycznych kompozyta ta nie mogła służyć do celów codziennych; nie mogła

¹⁾ Ostatni pisał o hymnie rokoszan dr. A. Chybiński w Przeglądzie muz., z IV nr. 1.

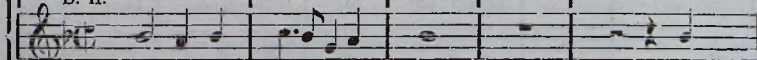
być pieśnią żołnierską, obozową, przedstawia bowiem zbyt wielkie trudności, aby można je pokonać bez pracowitego przygotowania; ponieważ do wykonania hymnu trzeba było wprawnego chóru mieszanego sześciogłosowego, możemy przypuścić, że wykonano go chyba na jakimś uroczystym zebraniu rokoszan.

Z ugrupowania ustępów różniących się rytmicznie (schemat formy hymnu $\text{♩} - 3 - \text{♩} - 3 - \text{♩}$) należy domyślać się, że kompozytor, nie wprowadzając faktury imitacyjnej, pragnął utrzymać hymn w formie *canzony*, której istota polegała na symetrycznem przeciwstawieniu rytmów parzystych z nieparzystymi. Nierówna ilość taktów w członach nie wpływa na istotę tej formy. Obok tego uświadomionego dążenia do stworzenia pewnego ustroju formalnego zauważyć można jeszcze, że kompozytor miał na względzie programowe cele muzyczne, czyli ilustrowanie tonami. Udało się mu stworzyć obraz wojenny środkami pełnymi realistycznej prawdy. Szczęśliwem jest także stopniowanie wyrazu muzycznego, który przechodzi od zaniepokojenia i budzącego się poczucia siły:

D. I.



D. II.



A.



T. I.



T. II.



B.



nie

wydrze nie wydrze nie wydrze nie wy — — — drze.

nie wydrze

wydrze

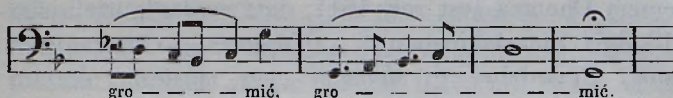
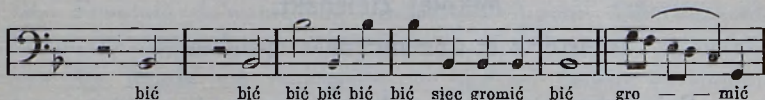
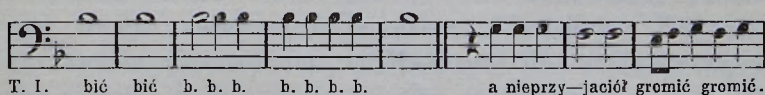
wydrze

do pełnej animuszu pobudki, którą za solowo występującym pierwszym tenorem powtarzają cztery inne głosy chórem (bas przyłącza się ostatni):

Trwogi się bać trwo—gi się bać

Trwogi się bać

dochodzi zaś w zakończeniu hymnu, stale potęgując się, do pełnego zgiewku wojennego, wyposażonego w silne efekty, które dosadnie już występują w dwóch głosach chóru niższego, w tenorze pierwszym i basie:



Wykonanie wymaga stopniowania dynamicznego i przyspieszania tempa.

Przez styl dwuchórowy należy „hymn rokoszan“ do kierunku weneckiego. Kompozytor jego umiał wyzyskać efekty, leżące w zespole złożonym z chóru głosów wyższych i niższych, cały zaś aparat szczęśliwie ożywił i rozruszał. Słabą stroną utworu stanowi natomiast ubóstwo melodyjne i rytmiczne, harmonicznie zaś ograniczył się nieznany nam twórca hymnu do najciaśniejszego koła pomysłów. Pomimo to wszystko jest „Hymn rokoszan“ bardzo cennym zabytkiem świeckiej muzyki polskiej z początku XVII wieku, jednym więcej dowodem ulegania polskiej twórczości muzycznej wpływom włoskim.

VI.

Mikołaj Zieleński:

Offertoria et Communiones totius anni.

Najpamiętniejszą datą w historii muzyki polskiej przed wystąpieniem Chopina jest rok 1611, data wydania wielkiego dzieła Mikołaja Zieleńskiego p. t. „*Offertoria — Communiones totius anni*”. Prawdziwe to *Magnum opus musicum* ukazało się w Wenecyi w partyturze *pro organo* i ośmiu książkach głosowych. Unikaty wydawnictwa tego znajdują się: *partitura* w Bibl. X. Czartoryskich w Krakowie, książki głosowe w Bibl. miejskiej we Wrocławiu. Tytuł dzieła opiewa:

Offertoria / totius anni / Quibus in Festis omnibus Sancta Ro-
mana Ecclesia uti con / suevit, Septenis et Octonis
vocibus tam viuis, quam / Instrumentalibus
accommodata. /

His accaserunt aliquot sacrae Symphoniae cum Magnificat /
vocum duodecim. / Auctore

Nicolao Zieleński

Polono,

Organario et Capellae Magistro / Illustrissimi et Reuerendissimi
Domini Domini Alberti / Baranowski Dei gratia Archiepiscopi
Gnesnensi Legati nati, Regni Poloniae Primatis et Primi Prin-
cipis.

Nunc primum ab ipso Auctore in lucem aedita.
Venetiis, Apud Jacobum Vincentium MDCXI (1611).

Dedykacya:

Ill-mo. et Rever-mo. Domino

D. Alberto Baranowski et c. (jak w tytule) *Domino suo clementissimo.*

Non minus ortum Satori, quam maturitatem cultori suo fructus acceptam ferre debet, Illustrissime Princeps, et Domine clementissime, eo quod sine illa et frustra exortus videatur et fructus vocari sine maturitate iure non possit. Fructum laboris mei, foetumque ingenii Offertoria et Communiones totius anni, quibus S. R. Ecclesia in omnibus SS. Festis uti consuevit per me ad cantus et vocum certam proportionem redacta ad te Illustrissime Princeps offero, tibi que consecro; non ideo solum quod cupiat, ut sub Celsitudinis tuae patrocinio lucem aspiciant, sed etiam quia fructus hic totus quantus est te concernit. Nam et ortus sui rationem et maturitatis, qualis illa est perfectionem Celsitudini tuae fert acceptam. Tu enim ut ego huic me accingerem operi imperasti, tuo degens in famulatu supremam illi manum apposui; et denique ut sub praelum veniret, in tua liberalitate et munificentia perfecisti. Atque hoc quidem Telo tuo, qui in te non modo in gloria Dei promouenda, disciplinae Ecclesiastica conseruanda, sed etiam in ritibus S. R. Ecclesiae tenacissime retinendis inextinctus perseuerat, tribuendum est. Nam ut omnia in illis, quibus praeeras Dioecesi-bus, et in hac amplissima, in qua nunc Primas et Archipraesul existis Archidioecesi ordini suo, et nitori restituistis ita et hanc ipsam certam ac propriam Offertoriorum ac Communionum suis locis et temporibus decantationem exactem obseruari imperasti. Quorum copia et cuius libet ad manum esse possit, mandato tuo Princeps Illustrissime, ego obsecrans opusculum hoc perfeci; quam prompte et alacriter hoc meum vetus Celsitudini tuae obsequendi studium, et constans perpetuaeque mei in famulatu tuo seruitii voluntas attestari potest, quam vero diligenter aut feliciter, malo id aliorum indicio relinqui, et tempore atque usu potius quam attesta-

tione mea comprobari. Sed ut iusta operis huius tibi a me consecrati rationes desint; non alteri certe sacra Offertoria et Communiones primum a Polono novo modo concinnata, quam summo in Polonia Sacrorum Antistiti debebantur. Accipe igitur Princeps Illustrissime, ac Domine clementissime Sacros hos Conventus sereno vultu prout et clementia tua consuevit, qua nihil reicis quod a deuotis seruulis pia erga te obseruantia tibi offertur, et Cantus ipsa natura postulat, eius praesertim qui tot nominibus te appellat, et concernit, ut ita dum tibi consecratur tua liberalitate perfectum, cuius perficiendi a te emanauit praeceptum flumina unde venerunt, reuertantur.

Venetiis Kalend. Martii 1611.

Illustrissimae Celsitudini tuae | Humillimus seruus
Nicolaus Zieleński.

Tytuł drugiej części dzieła opiewa:

COMMUNIONES

Totius anni

Quibus in solemnioribus Festis Sancta Romana Ecclesia uti consuevit ad cantum / Organi, per Unam, Duas, Tres, Quatuor, Quinque et Sex voces / cum Instrumentis Musicalibus et Vocis / resolutione, quam Itali gorgia vocant decantandae /.

His accesserunt aliquot Sacrae Symphoniae, Quatuor, Quinque et Sex vocum et Tres Fantasiae Instrumentis Musicalibus accommodatae — auctore

Nicolao Zieleński Polono i t. d. jak w *Offertoriach*.

To wszystko, co dotąd napisano o Zieleńskim, nie może być tu brane w rachubę. Uwagi ks. dra J. Surzyńskiego i prof. A. Polińskiego tchną szczerem dla kompozytora naszego podziwem, są jednak zbyt ogólnikowe i kruche, zbyt lakoniczne i powierzchowne, aby mogły o sztuce Zieleńskiego poinformować w sposób niezawodny. Naukowo ścisłych, lub chociażby popularnie naukowych sądów nie znajdziemy o dziele Zieleńskiego nigdzie, a pierwszą i ostatnią przyczyną tego

jest fakt, że żaden z historyków muzyki polskiej nie zajął się dziełem tem w istotnej całości; uwzględniano mianowicie tylko partyturę *pro organo* z Bibl. Czartoryskich, ale przeoczono, w każdym razie do badania nie wciągnięto, książek głosowych z bibl. Wrocławskiej. Dopiero bowiem z organicznego zespolenia tych obu części przedstawiają się nam kompozycje Zielińskiego w formie autentycznej. Bez dokonania tego zespolenia dzieło Zielińskiego, w obu połowach jest tylko cieniem idei kompozytora. Zaledwie kilka utworów w *Communiones* ma w partyturze *pro organo* identyczne znaczenie z treścią głosów. Cztery z pośród nich wydał ks. J. Surzyński w *Monumentach* (zeszyt I i II) [*Adoramus te Christe; In Nativitate Domini; In monte Oliveti; In festo inventionis S. Crucis*]. Mając względy praktyczne na oku dokonał zasłużony wielce badacz i wydawca bardzo szczęśliwego wyboru. Oprócz tych czterech utworów nie był Zieliński zresztą reprezentowany w żadnym innem nowem wydawnictwie muzycznym¹⁾. W stosunku do 56 motetów w *Offertoriach* i 66 utworów w *Communiones* liczba to bardzo mała, jednakże samo pierwszeństwo w wydaniu ich i zwrócenie przez to uwagi innych na dzieło Zielińskiego, składają się na niemałą wobec historyi muzyki polskiej zasługę.

Z przykładów, jakie później zostaną tu podane, będzie widoczne, jak bardzo wielka różnica zachodzi między samą partyturą *pro organo* a książkami głosowymi.

Zwracam się obecnie do środowiska, w którym dzieło Zielińskiego powstało.

Offertoria i *Communiones* drukowane były w Wenecyi; tam pisał Zieliński przedmowę dedykacyjną, tam też niewątpliwie utworzył składające się na nie kompozycje. Znając druki muzyczne krakowskie, choćby wydawnictwo Liliusza

¹⁾ Znaczniejszą ilość ich w rozmaitych formach i zespołach przyniosą najbliższe tomy wydawnictwa pomnikowego „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“, dla którego przygotował je autor tej rozprawy.

z r. 1604 bez porównania piękniejsze od *partitury* i książek głosowych Zieleńskiego, nie musiał organista gnieźnieński jeździć do Wenecyi, aby tam tylko oddać do druku dzieło swoje. Pojechał do Wenecyi, zapewne wysłany przez prymasa Baranowskiego, i dłużej musiał przebywać w celu nauki w najżywszem w te czasy środowisku muzyki; możebne nawet, że uczył się u najgłośniejszego mistrza szkoły weneckiej, który od śmierci Palestriny i Orlanda Lasso (1594) był prawdziwy *princeps musicae*, mianowicie u Giovanni Gabrieli'ego. Plon nauki tej przedkładał Zieleński w *Offertoriach* i *Communiach*.

Świetność muzycznej szkoły weneckiej trwała od wystąpienia w niej Adriana Willaerta (1527) po koniec działalności Claudia Monteverdi'ego (1643). Nazwiska zaś zajętych w czasie tym kapelmistrzów i organistów przy kościele św. Marka to synonimy epok muzyki, to etapy rozwoju techniki kompozytorskiej w formach muzyki wokalne i instrumentalnej. Po Willaercie działali tu i tworzyli: Cyprian de Rore, jeden z najświetniejszych madrygalistów; Gioseffo Zarlino, najwybitniejszy teoretyk swoich czasów; Claudio Merulo da Correggio, znakomity organista i kompozytor; Annibale Padovano; Baldassare Donato; Andrea Gabrieli i Giovanni Gabrieli.

Giovanni Gabrieli jest niejako wypadkową tego wszystkiego nad czem pracowali jego weneccy poprzednicy, koroną całej tej epoki, postulatem historycznym swoich czasów, jak J. Seb. Bach był zakończeniem epoki organistów niemieckich. Giovanni Gabrieli był mistrzem zarówno w formach wokalnych jak instrumentalnych, mistrzem w kojarzeniu tych różnych elementów, właściwym twórcą barw muzycznych. Jego muzyka dopiero stała się gruntem przygotowawczym dla dramatu muzycznego Monteverdi'ego, dając mu — po skromnych zarodkowych początkach opery florenckiej — cały szereg środków muzycznego wyrazu. Analizując styl muzyki Gabrie-

li'ego, zwracając uwagę na elementy dysonansowe i chromatykę pisze Ambros¹⁾ w konkluzji:

„Jeśli się spytamy, jaka różnica zachodzi między tą muzyką Gabrieli'ego (instrumentalną) a nowoczesną, musimy odpowiedzieć: żadna“.

Twórczość Gabrieli'ego (1557—1612), bardzo produktywna, ogarnęła wszystkie współczesne formy muzyczne. Na pierwszym miejscu zwykło się stawiać dwie księgi kompozycji kościelnych p. t. *Sacrae Symphoniae*, na chór 6—16 głosowy. Równe im znaczenie i wartość przedstawiają sonaty instrumentalne, o których przyjdzie nam jeszcze wspomnieć w rozdziale o koncertach Adama Jarzębskiego.

Giovanni Gabrieli pozostawał w pewnych stosunkach z dworem warszawskim, byłby to zatem jeden argument więcej, że organista pierwszego dygnitarza kościelnego w Polsce, obcującego często z muzycznym królem, mógł być wysłany do niego na naukę. Jeszcze w roku 1628 pisał Kasper Förster do rady miasta Gdańska w podaniu między innymi: „dahero auch der Vortreffliche Musicus und Organist zu Venedig Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen zu Warschau seine Compositiones offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auf einer gewissen zeit dieselben zumachen...“²⁾ Więc i jego zamierzano bodaj na krótki czas tylko sprowadzić do Warszawy, wiedząc jak wielkiego pożytku dla wielkiej artystycznej idei przewodniej Zygmunta III, jako organizatora muzyki na dworze warszawskim. Zmysł jego dla niej da się chyba porównać z mecenasostwem Stanisława Augusta w malarstwie.

Styl Gabrieli'ego w motetach omawia C. v. Winterfeld w swojej klasycznej monografii o mistrzu weneckim (*Teil* 194) następującymi słowami: „tradycyjną, bezpośrednią

¹⁾ „Geschichte der Musik“ t. III, 557 (wyd. 1881).

²⁾ Max Seiffert: „Paul Siefert, Biographische Skizze“.

zależność od przekazanego śpiewu kościelnego, wyjąwszy tylko tam, gdzie pieśni swoje stosownie do zwyczaju liturgicznego musi od niego zaczynać, porzucił zupełnie; tem silniej za to zbliżył się — w znaczeniu wcześniej wytłómaczonym — do formy zasadniczej, w jakiej, wskutek wewnętrznej konieczności, pojawiły się te stare pieśni kościelne. Tak samo nie występuje nigdzie forma kanoniczna umyślnie na pierwszy plan: wszędzie ożywiając, ale nigdy nie nakładając warunków (formalnych) taką powinna być myśl zasadnicza kompozycyi, a Gabrieli umiał uwydatnić to we wszelakich sposobach. Wykluczone więc są u niego te pomysłowe spłoty polifoniczne starej muzyki kościelnej, o ile ucho nie jest już więcej zdolne do percepcowania ich; do tego tylko zmysłu ma skierowywać się sztuka, który, stosownie do natury jej, może ją jedynie przejąć, a jeśli ma ona słuchaczowi stwarzać pewne obrazy, to powinny one być przeniesione tylko przy pomocy tego zmysłu“. Jest więc sztuka Gabrieli'ego w całej pełni sztuką fenomenów akustycznych, istotnym ekwiwalentem malarstwa weneckiego. Na podstawie wydanych przez Winterfelda (w III tomie monografii) kompozycyi Gabrieli'ego i krytycznej analizy dzieł jego tamże pomieszczonej, dochodzi H. Leichtentrirt¹⁾ do sądów następujących: „problemy składni kontrapunktycznej znikają u Gabrieli'ego zupełnie. Nie znajdujemy już żadnych ścisłych kanonów, żadnego przeprowadzonego śpiewu stałego (*cantus firmus*), żadnego waryacyjnego opracowania tenoru, ani głosów *ostinato*. Tylko więcej albo mniej ścisła imitacja zasadniczych motywów stwarza logiczną łączność pomiędzy głosami. Za to użytą tu została barwa dźwięku jako środek wyrazu w stopniu takim, jak nigdy przedtem. Z genialną pomysłowością umie Gabrieli oddać wszystko na usługi dźwięku. Najznakomitsze używanie tonów kościelnych, najbardziej interesująca harmonika chromatyczna, sposób prowadzenia głosów, grupowanie głosów,

¹⁾ „Geschichte der Motette“ 221.

wyrafinowane wyzyskanie pozycyi głosów, wirtuozyjna umiejętność mieszania różnych gatunków głosów, wszystko to służy do tego, aby otrzymać brzmienia o barwnej pełności, miękkości, sile, blasku i cieniach, jakich dotąd nie słyszano jeszcze. Dzieło Gabrieli'ego należy do najbardziej podziwu godnego i najbardziej porywającego tworu, jaki kiedykolwiek pomyślała i zdołała zrealizować fantazya artystyczna⁴.

Na działalność tego to kompozytora patrzył Zieleński w Wenecyi. Wielka osobistość nie musiała mu jednakże przesłaniać sobą innych mistrzów, których dzieła, jakkolwiek odmienne od Gabrieli'ego, mogły mu — pomimo to — służyć jako świetne przykłady. Nie krył się więc po za horyzont wpływów na Zieleńskiego przedewszystkiem Palestrina, którego ośmiogłosowe motety na dwa chóry (*chori spezzati*) musiały wywrzeć wrażenie na szukającym za różnemi efektami brzmienia uchu Zieleńskiego. Analiza poszczególnych motetów kompozytora naszego pozwoli nam wskazać w czem Zieleński poszedł za Gabrieli'm, w czem za innymi przykładami.

Offertoria przeznacza Zieleński do wykonania chórom siedmio i ośmiogłosowym lub zespołom instrumentalnym (*vocibus tam vivis quam instrumentalibus*), podobnie jak przeważna ilość kompozytorów ówczesnych, którzy temsamem przyzwalali na zastąpienie brakującego lub brakujących głosów chóralnych instrumentami. Praktyka taka jest dla nas estetycznie dość dziwna, tegocześni jednak ludzie nie widząc w żadnym z głosów różnicy, t. zn. melodyjnego pierwszeństwa, nie odczuwali ujemnie takiego zastępstwa. Podobnie nazначzył w tytule swoich *Cantiones piae* Jan Polak, podobnie G. Gabrieli w tytule *Symphoniae sacrae*. Rzecz jasna, że temsamem mogły być kompozycje te wykonywane w całości przez instrumenty, wybierane według uznania dyrygenta stosownie do wysokości pozycyi.

Index Offertiorum wylicza następujące kompozycje na święta roku kościelnego:

1. In prima Missa Nativitatis Domini	Laetentur coeli	8 gl.
2. In secunda Missa Nativitatis Domini	Deus firmavit orbem terrae	8 gl.
3. In tertia Missa Nativitatis Domini	Tui sunt coeli	8 gl.
4. In festo S. Stephani Protomartyris	Elegerunt Apostoli	8 gl.
5. In festo S. Joannis Ap. et Evang.	Iustus ut palma florebit	7 gl.
6. In festo SS. Innocentium	Anima nostra — (per tromboni)	7 gl.
7. In festo S. Sylvestri Papae	Inveni David	8 gl.
8. In Epiphania Domini	Reges Tharsis	8 gl.
9. In festo S. Antonii Abbatis	Desiderium animae eius	8 gl.
10. In festo Cathedrae S. Petri	Tu es Petrus	8 gl.
11. Commune plurimorum Martyrum	Laetamini in Domino	8 gl.
12. In festo S. Andreae Ap.	Mihi autem nimis (per tromboni)	7 gl.
13. In festo Purificationis B. M. V.	Diffusa est gratia (per tromboni)	7 gl.
14. In festo S. Mathiae Ap.	Constitues eos (per tromboni)	7 gl.
15. Commune Sanctorum	Veritas mea	7 gl.
16. In festo Annuntiationis B. M. V.	Ave Maria (per tromboni)	7 gl.
17. In Dominica Resurrectionis	Terra tremuit	8 gl.
18. Feria secunda Paschae	Angelus Domini descendit de coelo	8 gl.
19. Feria tertia Paschae	Intonuit de coelo Dominus	7 gl.

20. In festo SS. Philippi et Jacobi Ap.	Confitebuntur coeli	8 gl.
21. In festo S. Crucis	Dextera Domini	7 gl.
22. In festo S. Matthaei Ap. et Evang.	Posuisti Domine (per tromboni)	7 gl.
23. In festo Ascensionis Domini	Ascendit Deus in iubilatione	8 gl.
24. In festo Pentecostes	Confirma hoc Deus	8 gl.
25. Feria tertia Pentecostes	Portas coeli	8 gl.
26. In festo Sanctissimae Trinitatis	Benedictus sit Deus	8 gl.
27. In festo Corporis Christi	Sacerdotes Domini	8 gl.
28. In communi plurimorum Martyrum	Mirabilis Deus	8 gl.
29. In festo SS. Joannis et Pauli Mart.	Gloriabuntur in te omnes	8 gl.
30. In festo Visit. Nat. Prae. Conc. B. M. V.	Beata es Virgo Maria	8 gl.
31. In festo S. Mariae Magdalenae	Filiae Regnum	7 gl.
32. In festo S. Jacobi Ap.	In omnem terram	8 gl.
33. In festo Transfigurationis Domini	Gloriae et divitiae in domo eius	8 gl.
34. In festo S. Laurentii Mart.	Confesio et pulchritudo	8 gl.
35. In festo Assumptionis B. M. V.	Assumpta est Maria	8 gl.
36. In festo Decollationis S. Joannis Bapt.	In virtute tua (per tromboni)	7 gl.
37. In festo exaltationis S. Crucis	Protege Domine plebem tuam	8 gl.
38. In die Dedic. Basilicae Mich. Arch.	Stetit Angelus	8 gl.
39. In festo omnium Sanctorum	Iustorum animae	8 gl.

40. In festo Dedicationis Ecclesiae	Domine Deus	8 gł.
41. Commune Virginum	Afferentur Regi Virgines	8 gł.
42. In fest S. Ignatii Ep. et Mart.	Gloria et honore	7 gł.
43. In festo S. Nicolai de Tolentino	Laetentur omnes	8 gł.
44. A Nativ. Dom. ad Purific. B. M. V.	Felix namque es	8 gł.
45. Communio in festo Pentecostes	Factus est repente	8 gł.
46. Communio SS. Philippi et Jacobi Ap.	Tanto tempore	8 gł.
47. Motetto de Transfig. Domini	Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum	8 gł.
48. Motetto de S. Alberto	Per merita S. Adaberti	8 gi.
49. Motetto de S. Stanisław	Ortus de Polonia Stanislaus	8 gł.
50. Motetto de S. Ignatio	Igneum Ignatii iubat	8 gł.
51. Secunda pars		8 gł.
52. Motetto in festo Paschae	Salve festa dies	8 gł.
53. Motetto de S. Spiritu	Spiritus Sancti gratia	7 gł.
54. Motetto de S. Dominico	Fulget in Choro Virginum	8 gł.
55. Domine ad adiuvandum me festina	Deo gratia cum Alleluia	8 gł.
56. Magnificat	Anima mea Dominum	12 gł.

(Z góry zaznaczyć należy, że między *Offertoriami* a *Communiami* Zieleńskiego zachodzą tak znaczne różnice w stylu formach i charakterze muzycznym, że uwag dotychczasowych i następnych nie można odnosić do drugiej części dzieła Zieleńskiego, którą poprzedzimy osobnemi uwagami w dalszej części tego rozdziału).

Niepodobną rzeczą byłoby poddać ścisłemu rozbirowi wszystkie utwory *Offertoriów*; rozbiór taki wymagałby osobnej, obszernej monografii. Musimy więc ograniczyć się do zbadania kilku kompozycji tej części, z innych zaś postaramy się wysnuć sądy natury ogólnej.

Zieleński drukując *Offertoria* w dwóch formach: *partyturze pro organo* i książkach głosowych przeznaczył tem samem do wykonania tych motetów stały akompaniament instrumentalny. Gdyby w partyturze chciał dać tylko dyrygentowi oparcie w jego funkcji, byłby ją nazwał odmiennie. Przez fakt zaś złączenia elementu wokalnego z instrumentalnym w stałym, zależnym stosunku należy Zieleński już do epoki *basso continuo*. Atoli forma *Partitury* Zieleńskiego jest odmienna od t. zw. *bassus generalis*, *bassus continuus*, *basso per l'organo*, *basso cifrato* i t. d. Wytworzenie się stałego akompaniamentu instrumentalnego ma dwa źródła genetyczne: jednym jest styl monodyczny, który doprowadził do muzyki dramatycznej (Vincenzo Galilei, Caccini, Peri), drugie wytworzyło się w konieczności opierania wielkich kompleksów wokalnych, podwójnych lub potrójnych chórów, o realną podstawę intonacyjną, bez której utrzymanie śpiewających mas w tonie było — i to przez dłuższy czas — zadaniem trudnem do pokonania. Fundament taki osiągnano mechanicznie przez wypisanie najniższych nut — basowych — z całej kompozycji w kolejnem następstwie. Na „melodyi“ tej budowano akordy, które formowały się w głosach; w ten sposób był ten „bas generalny“ harmonicznym obrazem kompozycji zarówno homofonicznej, jak polifonicznej. Bezustannie płynąc z głosami, w miarę ich pełności harmonicznej, pusty lub pełny, był *basso continuo* elementem bardzo pomocnym mógł przynieść w dynamice niejeden efekt, ale też szkodził niekiedy przez ciągłość swego trwania w miejscach, gdzie któryś z głosów zaczynał partję imitacyjną, niemniej utrudniał kontrastowanie w zespole wokalnem¹⁾. *Basso continuo*

1) Patrz Ambros l. c. IV 123.

pojawia się dopiero z końcem XVI wieku. Najwcześniejszymi dziełami, posiadającymi *basso continuo*, były motety Giova-
ni'ego Croce (r. 1594) później Adriana Banchieri:
„*Concerti ecclesiastici*“ (*aggiuntovi nel primo coro la sparti-
tura per sonare nel organo comodissima*)¹); Richarda De-
eringa: *Cantiones sacrae cum basso ad organum* (1597);
Francesca Bianciardi: *IV libri di moteti a 2, 3, 4 voci
con l'organo* (1599) i i. Za twórcą opery Perim (1600) mu-
simy uważać Emilia del Cavalieri za jednego z ojców
śpiewu solowego z basem cyfrowanym. Nazwa *basso cifrato*
poszła od wypisanych za pomocą cyfr przy nutach *bassus
generalis* interwałów harmonii, które miał grać akompaniator
na organach lub *clavicembalo*.

Forma *Partitury* Zieleńskiego jest od *bassus generalis*
różna. Jest ona w całości (prócz *Magnificat*) przeprowa-
dzona na czterech systemach pięcioliniowych, z których dwa
pierwsze są wyciągiem chóru pierwszego, dwa drugie zaś
chóru drugiego. Z *partitury* tej nie widać czy motet jest
ośmio- czy też siedmiogłosowy; system górny bowiem chóru
pierwszego lub drugiego, oznacza granicę melodyi najwyż-
szej czy to w głosie pierwszym czy też drugim, system
drugi zaś prowadzi linię tonów najniższych głosu czwartego,
lub też trzeciego jeśli pauzuje czwarty.

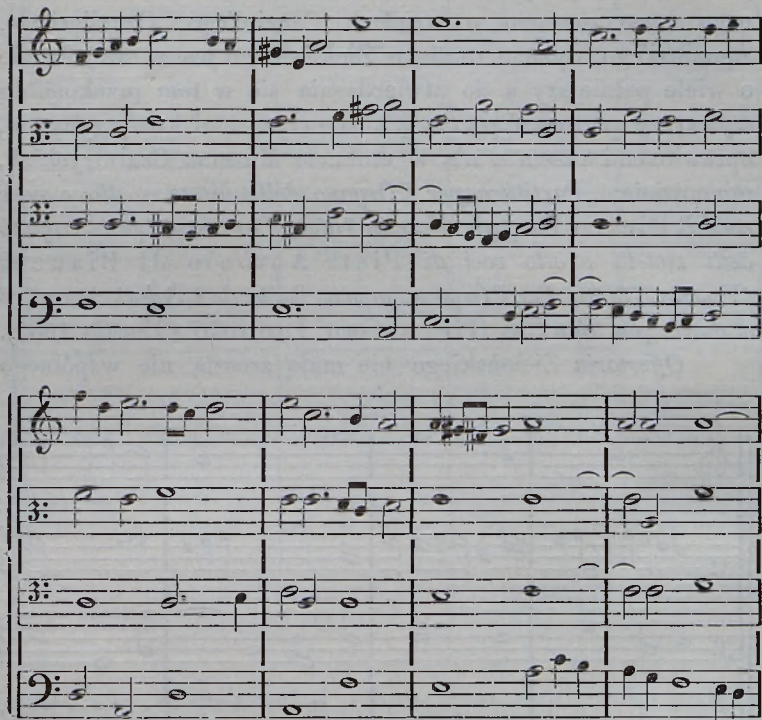
Nie uwzględnia więc *Partitura* głosów środkowych har-
monicznie. Różnicę między zawartością głosów a *partiturą*
Zieleńskiego wykaże wystarczająco przykład: (patrz str. 213)

To samo miejsce wypisane z książek głosowych przed-
stawia się następująco: (patrz str. 214 i 215)

„*Basso continuo*“ Zieleńskiego stawiało organistę wobec
zadania przez kompozytora ściśle wyznaczonego. „Kolorowa-
nie“ pomysłów kompozytora było w tej formie *partitury* wpraw-
dzie dopuszczalne, sam zaś Zieleński przestrzega (w uwagach
zawartych w spisie utworów drugiej części dzieła *Communi-*

¹ H. Riemann: „Geschichte der Musiktheorie“ 410 sq.

*Partitura pro organo Nr. 5. In festo Sancti Joanni Ap.
et Evang.:*

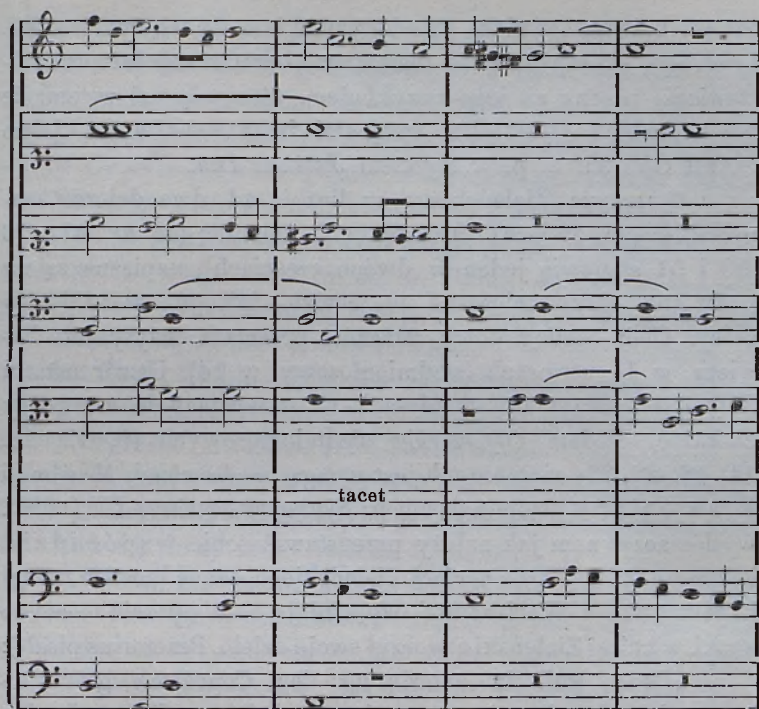


niones) akompaniujących instrumentalistów: *verum opus est ut adhibeantur simpliciter, ne impediunt cantores in facienda resolutione*. Tu już zaznaczyć należy, że stosunek *partitury* do głosów w *Communiach* odmiennym jest od tego, jaki zachodzi w *Offertoriach*, o czym obszerniej mówić będziemy w stosownem miejscu. W partyturze Zielenieńskiego musimy uważać głos najniższy za fundament akompaniamentu organisty. Cyfry, które n. p. Caccini wypisywał z całą dokładnością, były tu zbyteczne, organista miał bowiem przed sobą obraz harmoniczny całej kompozycji. Trzy zaś wyższe głosy miały być spełniane przez instrumentalistów. Na takiej pod-

stawie zadanie ich było ściśle oznaczone i łatwiejsze do wypełnienia, niż na podstawie stenograficznie niemal zanotowanego *basso continuo* w dziełach Caccini'ego, Cavalieri'ego, Agazzari'ego. System *continua* Zielenieckiego jest w swej formie o wiele pełniejszy a do utwierdzenia się w tem przekonaniu wystarczy porównać *partiture* z monodycznymi kompozytami, oprawionymi razem z nią w unikiacie Muzeum Czartoryskich, mianowicie: „*Partitura per l'Organo delle Messe a otto e nove voci di Pietro Lappi, Venetia 1608; Partimento per l'Organo delli motetti a otto voci di Pietr' Antonio di Bianchi (Venetia 1609); Per l'Organo prima Parte de i Salmi concertati a due e piu chori di Gieronimo Iacobbi (Venetia 1609).*”

Offertoria Zielenieckiego nie mają zresztą nic wspólnego

The image shows a musical score for organ, likely from a 16th-century manuscript. It consists of ten staves, arranged in two groups of five. The first five staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The music is written in a 16th-century style with various note values and rests. A 'tacet' instruction is written on the sixth staff. The score is arranged in a system with four measures per staff.



z muzyką monodyczną i dramatyczną w kierunku stylistycznym i ideowym. Należą one bowiem do tego samego stylu muzycznego co i niektóre *Sacrae Symphoniae* Jana Gabrieli'ego, w których wielki kompozytor połączył potężne masy wokalne z dokładnie oznaczonym akompaniamentem instrumentalnym. Jest to styl koncertowy, polegający na współzawodniczeniu dwóch składowych czynników kompozycji. W przeciwieństwie do naszego pojęcia terminu „koncert“, były koncerty z ostatnich lat XVI stulecia kompozycjami nie solowymi lecz chóralnymi. Pierwszymi pryncypalnemi kompozycjami tego rodzaju były wydane w r. 1587 „*Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli continenti musica di chiesa, madrigali et altro per voci et stromenti musicali*“. W kierunku stylisty-

cznym należy Zieleński przedewszystkiem do szkoły Jana Gabrieli'ego, akompaniament instrumentalny (szczególnie w *Communich*) tworzy za jego przykładem, różni się zaś w tem, że nie poprzedza *Offertoriów* wstępami instrumentalnymi, jako czynił Gabrieli n. p. w słynnem *Jubilate Deo*.

Offertoria Zieleńskiego w liczbie 44, dwa dalsze *Communiones* (ur, 45 i 46) i 9 następnych motetów (od nr. 47—53 [50 i 51 stanowią jeden w dwóch częściach]) napisane są na podwójne chóry mieszane po cztery, lub po cztery i trzy głosy. Chór ośmiogłosowy znacznie przeważa, użyty jest bowiem w 41 utworach (siedmiogłosowy w 14). Utwór ostatni *Magnificat* utrzymany w głosach 12 stanowiących trzy grupy choralne. Siedem *Offertoriów* siedmiogłosowych (6, 12, 13, 14, 16, 22, 36) opatrzonych jest uwagą *per tromboni*. Michael Praetorius w swoim słynnem: *Syntagma musicum* III (1620). wytłómaczył nam jak należy przedstawić sobie współdział instrumentów w *Offertoriach* Zieleńskiego, cenne bowiem uwagi kapelmistrza z Wolfenbüttel wyjaśniają nam pytanie to co do epoki, w której Zieleński utworzył swoje dzieło. Praetorius pisał¹⁾:

„Denn weil in anordnung der Concerten gar gebräuchlich, dass man zu einem niedrigen Chore, do der Cantus von einem Altisten zu drei Posaunen oder drei Fagotten gesungen werden muss, eine Discantgeige zu den Altisten ordnet, do dann der Instrumentist uff der Geigen dasjenige so der Altista singet in der höheren Oktaven machen muss. Und hac ratione kann man solches durch alle Stimmen wohl geschehen lassen und giebt keinem *ni-gratum sonum auribus*, wenn dasjenige, so der Concenter *humana voce* singet, der Instrumentist uff Zincken, Geigen, Flöiten, Posaun und Fagotten in den Oktaven drüber oder drunter machet. Denn etliche Instrumenta simplicia als vornemblich die Flöiten seynd jederzeit eine oder auch

¹⁾ H. Riemann: „Geschichte der Musiktheorie“ im IX—XIX Jahrhundert.

zwo Oktaven höher nach dem Fussthon zu rechnen als der Gesang an ihm selbst gesetzt ist. Und ist in solchem Falle nichts anderes, als wenn in einer Orgel viele und mancherley Stimmen, die in Unisonis, Octaven, Superoctaven, auch unter Octaven in dem grossen Untersatz und Contra Bässen mit einander concordieren, zusammen gezogen werden. Daher es auch *in pleno choro* gar eine prächtige Harmoniam von sich giebt, wenn man zu einem Basse, do die Menge der Instrumentisten vorhanden, eine gemeine oder Quartposaune, ein Chorist-Fagost oder Pommer Bombard welche den Bass im rechten Thon: Und darneben ein Oktav-Posaum, doppel Fagott oder gross doppel Bombard und gross Bassgeyg, welche gleichwie in der Orgel die Sub Bässe der Untersätze eine Oktave darunter intonieren, anordnet: Welches dann in den jetzigen Italienischen Concerten gebräuchlich und genugsam zu verantworten ist“

Trochę dalej dodał jeszcze Praetorius:

„Es ist mir auch neulich aus Venedig geschrieben worden, dass die vornehmsten Musici in Italia in den *Ripieni* (das ist *in pleno choro*) mit allem Fleiss die Unisonos und Oktaven gebrauchen, aus eigener Experientz und Erfahrung, dass solche Arten in so grossen Kirchen, da die Chor weit von einander sein, viel bessere Kraft geben...“

Komentarz Praetoriusa wymaga jeszcze pewnych uzupełnień do wytworzenia sobie pojęcia o stylu wykonywania dzieł wokarno-instrumentalnych tej epoki. Nuty same nie są dokładnym obrazem sposobu reprodukcji utworów; po części bowiem były one niejako szkieletem, który pokrywał grający instrumentalista bogatą ornamentyką pasażów, trylerów mordentów i obiegników. Nie każdy instrument mógł spełniać rolę ornamentacyjną, natura jego sięgała raczej do fundamentów kompozycji. Praktyka muzyki włoskiej i teoretycy piszący około roku 1600 odróżniają dwa rodzaje instrumentów: *del fondamento* i *dell'ornamento*. Trombony (puzony) należały do rodzaju pierwszego. W odnośnych *Offertoriach* Zieleskiego mogły więc być użyte dla wzmocnienia głosów

najniższych w obu chórach, realizując wartość nut bez zmian analogicznie do głosów wokalnych. Tak ich zadanie, jak instrumentów ornamentacyjnych nie było rolą zastępczą, jak to w XVI wieku często się zdarzało, że utwór napisany dla pięciu śpiewaków bywał wykonywany przez trzech lub i dwóch, inne zaś głosy wypełniali instrumentalisci. W wypadkach takich nie było mowy o czystości stylu, efekt akustyczny był właściwie kakofonią. U Wenecyan z końca wieku XVI i początku XVII rola elementu instrumentalnego w zespole z wokalem staje się równorzędna, lub współzawodniczą, koncertującą. Kompozytor liczył na odczucie jego intencji przez kapelmistrza, lub też w przekonaniu, że będzie nim artysta doświadczony, nie wymieniał w każdym takcie tempa i dynamiki, (co w dzisiejszych kompozycjach uwidocznione jest z drobiazgową dokładnością) nie podawał spisu żądanych instrumentów w zespole. Odtwarzający miał daleko idącą swobodę; jeśli był partaczem, to mimo setki wskazówek nie wykonałby arcydzieła godnie. Historyk ma jednak trudności nie do pokonania w pracy nad rekonstrukcją dawnych dzieł.

Ucho nasze, nieprzyzwyczajone do brzmienia orkiestry z epoki Gabrieli'ego, nie orientuje się dokładnie wśród materiału teoretycznego; pomimo wielu ścisłych wiadomości nie znamy w całej pełni ducha tych czasów, bo brakuje nam znajomości materyalnych czynników, w których się on objawiał. Możliwe nawet, że zrekonstruowane, a raczej przysposobione przez nas do wykonania dzieło, będzie odpowiadało co do joty ujęciu współczesnemu, nigdy jednak nie ustąpi wątpliwość, czy nie pomyliliśmy się w czemkolwiek.

Jak dalece wysubtelniony był zmysł dostrajania zespołu instrumentalnego do treści myślowej utworu (n. b. wokalnego) dowodzą: *Intermedii et Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze del S. Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Lorena Gran Ducha di Toscana* — Christofana Malvezzi'ego (druk. w r. 1591 w Wene-

cyi). „Kolor orkiestry — pisze dr. Hugo Goldschmidt o dziele tem¹⁾ — starał się odpowiadać treści każdego madygału. Każdego razu i dla każdego śpiewu starannie wyszukano i odważono efekt dźwięku“.

Wątpliwości wynikające z braku wskazówek jak należy przeprowadzić współdział instrumentalny w *Offertoriach*, znikają w *Communiones* Zielenńskiego, gdzie już mamy wystarczające uwagi, jakich instrumentów należy użyć i w jaki sposób je zastosować. Uwagi te pomieścił Zielenński po komuniach dwugłosowych i trzygłosowych. Są one historycznie zbyt ważne, żeby ich tu nie przytoczyć:

„Hae tres Communiones sequentes ternis vocibus concinnatae, ita ordinatae sunt; solus Altus canet in Quarttrombone sicut scriptum est in libro, deinde is qui Arfam vel Leutum tangit, debet sonare cum resolutione et in isto tono sicut scriptum est in Partitura, Fidicen id est Violino Italice vocatus sine resolutione etiam ex proprio tono, Organarius vero non ex proprio tono, sed octava inferius ab illis“.

Dalsze wskazówki Zielenńskiego są niemniej jasne i świadczą o różnorodności pomysłów instrumentalnych kompozytora naszego.

„Has alias sequentes tres Communiones cum tribus vocibus cantores ipsi cum Organo canere debent. Si quis autem velit adornare, adhibeantur duo Violina, ut Italici vocant, quae tangantur simpliciter et Bassus cum fagoto etiam simpliciter“.

Komentarz ostatni brzmi:

„Quae autem procedunt cum resolutione, eas ipsi cantores canant cum Organis submisso, possunt etiam cum Vocibus adhiberi Violina, tamque cantum, quam Altum, Tenorem atque Bassum sonent: verum opus est ut adhibeantur simpliciter, ne impendant cantores in facienda resolutione.“

Wszystkie *Offertoria* (jak i motety, które za Giovannim Gabrielim nazywa Zielenński *Sacrae Symphoniae*) wyzyskują

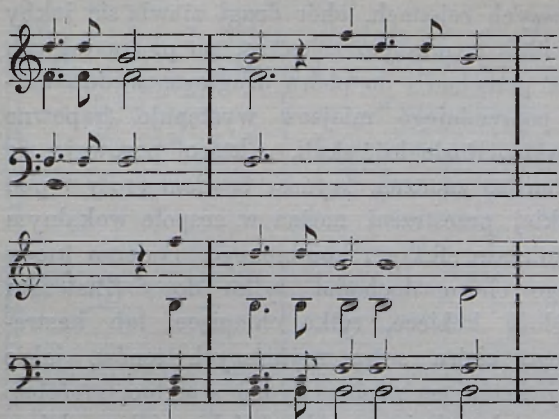
¹⁾ H. G. „Studien zur Gesch. d. ital. Oper im XVII Jahrh.“ I, str. 125.

system dwóchórowości (w *Magnificat* trzechórowości) w całej pełni. Już to jedno stwarza wielką różnorodność efektów dynamicznych i ogromną ilość odcieni wszelakich barw wokálnego zespołu, ponadto zaś pozwala uwydatnić się walorom formalnym w silnych przeciwieństwach dynamicznych.

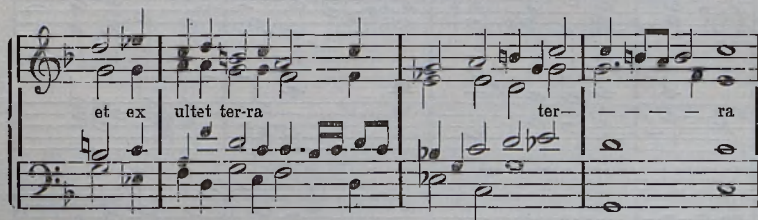
Pierwsze *Offertorium: In prima Missa Nativitatis Domini*, kompozycja ośmiogłosowa (2 soprały, 2 alt, 2 tenory, 2 basy w dwóch chórach) opiera się na tekście: *Laetantur coeli et exultet terra ante faciem Domini, quoniam venit*. W budowie utworu uwydatniają się wyraziście trzy części o różnej rytmice: 1 taktów 33 (♩); 2 taktów 28 (♩); 3 taktów 16 (♩). Całość, pełna rytmicznej jędrności w ustępach rytmu parzystego, utrzymana była zapewne w tempie ożywionem. Wymaga tego radosna treść liturgicznego tekstu, uwydatniona znakomicie w tematyce muzycznej. Sam początek kompozycji jest już bardzo efektowny: alt, tenor i bas chóru pierwszego zaczynają pełnym akordem *F-dur*, sopran wpada na drugie uderzenie z motywem dobitnie akcentowanym. Chór drugi jawi się w takim samym porządku w drugiej części taktu, powstaje pełnia dźwięku wokálnego, równocześnie zaś na tle jej gra imitacyjna między oboma sopranami.

I. Laeten—tur co — eli, lae—ten—tur coe — li — — —

II.



W sześciu taktach wyczerpał Zieleński motyw ten dostatecznie, przeszedłszy do harmonii stopnia drugiego (zrazu *moll*, potem zaś *dur*). Ostaje się sam chór pierwszy, intonując nowy temat przy słowach: *et exultet*. Chór drugi wpada w osta-



tniej części końcowego taktu, nie powtarza jednak tego nowego tematu, lecz jakby dla podniesienia wyższości myśli pierwszej — śpiewa najpierw temat pierwszy, poczem w trzecim takcie samoistnego występu przechodzi do tematu drugiego. Po sześciu taktach tego epizodu wraca zmodyfikowany nieco temat *et exultet* do chóru pierwszego, który po dwukrotnym powtórzeniu go wprowadza nowy motyw *ante faciem Domini*. Nowa grupa, złożona z dziesięciu taktów, uformowana jest bardzo symetrycznie: w pierwszej połowie góruje chór

pierwszy, w wyższych rejonach, chór drugi zjawia się jakby odbicie tejsamej idei w niższym rejestrze; po pięciu taktach rola przodownika przechodzi do chóru drugiego, w odpowiednim zaś do poprzedniego miejscu występuje (zapewne *piano*) chór pierwszy. Rozległość skali, w której posuwają się oba chóry, jest bardzo znaczna, wynosi bowiem trzy i pół oktawy; na takiej przestrzeni można w zespole wokalnym stwarzać najpyszniejsze efekty i kombinacye. Podczas kiedy sopran pierwszego chóru dochodzi tylko do *f* (Zieleński nie liczył na głosy kobiece, tylko chłopięce, lub kastratów) bas drugiego chóru sięga najniższych tonów, jakie władza ludzkiej krtani są zdolne wydać z siebie; możebne więc, że organista i kapelmistrz gnieźnieński miał w chórze swoim śpiewaków o specjalnej kulturze tych niskich nut (t. zw. kontruujących), jakich dziś spotykamy tylko w cerkwiach rosyjskich¹⁾.

I. ex e-xul-tet ter — — ra

II.

et e-xul-tet

¹⁾ Michael Praetorius pisał: „to C jest prawdziwym tonem dolnym dobrego basisty w kapelach książęcych, jeśli może go śpiewać pełnym i całym głosem. Niektórzy mogą dochodzić jeszcze niżej (jednak mało ich słychać) do *AA* i *GG*. Ale dalej nie“. Za czasów Orlanda di Lasso byli w Monachium basiści biorący niskie *FF*.

ter — — ra

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a vocal line with eighth and sixteenth notes, followed by a whole rest in the third measure. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system also has two staves, with the vocal line starting in the third measure and the piano accompaniment continuing throughout.

Ostatecznie mógł Zieleński w danych miejscach bardziej liczyć na pomoc organów lub innego instrumentu (fagotu, puzonu), niż na głos śpiewaka.

Po jednym takcie pierwszego chóru kojarzą się oba zespoły i w rytmicznej jednolitości kończą pierwszą część kompozycji.

p

The second system of the musical score consists of four staves. The first two staves (treble and bass clef) show a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure. The next two staves show a more complex piano accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The system concludes with measures 6 and 7.

Druga w rytmie $\frac{3}{4}$ zaczyna się responsorycznie; w pierwszych ośmiu taktach chóry czterokrotnie podają sobie temat przypominający nieco temat pierwszy:

I. Laeteatur coe—li

II.

itd.

itd.

W części ostatniej pojawiają się tematy użyte już w części pierwszej. W pełnych i silnych brzmieniach kończy się utwór w akordzie takim samym, w jakim się zaczął.

Oto kompozycya typowo weneckiego stylu. Przy całej prostocie faktury, przy zupełnem zachowaniu homofonii osiągnął w niej Zieleński wysoki poziom artystyczny; konstrukcya całości świadczy o zmyśle architektonicznym, który z góry ogarnia zarys budowy, a w wypracowaniu umiał wyzyskać sposobność do urozmaiceń w szczegółach.

Zwróćmy się jednak do *Offertoriów*, w których Zieleński okazuje się znakomitym technikiem-polifonistą.

Offertorium V, In festo S. Joannis Apostoli et Evangelistae napisane na siedem głosów; *tacet* alt drugiego chóru. W siedmiogłosowych utworach kombinuje Zieleński zespół w sposób najwyszukańszy; jedno utrzymuje w barwach jaśniejszych, w drugich daje przewagę głosom niższym, przez co i koloryt staje się ciemniejszym; prawie nigdy zaś nie powtarza „natężenia barw“ wokalnych. W piątym *Offertorium* użył dwóch sopranów w chórze pierwszym a głos tenorowy zastąpił *mezzo sopranem*, w miejsce basu kazał śpiewać tenorowi; w chórze drugim śpiewa (w wyższych i średnich pozycjach) alt, baryton i bas. Zestawienie to dowodzi ogromnej kultury śpiewackiej tych czasów i kultury samego Zieleńskiego, który miał w tym kierunku genialne przykłady w kompozycjach Adriana Villarta i innych mistrzów weneckich, w ośmiogłosowych motetach Palestriny, może i Jakóba Handla-Gallusa.

Długa droga imitacyjnej roboty, z licznymi epizodami ścisłego prowadzenia (kanonicznego) głosów prowadzi do chwili rozwinięcia zespołu: (patrz str. 226)

Najbardziej zajmujące skojarzenia polifoniczne zauważamy ku końcowi partyi imitacyjnej, gdzie ten sam motyw bez przerwy się przewija: (patrz str. 226)

Rozwój tematyczny postępuje tu w ślad za tekstem. W dalszym przebiegu *Offertorium*, już homofonicznie opracowanego, (przy słowach *sicut cedrus, quae est in Libano*) uderzają nas motywy rytmiczne, które oba zespoły podają sobie, wiążąc je niby ogniwa łańcucha. Kompozycya pozostaje rytmicznie do samego końca zarówno jędrną.

I. Jus - tus ut pal - - - - - ma flo -

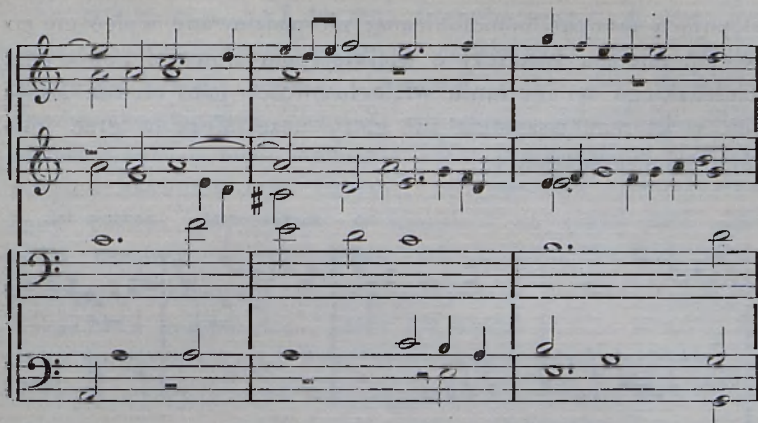
II

re - - - - - bit

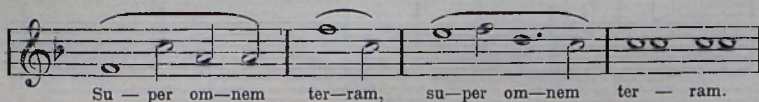
I.

II.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The first system has a vocal line with lyrics 'I. Jus - tus ut pal - - - - - ma flo -' and a piano accompaniment. The second system is marked 'II' and continues the vocal line. The third system has a vocal line with lyrics 're - - - - - bit' and a piano accompaniment. The fourth system is marked 'I.' and continues the vocal line. The fifth system is marked 'II.' and continues the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.



Niektóre *Offertoria* przypominają układem części — rytmicznie obserwowanych — formę *canzony alla francese* (♩ - 3 - ♩ - 3 - ♩); takiem jest na przykład *Offertorium XIV In festo S. Mathiae Apostoli*. Człon pierwszy *Offertorium XIV* liczy taktów ♩ - 34; drugi taktów $\frac{3}{4}$ - 24; trzeci taktów ♩ - 17; czwarty taktów $\frac{3}{4}$ - 34; piąty jest właściwie krótkiem zakończeniem kompozycji w trzech taktach ♩. Widzimy jednak, że w budowie nie zachował Zielenśki zupełnej symetrii między członami. Utwór napisany na siedm głosów wyklucza ze współdziałania głos tenorowy pierwszego chóru; faktura homofoniczna zastosowana dla intensywnego wyzyskania dwuchórowości, którą kompozytor przeprowadził w pomysłach bardzo interesujących i organicznie powiązanych. O ile rysunek melodyjny tematu pierwszego nie jest szczególnie piękny, o tyle w dalszym przebiegu *Offertorium* spotykamy melodye bardzo proste i natchnione n. p.:



Ośmiotaktowy epizod imitacyjny, kończący człon pierwszy, jest stylowem urozmaicheniem między poprzedzającą i na-

stępującą muzyką homofoniczną; niespodziewane wplecenie go w tem miejscu świadczy o wielkiej pomysłowości i ekonomii Zieleńskiego w używaniu wielogłosowości jako efektu. Miejsce, w którym wszystkie już głosy uczestniczą w grze imitacyjnej przytaczam tu:

me — mores erunt nominis tui

The musical score consists of two systems. The first system is for two voices, labeled 'I.' and 'II.', and a piano accompaniment. The lyrics 'me — mores erunt' and 'nominis tui' are written above the vocal staves. The second system continues the musical texture with similar homophonic and imitative elements.

Obok symetrii rytmicznej wypełnił Zieleński w *Offer-torium* tem także postulaty formy pojętej tematycznie.

Offertorium XVI In festo Annuntiationis B. Mariae Virginis jest utworem wymagającym omówienia. Z zespołu ośmiogłosowego odpadł sopran pierwszego chóru; innych siedm głosów skombinował Zieleński w sposób pomysłowy. Mezzosopran, alt i tenor stanowią chór pierwszy; w drugim miejsce *discantus* zajął baryton, miejsce altu i tenoru dwa basy, ostatni głos śpiewa w kluczu f na piątej linii. Jak wiele utworów w tem dziele tak i to *offertorium* napisane jest w kluczach transponowanych w nich zaś kryje się wskazówka kompozytora, który nie chciał jeszcze pisać w tonacji z czterema krzyżykami, aby utwór wykonywać o wielką tercję wyżej, w tonie *cis*, (oryginał w tonie *a*). Znowu, jak w innych, wprowadza Zieleński chóry podwójne dopiero po dłuższym wstępie imitacyjnym, aby w jędrnej rytmiczności i w pełni harmonicznego prowadzenia głosów uzyskać spotęgowanie wyrazu. Jakkolwiek Zieleński, podobnie jak Giovanni Gabrieli, nie hołdował „problemom kontrapunktycznym“¹⁾ zawsze jednak polifoniczne sploty głosów w *Offertoriach* zajmują w wysokim stopniu. Cytuję więc z *Offertorium XVI* takty od 4 do 10 (z początku):

A — ve Ma —

¹⁾ H. Leichtentritt: Geschichte der Motette 221.

ri - - - - a *#

A - - ve Ma-ri - - a -

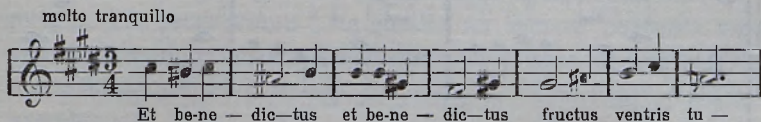
Majestatyczna powaga i głębia tkwi w tych mistrzowskich taktach, przywodzących na myśl genialną fugę *cis-moll* z pierwszej części „*Das Wohltemperierte Klavier*“ Jana Sebastjana Bacha. Nie przypadkowym zbiegiem okoliczności wypadło genialne to, zarówno w inspiracji jak w rozwiązaniu kontrapunktycznego problemu, miejsce w tem właśnie *Offeratorium*. Zielenksi ilustruje taką muzyką tajemnicę dogmatu, stwarzając w niej godne *pendant* do głośnego motetu Jakóba

I. *ff*

II. *ff*

Gallusa „*Mirabile mysterium*“⁴. Przez kontrast zachodzący między partiami tego *Offertorium* osiąga Zielenński w miejscu *Benedicta tu in mulieribus* bardzo silny efekt dynamiczny. miejsce to bowiem brzmi jakby hejnałem tryumfu: (str. 230)

Sielskie tony płyną w ustępie środkowym ($\frac{3}{4}$); harmoniczna prymitywność, rytmiczne rozkołysanie, oto znamiona tej części:



Zielenński wiedział, że efekty i środki dwuchórowości są bardzo ograniczone, że ciągłym używaniem ich mógłby się narazić na zarzut zmanierowania, na przypuszczenie, że tworzył wedle jednej recepty, dlatego też często uciekał się do polifonii, której najchętniej oddawał do dyspozycyi wstęp. W fakturze imitacyjnej miał wielką różnorodność pomysłów tematycznych i sposobów przeprowadzania ich. Wyłaniająca się z nich dwuchóralność musiała zająć żywiej słuchacza, jej przyjęcie było artystycznie przygotowane.

Szczególnie pięknie przeprowadza to Zielenński w *Offertorium* nr. XXII *In festo S. Matthei Apostoli et Euangelistae*. Cytuję tu takty 11—14 ścisłej tematycznej roboty; w 16 zostają, po siedmiu dotychczas głosach, trzy głosy pierwszego chóru, poczem w 19 zaczyna się na stałe już responsoryczność w krótszych i dłuższych partyach; w takcie 43 kojarzą się oba chóry i, z dwiema tylko krótkimi przerwami, prowadzą utwór do końca (całość taktów 66—69).

W *Offertorium* tem utrzymał Zielenński zespół wokalny w pełni harmonicznego brzmienia, mającego charakter monumentalny. Sposób, w jaki kompozytor nasz sprowadzał polifonię do homofonii, przypomina nam niektóre rzeźby Rodina, w których granica między bryłą marmuru a wykończonym

konturem formy jest wyrazem geniuszu. Do *offertorium* tego dodane tromboney (jak tego żąda Zieleński) podnoszą stopień powagi kompozycji, godząc się znakomicie z charakterem utworu.

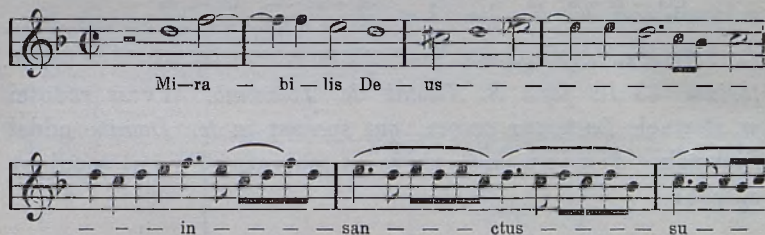
Po — — — su — is — ti Do — mi — ne — — — —

— — — — — Po—su—is — ti Do — mi—ne in ca—pi—te

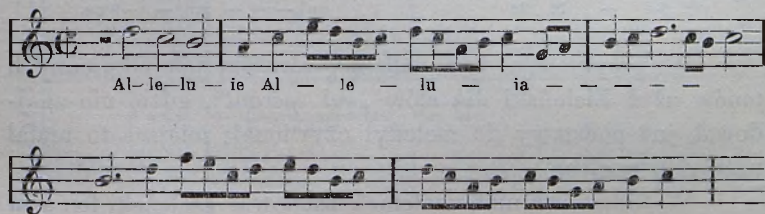
Melodyjnie ograniczył się tu Zieleński do zupełnej prymitywności rysunku; fraza posuwa się w interwałach nie ma-

jących lotności, elementem jej jest przeważnie interwał sekundy.

Większą ruchliwość melodyjną, o znamionach zdobniczych, znajdujemy w *offertorium nr. XXVIII In Communi plurimorum Martyrum extra tempus Paschae*. Ustęp ostatni tej kompozycji *Alleluia* obfituje w figury ósemkowe we wszystkich głosach, ustawionych w ten sposób, że pojawiają się one kolejno w różnych głosach, zapewniając stałą ruchliwość muzyczną. Do „rozruszania” się głosów na samym początku tego *offertorium* doprowadza Zieleniński bardzo konsekwentnie, jak nas poucza przykład następujący: (są to znamiona stylu koncertującego)



Alleluia nakłoniło też Zielenińskiego w *offertorium XXXIII In festo transfigurationis Domini* do ruchliwych figur melodyjnych, tego samego rodzaju jak w *offertorium XXVIII*



Offertorium 33 ma charakter tryumfalny; takty 22 i 23 są najlepszym tego wyrazem:

I.

II.

Glo - ri - a et di - vi - ti - ae

Bardzo zajmującym jest ujęcie muzyczne tekstu w *offertorium* 43 *In festo S. Nicolai de Tolentino*. Wyraz radości w słowach *Laetentur omnes, qui sperant in te, Domine* oddał Zieleński diminując zarys tematyczny w następujący sposób:

Laetentur omnes, laetentur omnes — — — — — qui sperant

— — — — — in te Do — — — — — mi — — — — — ne.

W przykładzie tym widzimy zarazem jak odmiennych tonów użył Zieleński dla słów „*qui sperant*“, gdzie nie znajdował już podstawy do melodii ożywionej; miejsce to umiał naleyście pogłębić.

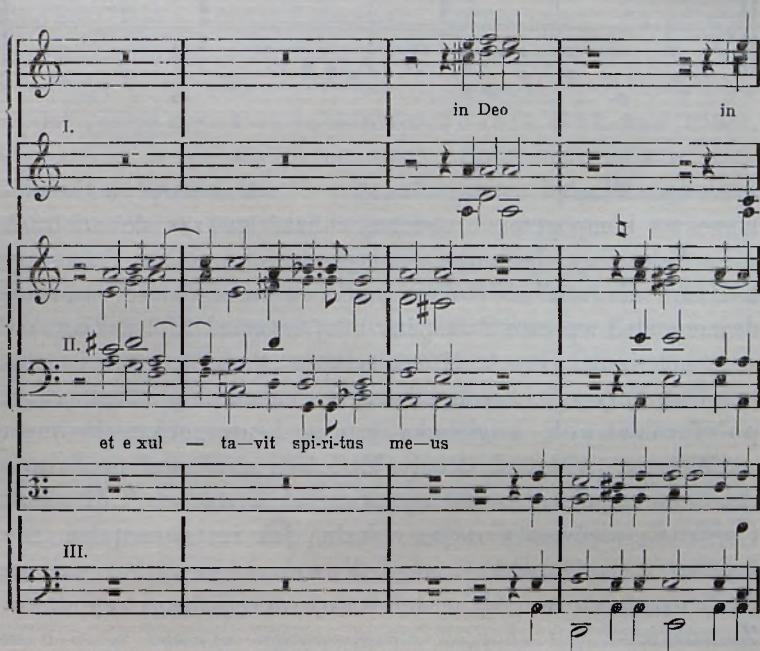
W kilku ostatnich motetach zachował Zieleński ten sam styl, jaki obserwujemy w *offertoriach*.

Część pierwsza wielkiego dzieła Zieleńskiego kończy się trzychórowem *Magnificat*, w którym kompozytor nasz

przedstawił cały ogrom swojej techniki polichoralnej. Musimy tu podziwiać wyzyskanie wszystkich efektów wokalnych masyowego zespołu na równi ze szlachetnością koncepcji. Dla przykładu podaję kilka taktów wielkiej kompozycji (całość liczy taktów 140 - ) (Patrz niżej).

Niepodobieństwem jest zastanowić się tu nad każdym szczegółem tego jedyne w historii muzyki polskiej utworu; metoda kompozycji Zielińskiego nie uległa zmianie w świetnej budowie muzycznej.

Metodę, technikę i styl *offertoriów* Zielińskiego poznaliśmy na podstawie kilkunastu cytowanych przykładów. Harmoniczna strona Offertoriów przedstawia się na ogół zachowawczo; Zieliński modulował wprawdzie w wyszukany sposób ale nie używał chromatyki, w której rejonach znajdował np. Giovanni Gabrieli wiele szczęśliwych sposobów wyrazu mu-



I. in Deo in

II. et exul - ta-vit spi-ri-tus me-us

III.

De - o sa - lu - ta - ri - me - - - - - o
[s niżej]

zycznego. Względ ostatni zdawałby się oddalać wpływ Gabrieli'ego na kompozytora naszego, zbliżać go zaś do wielkich dzieł Palestriny. Technika ośmiogłosowych motetów Palestriny była mu niewątpliwie dobrze znana, w szczególności zaś znajdujemy ślad wpływu Palestriny w *offertoriach* Zielenńskiego we wstępach imitacyjnych. Mówię tylko o „śladzie“, gdyż i motetom Gabrieli'ego i innych mistrzów weneckich nie brak partyi polifonicznych, a głęboka sztuka kontrapunktu kwitnęła w Wenecyi w latach kiedy Zielenński drukował tam swoje dzieło w stopniu niemniej wysokim jak w połowie XVI wieku i ogarnęła zarówno muzykę wokálną jak instrumentalną. Ale typowa dwuchórowość i styl koncertujący, to najbardziej wpadające w oczy cechy weneckiej manieri dzieła Zielenńskiego.

Ważną rzeczą jest określenie stanowiska historycznego *Offertoriów* Zieleńskiego ze względu na należącą do nich partyturę organową. Ułatwia nam to praca Ottona Kinkeldeya p. t. „*Orgel und Klavier in der Musik des XVI Jahrhunderts* (rozdział VII; *Partitur und Basso Continuo*). [Książkę tę wydaną już po rozpoczęciu druku tej pracy poznałem dopiero w czasie składania piętnastego arkusza, zamieszczone więc tu uwagi powinny były wypaść wcześniej]. Partitura Zieleńskiego wykazuje znaczne pokrewieństwo ze „*Spartitura per sonare nel organo accommodate al primo choro nei Concerti D. Adriano Banchieri*“ (Venetia 1595). Ze względów oszczędnościowych wydrukowano tam głos organowy tylko dla pierwszego chóru, w przedmowie jednak pouczono organistę, aby dla chóru drugiego sporządził taki sam wyciąg akompaniamentu, wypisując na dwóch systemach głos najwyższy i najniższy tego chóru. Partytury organowe Giovanni’ego Croce (1594 i 1596), Lucretia Quintiani’ego są wypisane na dwóch systemach (msza „*ergo rogabam*“ drugiego kompozytora na ośmiu systemach). Aurelius Ribrochus wydał partię organową do motetów Józefa Gallusa (1598), wymagając w niektórych utworach użycia instrumentów. Podobnie jak w tem dziele kompozycje trzy- i czterogłosowe mają kompletną partyturę organową, mają ją także kwartety i kwintety w Komuniach Zieleńskiego. Głosy organowe do motetów Giovanni’ego Bassano i do psalmów Orfea Vecchiego zajmują po jednym tylko systemie. Pełniejszemi są natomiast partytury Antonia Mortara i Soderinusa. Na rok 1602 przypada pierwsze wydanie słynnych koncertów kościelnych Lodovica Grossi da Viadana (*Cento Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre a quattro voci*). Długo czasy uchodził Viadana za wynalazcę *basso continuo*, za usługi tej jednak musiał ustąpić innym kompozytorom. Wątpliwą zaczyna się wydawać nawet zasługa, którą Viadana sam sobie przyznaje w przedmowie do swoich koncertów, mianowicie zasługa wprowadzenia monodycznych koncertów

do kościoła. Wątpliwość ta wynika bodaj już z przedmowy Tiburtia Massaina do zbioru jedno- dwu- i trzygłosowych kompozycji kościelnych z *basso continuo*, wydanych w roku 1607, w której Massaino zaznacza, że ten rodzaj muzyki wszedł w użycie w okresie czterdziestu lat. Nie był wszakże śpiew solowy z akompaniamentem obcym ani Nic. Vicentinowi, ani Lod. Zaccconi'emu. Zaccconi wspomina w drugiej części swojej *Prattica di musica* o rodzaju tym jako rzeczy będącej w powszechnem użyciu i nazywa najwybredniejszą przyjemnością słuchać „kiedy dobry śpiewak śpiewa pięknym głosem solo a inne głosy tego utworu gra się na instrumentach“ (*e l'esquisitezza quando ch'una bella voce, e bel cantante, sonandosi l'altre parti, canta solo*); tu bowiem ma się wszystko, czego sobie tylko można życzyć: melodyę, dobry smak, wdzięk i zupełne zadowolenie.“ (Studjum Fr. Chrysandra o Zaccconim).

Dzielo Zielenńskiego, pierwsze polskie kompozycje z partyturą organową, doskonałą pod względem formalnym, nie wchodziło do muzyki europejskiej spóźnione. Zaledwie o cztery lata wyprzedził Zielenńskiego kompozytor niemiecki Gregor Aichinger (*Cantiones ecclesiasticae* 1607) o rok tylko Johann Stadlmayer (*Missa 8 vocum cum dupl. basso ad organum* 1610). Wcześniej więc jak na owe czasy przejmowała muzyka polska formy stworzone we Włoszech, co zaś najważniejsze, to, że dzieła kompozytorów polskich przedstawiają wielką zaiste wartość artystyczną.

Druga część dzieła Zielenńskiego *Communiones totius anni* dzieli się na sześć działów: pierwszych 15 utworów przeznaczył Zielenński dla głosów solowych *una vox cum Organo incipit* (w tem *cantus* śpiewa 5 razy, tenor 2 razy, *basseto* [baryton] dwa razy, *bassus* 6 razy); ośm następnych stanowią duety *canto cum il basso* (nr. 24 *fantasia* instrumentalna); dalej 6 tercetów (dwie fantazyje instrumentalne); 11 kwartetów; 16 utworów na pięć głosów; 6 utworów sześciogłosowych.

Index Communium.

(Vide unam, Duas et Tres Voces in Quinta et Sexta parte. Hasce sequentes tam singulas, quam binas voces factas cum resolutione, si quis non poterit cum huiusmodi resolutione expedire, adeat Partituram et scribat simpliciter istam vocem).

Prius una vox cum Organo incipit.

- | | |
|------------|----------------------------|
| 1. Tenor | In splendoribus Sanctorum |
| 2. Cantus | Video coelos apertos |
| 3. Basseto | Exiit sermo inter fratres |
| 4. Cantus | Responsum accepit |
| 5. Basseto | Si consurrexistis cum Chr. |
| 6. Cantus | Confundantur superbi |
| 7. Bassus | Venite post me |
| 8. Bassus | Semel iuravi |
| 9. Cantus | Principes persecuti |
| 10. Bassus | Amen dico vobis |
| 11. Bassus | Mirabuntur omnes |
| 12. Tenor | Introibo ad altare |
| 13. Bassus | Illumina faciem tuam |
| 14. Cantus | Gustate et videte |
| 15. Bassus | Qui manducat |

Incipiunt duae Voces Canto cum il Basso

- | |
|---|
| 16. Tu es Petrus |
| 17. Amen dico vobis |
| 18. Ecce virgo concipiet |
| 19. Psallite Domino |
| 20. Spiritus qui a Patre procedit |
| 21. Qui mihi ministrat |
| 22. Beata viscera |
| 23. Mitte manum tuam |
| 24. Fantasia, fagoto e'l cornetto, vero viola grossa cum Violino. |

Incipiunt tres voces

- 25. In splendoribus Sanctorum
- 26. Responsum accepit
- 27. Beata viscera
- 28. Feci iudicium et iustitiam
- 29. Visionem quam vidistis
- 30. Beatus servus
- 31. Fantasia doi cornetti cum fagotto. Overo doi Violini
cum Viola grossa.
- 32. Fantasia doi cornetti cum fagotto. Overo doi Violini
cum Viola grossa.

Incipiunt quatuor voces

- 33. Domus mea
- 34. Viderunt omnes fines terrae
- 35. " " " "
- 36. Vox in rama
- 37. Vos qui secuti estis me
- 38. Pascha nostrum
- 39. " "
- 40. Per signum Crucis
- 41. Quotiescunque.
- 42. Beati mundo corde
- 43. Adoramus te Christe

Incipiunt quinque voces.

- 44. Haec dies quam fecit Dominus
- 45. " " " " "
- 46. Surrexit Dominus
- 47. Ego sum Pastor bonus
- 48. Psallite Domino
- 49. Benedicimus Deum caeli
- 50. Spiritus Sanctus docebit vos.
- 51. " " " " "

52. Tu puer Propheta
53. Optimam partem
54. Leuauui oculos meos in montes
55. Domine Deus meus in te speraui
56. O gloriosa Domina
57. In monte Oliueti
58. Benedicite Deum coeli
59. Ipsum benedicite

Incipiunt sex voces.

60. Vidimus stellam eius
61. Laetabitur iustus
62. Magna est gloria eius
63. " " " "
64. Benedicite omnes Angeli
65. Gaudete iusti in Domino
66. Contere.

W 15 kompozycjach solowych jest *partitura* dzieła Zieleńskiego, utrzymana na czterech systemach nutowych, dokładnym obrazem utworu (jedynie z pominięciem tekstu); trzy systemy prowadzą głosy instrumentów lub organów (*ad cantum Organi cum instrumentis musicalibus*), czwarty wyznacza rolę głosu solowego.

W książeczkach głosowych podał Zieleński ozdobny sposób wykonania tych monodyi (koncertów kościelnych) *vocis resolutionem, quam Itali gorgia vocant*. Dla śpiewaka nie władającego koloraturą dodał Zieleński następującą uwagę: „*si quis non poterit cum huiusmodi resolutione expedire, adeat Partituram et scribat simpliciter istam vocem.*” Kilka taktów z pierwszej komunii *In prima Missa Nativitatis Domini* zastąpi długie opisywanie różnic.

(*Resolutio* z książki głosowej zajmuje system najwyższy).

Tenor (brzmi o oktawę niżej) In splen — do — ri — bus

Tenor w Partiturze

This system contains the first musical staff. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "In splen — do — ri — bus" are written below the notes. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The tempo is marked with a common time signature (C). The first staff of the piano accompaniment has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

san — — — — — cto — — — — — rum

This system contains the second musical staff. The vocal line continues with the lyrics "san — — — — — cto — — — — — rum". The piano accompaniment continues with the same two-staff structure. The key signature remains two flats. The tempo is marked with a common time signature (C).

in splen-do

This system contains the third musical staff. The vocal line continues with the lyrics "in splen-do". The piano accompaniment continues with the same two-staff structure. The key signature remains two flats. The tempo is marked with a common time signature (C).

ri-bus san

W szóstym i piątym takcie od końca widzimy w *resolutii* następującą koloraturę w tenorze:

Al

Partitura

W drugiej komunii śpiewa sopran (*cantus solus cum Organo*). *Gorgia* ma zrazu skromną rolę; dopiero w takcie 18 (E) rozwija się pierwszy *passaggio*, drugi w takcie 21. W części drugiej utworu nie urozmaicił Zielencki prostej linii melodyjnej żadną koloraturą. Kilka taktów obejmujących epizody koloraturowe cytuję:

II. *In festo S. Stephani Protomartyris.*

Resolutio

Partitura

stan

The musical score for 'Resolutio' consists of three systems. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system continues the vocal line with a long note labeled 'stan' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line ending with a half note and the piano accompaniment concluding with a few final chords.

tem a dex-tris vir-tu-tis De

The musical score for the second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note labeled 'tem a dex-tris vir-tu-tis De' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line ending with a half note and the piano accompaniment concluding with a few final chords.

W trzeciej kolumnii *In festo S. Joannis Apostoli et Evangelistae* zajmuje nas przedewszystkiem architektonika koloraturowa na ligaturze dwóch nut. *Basseto* zaczyna imitacyjnie w takcie piątym, w następnym zaś zaraz *gorgia* przychodzi do głosu: (patrz str. 245)

Resolutio

Ex - i - it ser - - - mo in - - ter

fra - - - - - tres

The musical score is written for a four-part setting. The top part (Soprano) begins with a 'Resolutio' section, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Ex - i - it ser - - - mo in - - ter' are written below the staff. The bottom part (Bass) provides a harmonic foundation with sustained notes. The middle parts (Alto and Tenor) also contribute to the texture. The score is divided into two systems, each with four staves.

W ustępie $\frac{3}{2}$ ma koloratura występy dość dyskretne:

Resolutio

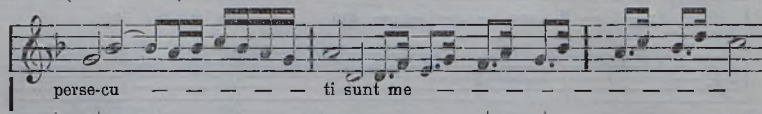
Part. sed sic e - nim ve - lu - ma

This musical score is for a 'Part.' (Partita) section. It is written in 3/2 time and features a 'Resolutio' section. The top part (Soprano) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Part. sed sic e - nim ve - lu - ma' are written below the staff. The bottom part (Bass) provides a harmonic foundation with sustained notes. The middle parts (Alto and Tenor) also contribute to the texture. The score is divided into two systems, each with four staves.

Nowe elementy zdobnicze spotykamy dopiero w komunii IX *In festo S. Luciae Virginis et Martyris*. Są one na-

tury bardzo prymitywnej, jak to wykazuje przykład następujący:

(solus Cantus)

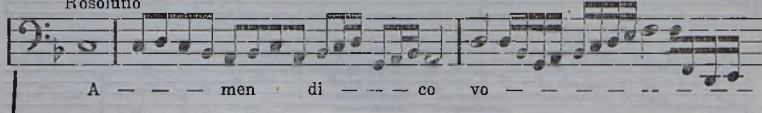


per-se-cu ti sunt me

3: (Partitura)

W komunii X *Dominica post Pentecostes* (solus Bassus) widzimy następujące urozmaicenia koloraturowe:

Resolutio



A men di co vo

Partitura

Do efektu tryleru zwraca się Zieleński w kilku miejscach komunii XIV *Dominica octava post Pentecostes* (solus cantus): [przedtem już w nrze IV i VI]

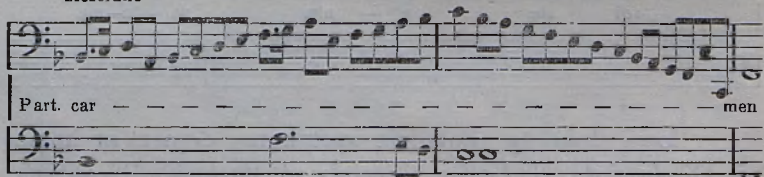
Resolutio



Gus-fa te et vi-de

W komunii 15 *Dominica nona post Pentecostes* (solus Bassus) odbiega koloratura o oktawę w górę i oktawę w dół od nuty śpiewu prostego:

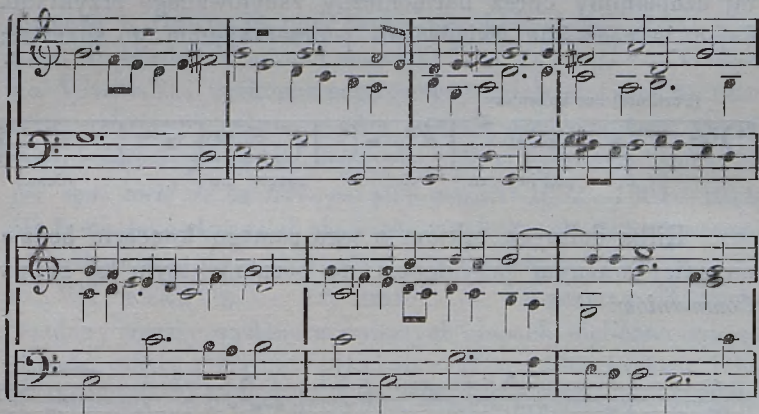
Resolutio



Part. car men

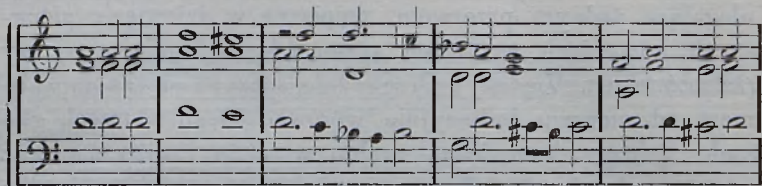
car men

Przyjrzyjmy się także akompaniamentowi w tych koncertach monodycznych. Jest to prawdziwe *continuo*, nie ulegające żadnym przerwom, wypisane w dziewięciu pierwszych komuniach na trzech systemach w formie partytury (*intavolatura* u Viadany). Przeważnie zaczyna się akompaniament od motywu imitacyjnie wprowadzonego w trzech głosach. Faktura kanoniczna szybko wszakże zanika na rzecz prostego, akordowego akompaniamentu, który miejscami tylko uwydatnia skromną samodzielność głosów. W utworze VI wygląda akompaniament ten tak:



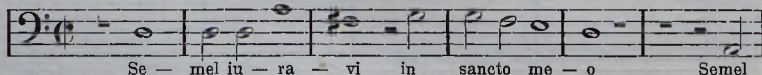
Samo umieszczenie głosu solowego w *partiturze*, pośród czterech systemów zawsze na miejscu odpowiednim jego kluczowi, nie zaś ponad systemami akompaniamentu, jest dowodem, że rolę głosu solowego pojmował Zieleński jako rolę czynnika realnego zespołu czterogłosowego. Mniemanie takie podtrzymuje jeszcze ta okoliczność, że między akompaniamentem a monodią zachodzą stosunki motywiczno-imitacyjne, przynajmniej na samym wstępie utworów. W efekcie jednak mamy tu do czynienia z istotną monodią koncertowego rodzaju, opartą na stałym akompaniamentie instrumentalnym.

Akordowo zaczyna się akompaniament w komunii VIII:

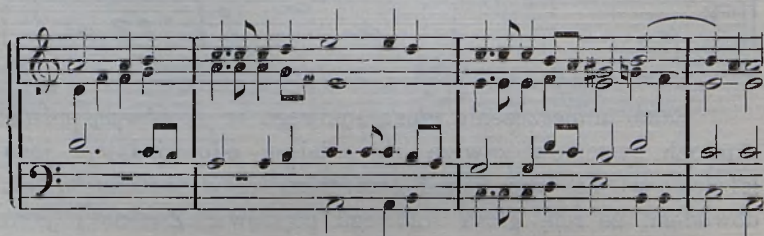


W koncercie tym śpiewa solo bas, jego zaś melodia stanowi fundament dla innych głosów; wypisawszy ją tutaj uzupełnimy obraz harmoniczny zacytowanego przykładu, dając jednocześnie świadectwo poprzedzającym go zdaniom:

(Partitura) bez koleratury



Kilka dalszych taktów z tego samego koncertu będzie niemniej ważnym przykładem do poznania stylu tej grupy *Communiów*:



Głos solowy prowadzi tu najniższe nuty harmonii czterogłosowej, nie spotykając się ani razu z żadnym głosem instrumentalnym. Bogata ornamentyka koloraturowa sprawiała wprawdzie, że ten fundamentalny charakter krył się po za efektem akustycznym, niemniej jednak głos ten nie miał w konstrukcyi harmoniczej utworu roli przewodnika

melodyjnego w takim znaczeniu, jakie ma melodya dziś w rozumieniu potocznem: jako najwyższa granica melodyjna jakiejś kompozycyi. Wiemy wszakże, że rysunek melodyjny, występujący najdobitniej z pośród brzmień harmoniczych, może w kompozycyi zajmować także miejsce pomiędzy innymi głosami lub i niżej od nich, nie tracąc swojego znaczenia, jako przewodniej idei muzycznej, jeśli na akustyczne wystąpienie jej pozwoli mniejsze natężenie dynamiczne innych głosów. Ze zjawiskami takimi spotykamy się na każdym kroku.

Mówiąc o przykładach, które mogły Zielińskiemu przyświecać w tworzeniu tych koncertów kościelnych nasuwa się na myśl przede wszystkim nazwisko Lodovica Grossi'ego da Viadana, wiekopomnego twórcy dzieła p. t.: *Cento Concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre e a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de cantori e per gli organisti* 1602—1607—1611. Wpływu tego domyślał się autor artykułu okolicznościowego „Wielkanocne msze i motety w muzyce polskiej w XVI i XVII wieku“¹⁾, — czy trafnie — zobaczymy. Z dzieła Viadany zostały wydane w nowszych czasach nieliczne utwory (Leichtentritt), zbiór rękopiśmienny Winterfelda (w król. bibl. w Berlinie) nie był mi dostępny, więc wszechstronnego porównania między tymi dwoma kompozytorami, nie sposób dziś przeprowadzić. Mamy jednak w przedmowie i regułach Viadany, poprzedzających jego koncerty, dość danych teoretycznych, aby przy ich pomocy skonstruować ściśle zupełnie sądy.

Jednogłosowe koncerty-komunie Zielińskiego mają cechy charakterystyczne, zasadniczo różne od cech koncertów Viadany. U Viadany zgoła odmienną jest technika składni muzycznej; głos solowy ma wyodrębniającą go zupełnie od głosów instrumentalnych samodzielność w budowie formalnej i charakterystyce wyrazu; nie jest absolutnie tra-

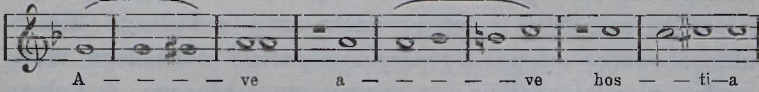
¹⁾ Nowa Reforma — numer wielkanocny 1909.

ktowany w sposób taki, jak jakiś głos składowy w kompozycji chóralnej polifonicznej. *Leichtentritt* (IV tom historyi Ambrosa str. 222 i 223) wykazuje zwięźle różnice techniki monodycznej Viadany w stosunku do stylu polifonicznego. U Zielenńskiego natomiast widzieliśmy głos solowy jako integralną część czterogłosowej składni muzycznej. To pierwsza różnica. Druga ma znaczenie natury artystycznej, tkwi w odmiennych pojęciach o pięknie w muzyce obu kompozytorów. Zielenński daje śpiewakowi do ręki książkę z bogatą *resolucją* koloraturową realnego pomysłu, uwidocznionego w *partiturze*, i wyraźnie zaznacza, że tylko w razie braku techniki śpiewak koncertu może przepisać głos prosty z *partitury*. Viadana natomiast zastrzega się energicznie zaraz w pierwszej regule przed koloraturami, mówiąc¹⁾: „po pierwsze więc należy koncerty tego rodzaju wykonywać delikatnie, miło i wdzięcznie, akcent musi być użyty rozumnie, ozdoby z umiarkowaniem, na swoim miejscu, a przedewszystkiem nie można nic dodawać ponadto, co jest wydrukowane; albowiem znajdują się niektórzy śpiewacy, którzy, jako że natura obdarzyła ich pewną sprawnością gardła, nigdy nie śpiewają tak jak jest śpiew napisany i nie chcą zrozumieć, że śpiew taki nie podobna się dzisiaj, lecz, że się go nisko ceni, a szczególnie w Rzymie, gdzie kwitnie prawdziwa szkoła dobrego śpiewu“. Dla obrony estetyki Zielenńskiego przytoczę zdanie z przedmowy Giulia Caccini'ego do dzieła monodycznego p. t. *Nuove musiche*, które Zielenński musiał znać także: „należy pamiętać, że pasaże nie dlatego wynaleziono, aby koniecznie należały do dobrego sposobu śpiewania, lecz aby przygotować tym, którzy nie wiedzą, co to znaczy śpiewać z namietnością, uciechę dla uszu. Gdyby to zrozumiano, niewątpliwie zarzuconoby pasaże, gdyż nie ma bardziej sprzecznego z namietnością, jak one właśnie“.

¹⁾ C. v. Winterfeld: „J. Gabrieli und sein Zeitalter“ t. II str. 59
przekład przedmowy Viadany.

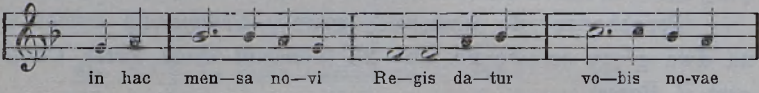
Styl rysunku melodyjnego w koncertach Viadana znacznie się różni od stylu melodyi w komuniach Zieleńskiego; nie spotykamy się u Zieleńskiego z takimi n. p. frazami:

Viadana

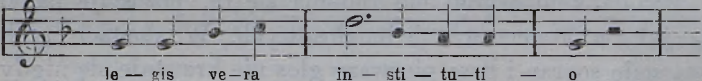


A — — — — ve a — — — — ve hos — — ti-a

lub



in hac men-sa no-vi Re-gis da-tur vo-bis no-vae



le — gis ve-ra in — sti — tu-ti — o

Po za temi różnicami zasadniczymi ma Zieleński z Viadaną podobieństwa, tkwiące raczej w duchu epoki, niż w rysach indywidualnych.

Niemniejsze różnice zachodzą między tą grupą komunii Zieleńskiego a znanymi nam monodymi Giulia Caccini'ego, ustępami opery Jacopa Peri'ego „*Euridice*“ i innemi próbami stylu florenckiego. Zieleński stworzył w koncertach tych niejako aliaż metody motetowej ze stylem monodycznym; wyposażywszy utwory swoje w ornamentykę koloraturową, szedł on w kierunku koncertującego stylu, nie zaś dramatycznego. Styl monodyi Zieleńskiego przypomina mi najbardziej i niemal wyłącznie intermedya i koncerty Christophora Malvezzi'ego (Venetia 1591)¹⁾.

Należy dodać jeszcze, że i Malvezzi był gorącym zwolennikiem *gorgii*; intermedya jego obfitują w bardzo bogatą ornamentykę koloraturową. Obserwujemy tu w pro-

¹⁾ H. Goldschmidt: „Studien zur Geschichte der ital. Oper.“ 377.

wadzeniu głosów akompaniamentu technikę bardzo podobną do techniki Zielenńskiego. Nakoniec zachodzi podobieństwo zewnętrzne, polegające na tem, że *continuo* obu kompozytorów jest przeprowadzone w formie *partitury*, nie zaś *basso cifrato*, którego Malvezzi jeszcze nie znał, a Zielenński nie uznał.

Do sposobów i metody zdobnictwa wokalnego Zielenńskiego zwróć się po wyczerpaniu całego odnośnego materiału, więc po analizie ostatniego, wyposażonego w koloraturę, koncertu-komunii.

Przechodzę do następnej grupy *Communii*, utworów na dwa głosy solowe nr. 16—23 (*incipiunt duae Voces, Canto cum il Basso*).

Metoda kompozycji nie zmienia się tu, pozostaje nadal taką, jak w koncertach jednogłosowych. W duetach tych śpiewa stale sopran i bas; pierwszy głos nie krzyżuje się nigdy z głosami akompaniamentu, pozostaje zawsze najwyższym, głos basowy stanowi, jak przedtem, fundament harmoniczny kompozycji. Akompaniament instrumentalny zajmuje środkowe pole między głosami wokalnymi. Motetowa technika występuje tu jeszcze silniej, zwłaszcza, że wszystkie koncerty tej grupy zaczynają się imitacyjnie. Nie wiemy, czy akompaniament obejmował z reguły także głosy solowe, wypisane w *partiturze*, czy też zależało to od zapatrywania organisty? W wypadkach, gdyby duety te śpiewali śpiewacy nie-koloraturowi, podwajałyby się zewnętrzne kontury utworu, głos najwyższy i najniższy miałyby identyczne brzmienie z najwyższymi i najniższymi nutami akompaniamentu. Bardzo podobną metodę przedstawiają madrygały solowe z akompaniamentem klawicynu Luzzasca Luzzaschi'ego¹). Pewnych wyjaśnień udziela nam reguła 5 z przedmowy Viadany: „jeśli koncert jakiś zaczyna się na sposób fugi, to organista ma wskazane klawisze uderzać pojedynczo (*tasto solo*); kiedy zaś przyłączają się inne

¹) Por. rozprawę O. Kinkeldey'a: „Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft“ Jahrgang IX 538 sq.

głosy, dalszy akompaniament zależy od jego uznania⁴. Ponieważ ze swojej strony i organista miał prawo do kolorowania improwizowanego, mogło stąd powstać zamieszanie, przed którym przestrzega Viadana w regule drugiej, „aby śpiew nie został zakryty koloraturami, a śpiewak nie zaplątał się pośród zbyt wielkiej ilości szybkich tonów”. Styl i właściwości drugiej grupy poznamy z kilku przykładów, których zacytowanie jest konieczne. Pierwszy zaraz duet jest przeblyskiem genialnej inspiracji Zielińskiego. Polskość Zielińskiego wyczuwamy z tematu użytego przy słowach „*Tu es Petrus*”, którego me-

Nr. XVI *In festo Cathedrae S. Petri.*

Cant.

Part.

Bass.

Tu es Pe — — — — — trus et su — — — — —

Tu es

per hauc pe — — — — — tram

lodya identyfikuje się z pierwszymi tonami arcydzieła hymnody katolickiej, naszego śpiewu błagalnego „Święty Boże“, mianowicie w formie przedstawiającej wyższy typ artystyczny od psalmodycznego ujęcia pieśni, w jakim znamy ją z odpisów XVII wieku (str. 253).

Oto znowuż jeden utwór pełen najgłębszego wyrazu, utrzymany w najszlachetniejszym, najczystszym stylu kościelnym; ornamentyka koloraturowa ma tu wygląd renesansowy raczej, niż barokowy, nie jest zupełnie przeładowana.

Głęboki, poważny a prosty liryzm cechuje komunię nr. XVII *In conversione St. Pauli Apostoli*:

Cant. res.

A — — men di — co vo — — — — —

Part. res.

Bass. (res).

A — — — — — men di co

a men

vo — — — — — bis

Detailed description: The image shows a musical score for a church service. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: 'Cant. res.' (Cantus), 'Part. res.' (Partus), and 'Bass. (res.)' (Bassus). The lyrics 'A — — men di — co vo — — — — —' are written below the first staff. The second system continues the music with the lyrics 'a men' appearing on the right. The third system shows the continuation of the 'Cant. res.' and 'Bass. (res.)' parts with the lyrics 'vo — — — — — bis' at the bottom.

Komentarzem dla kogoś, kto by w nutach tych nie dosłuchał się prawdziwego wyrazu, mogą być trafne słowa Maxa Kuhna¹⁾: „musimy zauważyć, że w wykonaniu takich ozdób przez znakomitego śpiewaka wrażenie ich musi być znacznie większe, niż się wydaje z samych nut. Pismo nutowe może istotnie tylko bardzo niedokładnie oddać delikatności artystycznego śpiewu. Dlatego, jak nam opowiada Jacopo Peri, wypisywali starzy mistrzowie głosy wokalne tylko szkicowo“.

Ujęcie kilku dalszych duetów nie przynosi nowych sposobów technicznych, nowych form. Wszystkie zaczynają się imitacyjnie; tracąc wątek kanoniczny zatrzymują mimo to charakter polifoniczny, motetowy. Formę duetów tych możnaby nazwać dialogową. Szczególnie odpowiednim przykładem do usprawiedliwienia tej definicyi jest koncert XXI *In festo S. Laurentii Martyris: Qui mihi ministrat*. (patrz niżej).

(Komunia nr. XXII została powtórnie opracowana jako tercet w nrze XXVII).

Nr. XXIV stanowi: *Fantasia, fagoto e'l cornetto, vero viola grossa cum violino*. Będziemy o niej mówili razem z dwiema innemi fantazyami nr. 31 i 32.

Qui mi-hi mi-ni-strat

¹⁾ „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik d. XVI u. XVII Jahrh.“ str. 63.

me se

Qui mi - hi mi - - - - - nis - -

Grupę następną stanowią trzy utwory solowe i trzy tercety w liczbie sześciu. Do wykonania trzech pierwszych dodał Zieleński uwagę (trzy dalsze tercety mają także swój komentarz): „*Hae tres Communiones sequentes*“ podaną już na str. 218. Tamże druga wskazówka Zieleńskiego o wykonaniu dalszych trzech koncertów nr. 28—30.

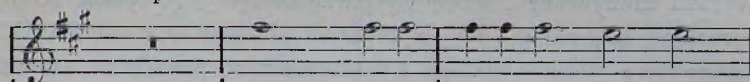
Koncerty nr. 25, 26 i 27 są przeróbkami koncertów: 1, 4 i 22. Obok zwykłej już u Zieleńskiego rezolucyi koloraturowej nie ma tu żadnych zmian w układzie. We wszystkich tych komuniach użył Zieleński kluczków transponowanych (*chiavi trasportati*), wskutek czego utwory te wykonywano o tercyę wyżej od tonacyi, w której zostały napisane. Próbkę realizacyi partytury i głosów podaję przerabiając początkowe takty komunii nr. 25. (patrz str. 257)

(W przykładzie tym nie zmieniłem w niczem zawartości głosów i partytury i umyślnie nie wypełniłem harmonicznie partyi organowej).

W takim samym stylu utrzymane są obie dalsze komunie tej grupy koncertów.

W zespole instrumentalnym użytym przez Zieleńskiego widzimy jak czułym był kompozytor nasz na nowe środki

Violino simpliciter

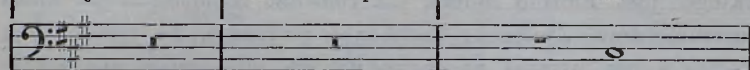


Altus

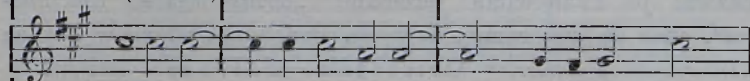


Quarto trombone

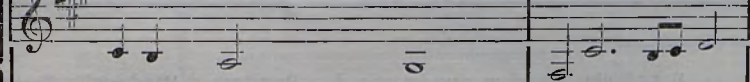
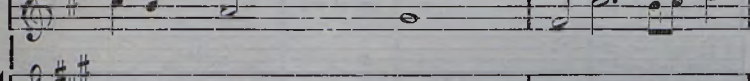
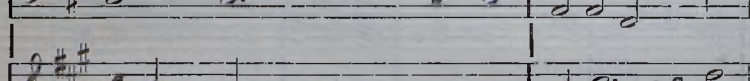
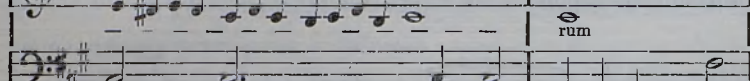
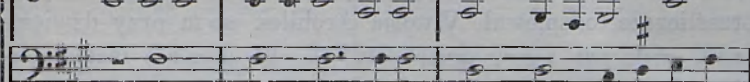
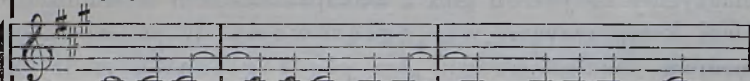
in splendo — ri — bus san — cto —



Arfa (z kolorat.)

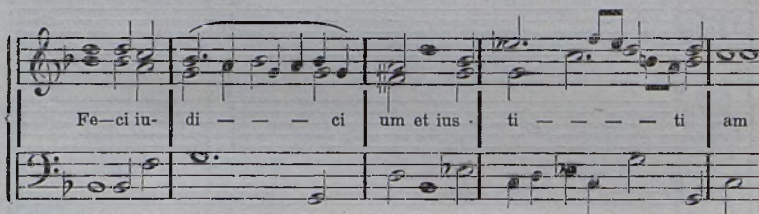


Organy



wyrazu muzycznego, które wydawać zaczęła jego epoka. Koncertujące kojarzenie dwóch różnych elementów muzycznych, mianowicie głosu ludzkiego i instrumentów, przeciwko czemu występowano jeszcze w połowie XVII wieku we Włoszech¹⁾, miało w polskim kompozytorze jednego z najwcześniejszych zwolenników. Partya orkiestralna w tych koncertach Zieleńskiego jest niezem innem, jak *continuo* rozłożonem na kilka instrumentów. Zieleński zaznaczył wyraźnie, że trzech tych komunii nie uważał za monodye we właściwym znaczeniu, nazwał je mianowicie tercetami „*ternis vocibus concinnatae*“, choć są utworami solowymi. Podobnie postąpił w swoich „*Intermedii e concerti*“ Cristofano Malvezzi, nazywając madrygały na jeden głos z akompaniamentem instrumentalnym kompozycjami wielogłosowymi. W piątym intermedium widniała uwaga: „ten pięciogłosowy madrygał przesłuchanie odśpiewał Vittoria Archilei, sam przy dźwięku lutni, *chitarone* i *liry arciviolata*“²⁾. W składzie instrumentów okazał Zieleński, w stosunku do ówczesnej praktyki, prawdziwy smak artystyczny.

Druga natomiast grupa tercetów, nr. 28—30 wyróżnia się przedewszystkiem ściśle homofoniczną fakturą. We wszystkich trzech tercetach uczestniczą dwa sopran i bas. Elegijne tony ubierają tekst w koncercie 28 *In festo S. Mariae Magdalenae*: (przypomina on motet Viadany „*quis dabit capiti meo*“)



¹⁾ Lodovico Cenci w przedmowie do „*Partitura de'Madrigali*“ Roma 1647.

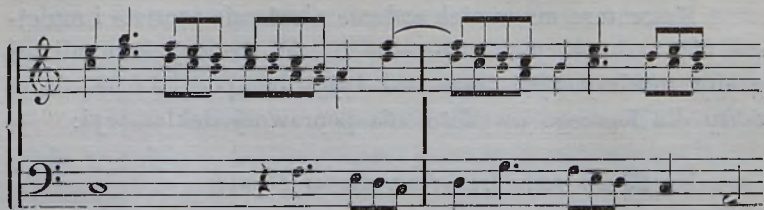
²⁾ Ambros — *Leichtentritt* IV, 256.

Koloratura ma w nich zadanie nierównie prostsze i mniej-
sze niż w koncertach poprzednich. W drugiej komunii tej
grupy musimy ująć frazę melodyjną bez podziału na równe
takty dla lepszego uwydatnienia poprawnej deklamacji:

Nr 29 *In festo transfigurationis Domini*

Gdyby nie skromne girlandy koloraturowe moglibyśmy
przypuszczać, że między koncerty zabłąkała się prościuchna
canzonetta kościelna. Rzecz szczególna, że do takiej formy
muzycznej i tego charakteru muzyki uciekł się Zieleński
w wypadku, który innych kompozytorów zniewalał do rozwi-
nięcia całego przepychu i patosu.

Niemniej skromną fakturą uderza komunია nr. 30, w któ-
rej, w powtórzeniu pierwszego wiersza tekstu, zauważamy
frazę uderzająco podobną do tematów J. Gabrieli'ego:



Trzy fantazyje instrumentalne pomieszczone pośród koncertów wokalnych, nr 24, 31 i 32 wykazują taką samą metodę kompozycji jak inne koncerty. Styl instrumentalny tych pierwszych znanych nam w muzyce polskiej utworów na zespół czysto orkiestralny ma te same elementy koloraturowe, jakich Zieleński używał dla głosów solowych. Fantazyja nr. 24 napisana jest na dwa instrumenty z organami, mianowicie fagot i kornet, lub fagot i *viola grossa*, lub kornet i skrzypce. Dwie fantazyje nr. 31 i 32 przeznaczone są na trzy instrumenty i organy. Zamiast analizy, któraby nas w tym wypadku niczego nowego o sztuce Zieleńskiego nie mogła nauczyć, podaję po kilka taktów z obu trzygłosowych fantazyj.

Nr 31 *Fantasia*

2 Violini

Viola grossa

Org. (Part.)

Fantazyja nr. 32 jest pozbawiona wstępu imitacyjnego, zaczyna się harmonicznie i przeważnie utrzymana jest w homofonii akordowej:

2 Violini

Viola

(Partitura)

t. 3 4 5 6

Organy miały, mimo pustego wyglądu ich partyi, zadanie pełnego harmonicznego akompaniamentu. Reguła 7 przedmowy Viadany jest komentarzem, który należy przypomnieć: „głosy, wypełniające harmonię można na organach grać zarówno rękami (klawiatura, manual) jak nogami (pedał), ale bez dodania innych rejestrów, bo natura tych delikatnych i w małej obsadzie utrzymanych koncertów nie znosi hałasu całego instrumentu organowego“....

Instrumentalne utwory Zielenńskiego, który miał tyle dojrzałych, niejednokrotnie pięknych przykładów w dziełach G. Gabrieli'ego, Maschery, Monteverdi'ego, Banchieri'ego i pierwszych operzystów, są na ogół szczęśliwymi próbami, o dość jednak ograniczonym zasobie środków, bo już w początkowych taktach mamy znaczne podobieństwa tematyczne.

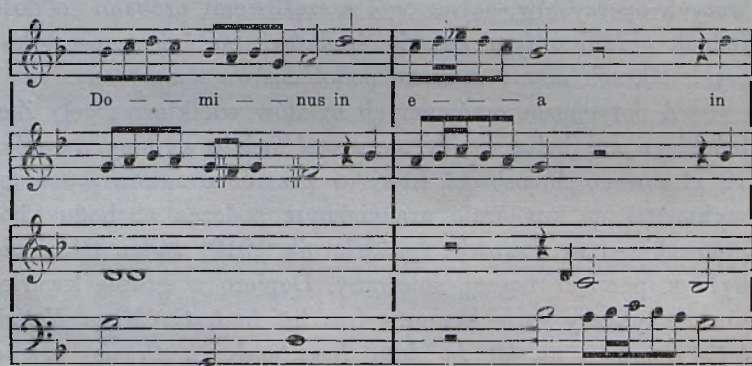
Z dotychczas omówionych działów wielkiego dzieła Zielenńskiego ani jeden utwór nie został świeżo wydany, a oprócz 12 głosowego *Magnificat*, które w przeróbce autora pracy tej wykonano na koncercie archaicznym podczas obchodu Chopinowskiego we Lwowie, (październik 1910) żaden także nie był za pamięci naszej śpiewany. Dopiero w grupie kwartetów spotykamy dwie komunie (nr. 34 *In tertia Missa Nativitatis Domini* i nr. 40 *In festo Inventionis S. Crucis*) pośród

kwintetów także dwa utwory (nr. 49 *In festo SS. Trinitatis* i nr. 57 motet *In monte Oliveti*), które ogłosił zasłużony wielce badacz historii muzyki polskiej, ks. dr. Józef Surzyński, w *Monumenta musices sacrae in Polonia* poszyt II r. 1887.

Przed grupą kwartetów znajdujemy w książkach głosowych następujące (ostatnie) uwagi Zieleńskiego, dotyczące sposobu wykonania ich:

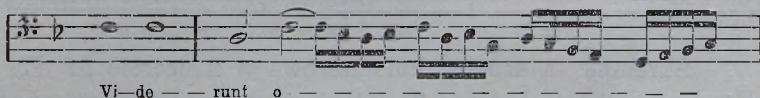
„Hae communiones sequentes quatuor, quinque et sex voces institutae, quae procedunt, simpliciter cum Organis debent cantari et in Instrumentis sonari. Quae autem procedunt cum resolutione, eas ipsi cantores canant cum Organis submisso (łagodnie), possunt etiam cum vocibus adhiberi Violina tamque cantum, quam Altum, Tenorem atque Bassum sonent: verum opus est ut adhibeantur simpliciter ne impedian cantores in facienda resolutione.“

Komunie kwartetowe dzielą się stylistycznie podobnie jak tercety, na dwie grupy. Kwartety 33, 34 opracowany ozdobnie, a *simpliciter* jako 35, 36, 37 i 40 są utworami utrzymanymi w bogatej polifonii i wykazują wielką różnorodność środków imitacyjnych, którymi Zieleński rozporządzał. Wśród delikatnej tkaniny wielogłosowej natrafiamy tu na subtelne efekty dekoracyjno-muzyczne, n. p. na efekt echa w kwartecie pierwszym, nr. 33.



Koncert ten zaczyna się kanonem, idącym w obu sopranach w unisonie w odległości jednej *longi*, alt imituje w interwale kwinty (w trzecim takcie), bas w oktawie do altu w takcie piątym.

Znany z wydawnictwa ks. dra Surzyńskiego koncert nr. 35 (*simpliciter*) obfituje w opracowaniu ozdobnym w liczne i długie koloratury. Dla przykładu podaję trzy początkowe takty tenoru:



Tekst kwartetu 36 wymagał pogłębienia wyrazu, nadania muzyce charakteru cudowności: *vox in rama audita est*. Zieleński zrezygnował tu z barokowego zdobnictwa, zachował najczystsza linię, osiągając w muzyce swojej wyraz skupionej powagi.

Vox in ra — ma

Vox in ra — ma

Vox in ra — ma

Vox in ra — ma

Musical score for the vocal part of 'Vox in rama'. It consists of four staves (treble and bass clefs). The melody is written in the first treble staff. The lyrics 'Vox in rama' are written below the staves, with 'Vox' under the first staff, 'in' under the second, 'ra' under the third, and 'ma' under the fourth. The music is in a simple, homophonic style with a key signature of one flat and a common time signature.

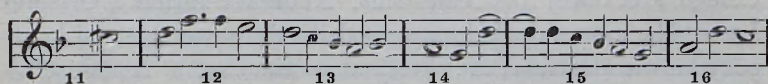
Skromne są ozdoby koloraturowe w koncercie 37 *Vos qui secuti estis*, do którego Zieleński nie dodał rezolucyi ozdobnego wykonania.

W komunii nr. 38—39 (druga redakcyja ozdobna) *In festo Paschae*, znajdujemy w ustępie *Alleluia* motyw, przypominający żywo polską, ludową muzykę religijną, mianowicie jedną pieśń Wielkanocną z początku XVII wieku. Utwór ten ma w charakterze muzycznym wiele pokrewieństwa z psalmami Mikołaja Gomółki.

Pas — cha nos — trum immo — la — — tus est Chri — stus

Musical score for the vocal part of 'Alleluia'. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (treble and bass clefs) and is numbered 1, 2, 3, and 4. The second system has two staves (treble and bass clefs) and is numbered 6, 7, and 8. The lyrics 'Al — le — lu — — ia Al — le — lu — — ia' are written below the staves. The music is in a simple, homophonic style with a key signature of one flat and a common time signature.

Piękną linią rysuje się melodia głosu górnego w tej komunii:



Serdeczny nastrój stwarza ostatni kwartet komunijowy, nr. 43, *Motetto de Sancta Cruce*. Przez użycie jednego kroku chromatycznego nabiera za sopranem cały zespół jakiegoś ciepłego wyrazu muzycznego:

A - do - ra - - - mus te Chri-ste et bene -

Czynniki koloratury w komuniach Zielenieckiego są technicznie dość skromne. Ograniczają się niemal wyłącznie do grupy i pasażów dyatonicznych, rzadziej pojawia się *trillo*. W czasie, kiedy Zieleniecki bawił we Włoszech miało zdobnictwo śpiewackie szerokie zastosowanie. Nie brakło teoretyków tego rodzaju muzyki, jak Lodovico Zacconi, Richardo Rogniono, Giov. Luca Conforto, Giovanni Battista Bovicelli, Giovanni Bassano, Adriano Banchieri i. Powszechne zamiłowanie w koloraturze, które jest poniekąd wyrazem ducha muzyki włoskiej, wypływało ze zmysłowego zadowolenia, jakie przynosiło prawdziwe wirtuozostwo śpiewackie. Niejeden z dzisiejszych zasłużonych muzykologów odsądzał od wszelkiej wartości artystycznej dzieła wyposażone w efekty koloraturowe; najostrożniej może wystąpił przeciw twórcom *gorgii* z XVI wieku Fr. X. Haberl, słynny wydawca dzieł Palestriny. Tymczasem wbrew

wyrokom historyków muzyki przyzwalałi na *diminuowane* wydawnictwa swoich dzieł tak wielcy kompozytorowie (klasycznego kierunku) jak Palestrina, Andrea Gabrieli i Orlando Lasso. Na używanie koloratur godzili się nawet pierwsi kompozytorowie dramatyczni, którym w pierwszym rzędzie chodziło o prawdę wyrazu muzycznego. Monteverdi n. p. ubrał arję *alma da corpo sciolta* w swoim *Orfeuszu* w tak bogatą ornamentykę koloraturową (staccata, trylery, gruppety i t. d.), że w istocie rzeczy ani Rossini ani Bellini dalej od niego nie poszli. Pierwsza arja w operze Caccini'ego „*Euridice*“ była śpiewem ozdobnym. Praktyka koloratury nie potrzebuje więc dziś usprawiedliwienia dla swojej strony estetycznej, koloratura bowiem nie wykluczała wyrazu uczuciowego, ani też nie była zaprzeczeniem piękna dźwiękowego. W zapatrywaniu na wartość artystyczną koloratury nie różniła się ludzic XIX lub XX stulecia od wielu muzyków wieku XVI. Giovanni Bovicelli doradzał używania koloratury szczególnie w tych miejscach, gdzie treść tekstu była wesoła „*se le parole sono allegre, usar Passaggi, e darli anco vivacita, facendo note variate*“¹⁾. Zaccconi znowuż pisał, że z *gorgią* należy obchodzić się z umiarkowaniem, gdyż „lepszą jest rzeczą, kiedy słuchacz znajdzie zadowolenie w małej ilości ale dobrej *gorgii*, niż gdy mu wiele ale złej koloratury obrzydzi słuchanie.“ Wszystkie te trzeźwe zapatrywania zdaje się dzielić i Zielencki. Przedewszystkiem bowiem nie przeładował on żadnego utworu *gorgią*, uciekał się tylko do skromniejszych czynników koloraturowych i używał ich z wielką ekonomią, stosując się ściśle do treści i nastroju tekstu. Zapewne także w myśl wskazówek Bovicelli'ego i Zaccconi'ego, którzy uważali za błąd rozpoczynanie koloratury zaraz od pierwszej nuty utworu, zostawiał Zielencki pierwsze takty bez ozdób, wprowadzał je zaś dopiero w trzecim lub czwartym

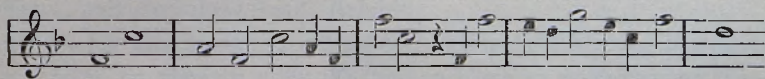
¹⁾ Max Kuhn: „Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik“ 1535—1650 str. 68 sq.

takcie (po czterech długich *longae*). Zielenському należy się miano prawdziwego artysty za sposób używania koloratury w wiekopomnem dziele.

Wielką różnorodność pomysłów wszelkiego rodzaju, zarówno w kierunku technicznym składni muzycznej, jak w barwności efektów wokalnych, przedstawiają motety pięciogłosowe, od nru 44 do 60. W pierwszym kwintecie *in festo Paschae* (*haec dies quam fecit Dominus*) przeciwstawił Zielenський głosy wyższe (dwa sopran) głosom niższym (tenor i bas): alt ma rolę pośrednika między nimi i przez cały ciąg kompozycji nie pauzuje ani razu (w dwóch miejscach może dla zaczerpięcia oddechu), stanowiąc raz podstawę dla głosów wyższych, drugi raz melodyjny kontur partyi niższej. Taka kombinacja w zespole pięciogłosowym jest artystyczną pomocą do złagodzenia kontrastów.

Zielenський nie przestrzegał w kwintetach żadnej manieri stylistycznej; korzystał w pełnej mierze ze wszystkiego, co da się osiągnąć w składzie wokálnego kwintetu, stworzył w tej części nieśmiertelnego dzieła barwną mozaikę znanych sobie środków muzycznego wyrazu.

W motecie 46 znajdujemy zaraz w początkowych taktach dowód, że Zielenський starał się melodyę zastosować do treści tekstu. Sopran pierwszy śpiewa tu melodyę w rodzaju hejnału, głosząc słowo: *surrexit*.



oculos meos in montes, utrzymany w całości w fakturze wielogłosowej. Forma tego utworu, oparta na metodzie dystynkcji, godzi się zupełnie z polifonicznym rodzajem tej muzyki.

Ponieważ technika polifoniczna Zielenńskiego jest nam z poprzednich licznych przykładów wystarczająco znana, nie zatrzymujemy się dłużej nad następnymi motetami pięciogłosowymi. Wybór dokonany przez ks. dra J. Surzyńskiego, który w swoich „monumentach“ ogłosił motet 57 *in monte Oliveti* był bardzo trafny, jest to bowiem najznakomitsza kompozycja w grupie kwintetów Zielenńskiego.

Podobnie i ostatnia grupa sześciu sekstetów nie dostarcza materiału, którego czynniki nie byłyby dotychczas obszerniej omówione.

Tak przedstawia się wielkie dzieło Mikołaja Zielenńskiego, którego wydanie doczekało się w tym roku trzechsetletniego jubileuszu. Może te zdania pomogą do wskrzeszenia kompozycji wielkiego mistrza polskiego i sławę jego imienia utrwalać.

VII.

Pierwsze libretto operowe w polskim języku.

Tłómaczenie S. S. Jagdyńskiego: Wybawienie Ruggiera.

Stworzona we Włoszech w roku 1600 dostała się muzyka operowa do Polski wcześniej niż do krajów bliższych półwyspu Apenińskiego. Warszawa wyprzedziła Paryż o lat kilkadziesiąt. Na polskim dworze królewskim, raz zagościwszy, miała muzyka dramatyczna przez długie lata stały przytułek, podczas kiedy w Niemczech (w r. 1629) i Francyi (1645) były przedstawienia operowe wypadkami bardzo rzadkimi. Szczęśliwą tę dla muzyki polskiej okoliczność przypisujemy bytności królewicza Władysława, jako przedstawiciela króla polskiego, na uroczystościach weselnych w domu Medyceuszów we Florencyi w r. 1625. Na jego to cześć wykonano tam operę fantastyczną Francesci Caccini, jak świadczy tytuł dzieła:

„La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina, Balletto, composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina, rappresentata nel Poggio imperiale, villa della Serenissima Arciduchessa d'Austria, gran Duchessa di Toscana al Serenissimo Ladislao Sigismondo, Principe di Polonia e di Suezia. In Firenze p. Pietro Ceeconelli 1625.“

Jedna z najwcześniejszych wogóle oper włoskich, była muzyka Franciszki Caccini dziełem prawdziwie genialnego umysłu. Francesca miała — jak pisze Ambros — więcej

muzyki w sobie niż jej sławny ojciec. Współcześni wyrażali się o niej z najwyższym podziwem, jak świadczą zdania G. B. Doni'ego, Pietro della Valle i, co najważniejsze dla nas, Monteverdi'ego. Sąd historyka technie niemniejszym uwielbieniem dla tej największej z pośród wszystkich znanych nam kompozytorek.

„Wybawienie Ruggiera“ musiało wyrwać na młodym królewiczu głębokie wrażenie. Możliwe, że zaraz na miejscu porucił obecnemu w swoim orszaku S. S. Jagodyńskiemu przetłómaczenie libretta. Przekład ten ukazał się w r. 1628 p. t.

„Wybawie | Ruggiera z wyspy Alcyny. Gwoli Naiasnieyszemu Władisławowi Zigmuntowi Królewicowi Polskiemu y Szwedzkemu et. c. | Z woli naiasnieyszey Arcyksiężny Rakuskiej | Wielkiej Księżny Florenckiej w Pałacu nazwanym Villa Imperiale przy Florencey, podczas | Mięsopestu w Roku 1625. Komedia | y Tańce z muzyką po włosku | reprezentowane. | A teraz na Polskie przez SS. Jagodinskiego | który tam był praesens spectator, | przetłumaczone.

W Krakowie | W drukarni Cezarego. Roku P. 1628.

Po zwykłych czołobitnościach dla Kleynotu Ich M PP. Kiszków i przemowie dedykacyjnej, podał Jagodyński treść opery: Argumenta albo summa rzeczy.

„Ruggier y urodzeniem zacne, y wychowaniem a ćwiczeniem grzeczne Panię, od Alcyny Krolewnę wszeteczną, a przy potędze urody siłą mogącą, czarami zwiedziony: porzuciwszy przystoynne a uczciwe zabawy iął się od okazji podanych rozkoszy enocie przeciwnych. Alcyna rada u siebie zwierzęciu y zwierzyńce; Ruggierowi też podoba się to, co lube młodemu. Lecz Melissa, y Ruggierowi y Bradamancie, którą mu w lepszy sposób rała, sprzyiając, żałosna z błędów Ruggiera przemyśla iakoby onego z niewoli y tak marnego opętania wyzwoliła. Zmyśla tedy postać Alanta, czyni się astrologiem y wieszczkiem, sprawy Ruggierowe których wiadoma była, iakoby z nauki y wieźdźby ugadza; y tak spo-

sobiwszy sobie młodzieńca, nieuczciwe zabawy gani, do cnot namawia ożenienie z Bradamantą radzi. Mądra rada dla enotliwego młodzieńca przyjemna. Alcynę odrzuca y ma się do lepszego stanu y postanowienia. Alcyna będąc z tego żalasną, Ruggiera zatrzymać usiłuje, a niemogąc prośbą y płaczem do czarów i czartów się udała. Drogi zamawia, a morze w ogień obraca: lecz próżno chcącemu do dobrego drogę zagrozić. Wnet Melissa w teyże nauce biegła, drogi y drzewa oczarowała, morze ogniste y Alcynę z monstrami odegnała: a nie tylko Ruggiera, ale y inszych wiele panicow y panienek z niewoli y więzienia, do którego przez czary przywiezdzeni, pod drzewy i gorami że cierpieli, wyzwoliła. Za tym przy wolności dobra myśl Kawalerow y Fraucimeru. Nakoniec płasy y tany, nie tylko młodzi, ale y koni strojnych y ćwiczonych.“ (Treść z epizodu w „Orlandzie szalonym“ Ariosta).

Ważniejszym od tej treści jest opis teatru i całego urządzenia, związanego z operą, które podaje Jagodyński na str. 6: „Apparatus z scenami | Abo kształt rzeczy Theatrowych.“

„Apparatem nie nazywam muzyki, obicia y inszey ozdoby ale różne odmiany, y pozor scen Theatrowych, które się wiele razy, a co raz inaczey odmieniały. Bo naprzód wszedszy w pałac tosmy tylko kosztowne obicie y plac Theatrowy, a po bokach dwa chory strojne y muzykow pełne widzieli. Plac theatrowy zdał się mały, ale skoro przyszło do Akcey, zapony albo zasłony one zniknęły, a morze wielkie otworzyło się pełne miast, zamków y okrętów zdaleka płynących, y zaraz tym morzem Neptunus Phokami wieziony a morskimi Nymphami obtoczony wyjeżdża, y to pierwsza była scena. Na drugiej, na onym morzu drzewa pokazały się, które w takt łamiąc się y żałośnie lamentuiąc żałowały Ruggiera y cnego rycerstwa y panien, które pod onemi drzewy były oczarowane. Trzecia odmiana Theatrum była, gdy rozgniewana Alcyna, to wszystko morze w płomień y ogień obróciła, że ono morze gorzało a ona w nim stawszy się iakim się monstrum, abo straszdyłem odleciała. Czwarta różność

Theatrowa, po zginieniu morza wodnistego y ognistego, z pod onych drzew lamentujących, Panny y młodzieńcy wypadszy piękne tańcy y płasy dziwne pojedynkiem y parami stroili a gdy oni ustąpili, same gołe góry y skały zostały. Piąta y ostatnia *Theatri variatio*, że y one góry zginęły, a znalazł się plac na tym miejscu piękny, y rozkoszne łąki: gdzie też na koniach szumnych strojnych barzo, było Paniąt dwadzieścia y czterech, którzy mając wolę taniec koński odprawować, na dalszy y większy plac wyiechali, y tam się temu wszyscy przypatrowali, aż Melissa Centaurami wieziona na onże plac wielki wyjechawszy Epilogum uczyniła.

Teraz dopiero, na str. 11 następuje początek tłumaczenia libretta, którego autorem był Ferdynand Saracinielli. (Kilka wyjątków przekładu Jagodyńskiego zamieścił Kazimierz Wł. Wójcicki w „Teatrze starożytnym w Polsce“ r. 1841). Nie mogąc korzystać z jedynych dwóch egzemplarzy opery znajdujących się w Rzymie (Bibl. di S. Maria sopra Minerva [Casatanensis] i Bibl. di Chiesa nuova) muszę ograniczyć się do porównań z kilkoma wyjątkami opery Franciszki Caccini, które ogłosił dr. Hugo Goldschmidt w cennej pracy „*Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*“ str. 174 sq.

Operę zaczynał Prolog, w którym Neptun prawil komplimenty królewiczowi polskiemu:

„Nie żeby sprzysiężony Afrykus y z Korem
Chcieli z cnym Eneaszem waleczyć swym uporem:
Nie żeby przybył Jowisz do Królestwa mego,
Dla Europy przemienion w ciełka nadobnego.

Lecz iadę przypatrzeć się tuszkańskiey krainie,
Że tam wiem o wielkiego Króla, wielkim Synie,
Którego iak kwiat śliczney Flory twarz wyniosła,
Y mnie z morza wywabia y wszem cześć przyniosła.

Póďtecież przy mnie y ochotą, y wdzięcznym śpiewaniem
Obywatele morsecy, uczcie przywitaniem,
Uczcie tego w pokoju, który Moskwicina

Y srogie boiem zwalczył Turki, Tatarzyna.
 Ty też enego Królestwa, Wisło, Pani wodna,
 Przybądź do mnie, a iako słuszná y pogodná,
 Pław y sław Pana twego cnoty y przymioty,
 Zkąd tryumphuie Książę Tuszkańskie z ochoty.

Wisła rzeka Polska.

O wodnego królestwa, wielkorządco zacny,
 Sprawy y sławy Królów śpiewać kunszt nie łączny.
 Tak wysokich y nasze wody trąb nie maia,
 Chocia ochotne serca z brzegów wylewaią.

Milczenie chęci pożyra,
 Phebusowa tylko lyra,
 Marsa tego walecznego
 Z którym y świat pragnie Mira,
 Opowie cześć chwały iego,
 Y sławą nieśmiertelną upiastuie go.
 A my tu tych wod szemranie
 Życzyć tego nie przestaniem,
 Aby chęci płacone były choć śpiewaniem.

Występujący w pierwszej scenie chór, otaczający Ruggiera i Alcyne, śpiewa:

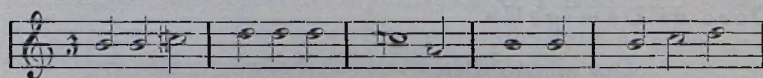
Coro di Damigelle.

Qui si puo dire,
 Che del gioire
 Ponesse Amor la fede
 I dio del giorno
 Girando in torno
 Coppia simil non vede

Jagodyński przetłómaczył tekst ten zupełnie wiernie,
 nie zmieniając ilości zgłósek ani akcentów:

„Tu rzecz możemy
 Ile widzimy
 Rozkosz z miłością panuie,
 Słońce w krąg chodzi
 A rzecz się godzi
 Takiej pary nie nayduie.
 Śliczna Alcyno
 Pociech przyczyno
 Zażywszy gód y lubości,
 Między kwiatkami
 Spolney rękami
 Ściskając się miłości.
 Śliczny Ruggierze,
 Błogiś w tej mierze,
 Żeć miłości płuży stadło;
 Żyj w krotchwili
 Znając co chwili,
 Że gładkość zdo bi zwierciadło.“

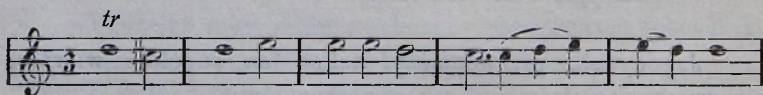
Przekład ten podłożony pod muzykę nie spełni wprawdzie najdokładniej wszystkich wymagań deklamacyi, ale nie jest też zupełnie wypaczeniem prozody i myśli oryginału, czem w tak wielkiej mierze grzeszą dzisiejsze polskie tłómaczenia librettów operowych.



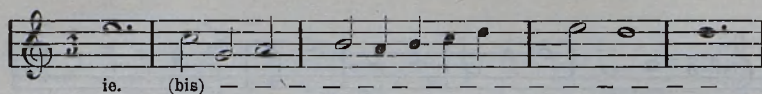
Tu rzecz mo — że — my i — le wi — dzie — my Rozkosz z mi —



ło — — — ścia pa — nu — — ie, Słońce w krąg chodzi a



rzec się go — dzi Ta — kiej pa — ry nie nay — du —



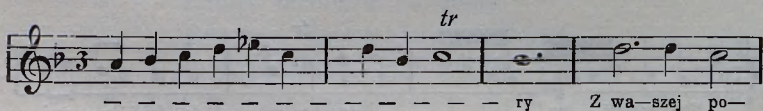
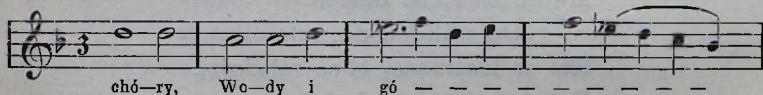
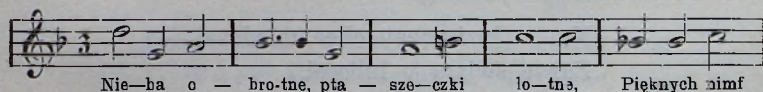
Drugi numer opery może nam także posłużyć do porównania.

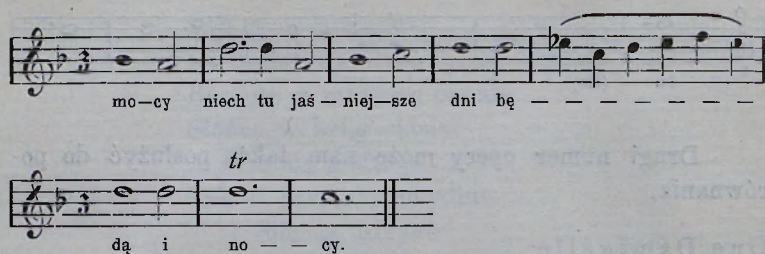
Due Damigelle:

Aure volanti
 Augei canori,
 Fonti stillanti
 Grazie e amori,
 Quinci d'intorno
 Fate piu chiar'il Sol piu lieto il giorno.

Przekład Jagodyńskiego:

Nieba obrotne
 Ptaszeczki lotne,
 Pięknych Nymph Chory,
 Wody i gory
 Z waszej pomocy
 Niech tu jaśniejsze dni będą y noce.





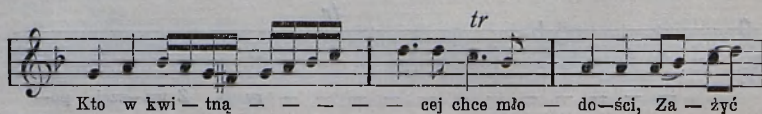
W ustępie tym zachował Jagodyński niemal dosłowną wierność oryginału i tłumaczeniu swojemu nadał cechę prawdziwej poetyczności. Pierwsze libretto polskie przedstawia już choćby w tym ustępie znaczną wartość artystyczno-literacką.

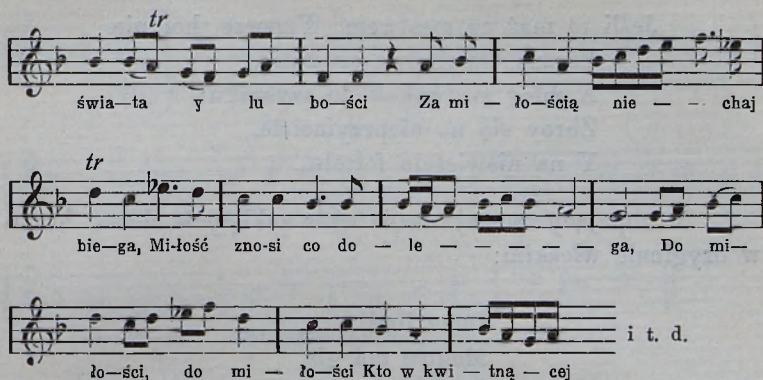
Czwarty numer opery stanowi aria syren:

Chi nel fiordi giovinezza
 Vuol gioir d'alma dolcezza
 Amor segua che dilegua
 Ogni noia ogni dolore
 Segu'amore, segu'amore,
 Chi nel fiordi giovinezza,
 Vuol gioir d'alma dolcezza.

Przekład Jagodyńskiego:

Kto w kwitnącej chce młodości,
 Zażyć świata y lubości,
 Za miłością niechaj biega,
 Miłość znosi co dolega.
 Do miłości, do miłości!
 Kto w kwitnącej chce młodości,
 Zażyć świata y lubości.





To miejsce przekładu musimy uznać za skończenie doskonałe. Dalszy ciąg arii syreny, przzerwany krótką *cavatina* Ruggiera, stanowi pieśń strofkową; Jagodyński zatrzymał wierne formę oryginału.

Sceny początkowe opery panny Caccini, której całkowita treść akcyjna jest powtórzeniem jednego epizodu z „Orlanda Szalonego” Ariosta (Rinaldo w ogrodach Armidy), tchną prawdziwym romantyzmem, przypominając pierwszą scenę Tannhäuśera.

Warto przytoczyć wyjątek z arii Melissy, która jako Atlas przemawia do honoru rycerskiego Ruggiera.

„Radę wzięła y serce brzydka czarownica.

Wstydź się bezwstydnym Ruggierze,

Gdzie w towarzystwie Rycerze?

Gdzie twa zbroja polerowna,

Gdzie broń ostra i hartowna?

Ze wszystkiego obrała sprośna Miłośnica.

Teraz piastuj zwierciadełka,

Pilnuj farbiczek mydełka.

Będiesz też uczciwość miewać,

Y będą o tobie śpiewać:

Wygrał Ruggier zwyciężył, y niech tryumfuie,

Jeśli to mąż co męstwem Wenerze hołduie.
Porzuć błazeństwo prostaku,
A miew się wskok do szyszaku:
Zbroy się na nieprzyiaciele,
Y na niewieście fortele...

Następujący po tej scenie chór zaklętych drzew brzmi
w oryginale włoskim:

Itene lieti
Mentre noi gia
Solinghi e cheti
Trarremo il di
Pregando ogn'ora
Ch'arrivi l'ora
Di liberta.

Z wyjątkiem drobnej różnicy, jaką jest użycie końcówek żeńskich w miejsce męskich, jest tekst Jagodyńskiego i w tym ustępie wierny tokowi myśli i w akcentuacyi wiersza.

Idźcie szczęśliwie
My tu lękliwie:
Was zaś czekamy,
A pożądamy
Każdey godziny,
Wdzięcznej nowiny:
O wolności.

Na piękney roli,
Ulżym niewoli,
Maiąc po woli,
Od kogo boli:
Mile śpiewając,
Mężnie wzgardzając,
Zdrady, złości.

(n. d.)

Idź—cie szcze—śli—wie My tu lę—kli—wie Was zaś cze—ka—my A

(n. d.)

po—żą—da—my Każ-dey go—dzi—ny Wdzięczney no—wi—ny o

wol—no—ści. Wdzięcznej no—wi—ny o wol—no—ści.

Te przykłady wystarczają, aby utwierdzić nas w przekonaniu, że tłumaczenie Jagodyńskiego stało na wysokości zadania, spełniając je w sposób nawskróś artystyczny.

Nie cytuję tu dalszych ustępów przekładu Jagodyńskiego, gdyż całemu librettu należy się nowe wydanie. Powtarzam natomiast spis osobistości polskich, które wylicza Jagodyński jako obecnych w orszaku królewicza na tem przedstawieniu.

„Osoby przedniejsze narodu polskiego, które na tey Akciey przy Krolewicu J. M. we Florenciey były.

J. O. Książę Jan Jerzy Radziwiłł, kasztelan Trocki. JWielm. J. M. P. Janusz Kiszka Woiewoda Połocki, starosta Parnawski. J. O. Książę Stanisław Olbrycht Radziwiłł z Ołyki, Kanclerz W. Ks. Litewskiego. O. Książę Aleks. Lud. Radziwiłł z Białey, Stolnik W. K. L. O. Książę Jan Olbrycht Radziwiłł z Klecka. Wielm. J. M. P. Stephan Pac, Pisarz W. X. L. J. M. P. Alexander Dadzibog Sapieha, Starosta Orszański. J. M. P. Chrzysztoph Sapieha, na Wiśnicach Podstoli W. X. L. J. M. P. Łukasz Żółkiewski, Starosta Kałuski. J. M. P. Adam Kazanowski, Podkomorzy K. J. M. J. M. P. Jakub Weyher, Woiewodzie Chełmiński. J. M. P. Mikołaj Służka, Woiewodzie Wendenski. J. M. P. Gerard Denof, Połkownik K. J. M. J. M. P. Samuel Rylski. J. M. P. Rożen, Rotmistrz. J. M. P. Scipio, Pokoiowy K. J. M. J. M. P. Abraham Gołuchowski na Działoszycach. J. M. P. Stephan Galin-

ski. J. M. P. Łukasz Stawecki. J. M. P. Maciej Drwęcki. J. M. P. Jerzy Krasławski J. m. P. Adam Kucharski etc. etc. I inszych niemało zacnych osób y Dworzan Krolewiczowych, Książęcych, Panięcych; także Cudzoziemców bardzo wiele, którzy się tu nie mianują, y ci którzy się mianują, to znamionują, że wszystkim Ich Mościom rad tam służył w kompaniey, y chce służyć w każdej zacney sprawie, a zwłaszcza ku sławie, godnym i wdzięcznym.

S. S. Jagodyński“.

Stefan Pac, który w podróży tej pisał cenny swój dzienniczek, wspomniał o przedstawieniu tem bardzo pobieżnie. „Komedia o Rugierze i Alcinie kosztem niemałym i misterstwem reprezentowana“, zajęła go widocznie mniej, niż inne zabawy, które opisał dokładnie.

VIII.

Koncerty i kanzony Adama Jarzębskiego.

Tytuł wypisany na jednej z książek głosowych manuskryptu Biblioteki miejskiej w Wrocławiu *Ms. mus. CXI* opiewa ¹⁾:

*Canzoni è Concerti
a due tre è quattro Vori
cum Basso Continuo
di
Adamo Harzebskij
Polono
Anno MDCXXVII (1627)*

Nie potrzeba chyba żadnych długich dowodzeń, że nazwisko Harzebski jest jednoznaczne z nazwiskiem Jarzębskiego, muzyka i budowniczego królów polskich, Zygmunta III i Władysława IV. Wobec różnorakiego sposobu pisania tego nazwiska w Polsce (Jarzębski, Jarzebski, Jarzemski, Jarzembski i Jarzempski) nie dziwi nas, że postąpiono tak swobodnie także z pierwszą jego literą.

Najważniejsze daty do biografii Adama Jarzębskiego przytoczył p. Władysław Korytyński we wstępie do nowego wydania poetyckiego utworu Jarzębskiego p. t. „Gościniec abo Opisanie Warszawy 1643 r.” Ja-

¹⁾ Eitner: „Quellenlexikon“.

rzębski pochodził z Warki nad Pilicą. W roku 1643 musiał być już w podeszłym wieku, gdyż myśli wtedy o miejscu wiecznego spoczynku, do którego przeniósł się około roku 1649, jak można wnosić z daty testamentu, pisanego w obliczu śmierci 26 grudnia 1648 r.

O życiu Jarzębskiego, uwieńczonem powodzeniem majątkowem a pewnie i rodzinnem szczęściem, wiemy dość skąpo. O Jarzębskim artyście mówił nam tylko jego tytuł oficjalny: *musicus et servitor Sacrae Regiae Maiestatis*, który w roku 1635 powiększył się dodatkiem *architectus S. R. M. jazdoviensis*. W tym drugim charakterze był Jarzębski pewnie tylko nadzorcą budującego się dla przyszłej żony króla, Cecylii Renaty, pałacu i nawet wierzycielem monarchy w tej okazyi.

Jako muzyk nie był dotąd znany historykom, mógł więc p. Korotyński napisać, że: „Jarzębski przeszedł do potomności nie jako muzyk i nie jako budowniczy, lecz jako autor książeczki, żartobliwie zatytułowanej *Gościńiec*“.

Dziś jednak występuje przed nami Jarzębski jako poważny talent kompozytorski, dzieło zaś jego zawarte w wymienionym rękopisie wrocławskim jest niezmiernie ważnym i cennym pomnikiem muzyki polskiej w pierwszej połowie XVII wieku. Drugi przyczynek do poznania jego zdolności muzycznych, drobny wszakże, znajdujemy w dodatku do polemicznego dzieła kapelmistrza królewskiego w Warszawie Marca Scacchi'ego p. t. *Cribrum musicum ad triticum Siferiticum* w *Xenia Apollinea* z roku 1643; jest to krótki kanon zagadkowy.

W wierszu 1007 *Gościńca* wspomniał Jarzębski o swoich podróżach: „troszeczkę świata zwiedziłem, po cudzych stronach jeździłem“. W koncertach jego, którym teraz baczniejszą poświęcimy uwagę, znajdujemy w kilku tytułach zaświadczenie dla tej wzmianki *Gościńca*; koncerty te są jakby kartkami pamiętnika podróży.

- 1) Concerto primo a 2 (sopr. e tenor) cum basso continuo.
 - 2) Concerto secundo a 2 (II Tenore e soprano) c. b. c.
 - 3) Concerto terzo a 2 sopr. e Bastarda (II Trombone) c. b. c.
 - 4) Concerto Quarto a 2. Fagotto e trombone — Basso.
 - 5) Diligam te Domine a 2. Sopr. e Viola Bastarda. Basso continuo.
 - 6) Cantate Domino a 2 sopr. Viola Bastarda. Basso continuo.
 - 7) Secunda pars. Canto-Tenore. Basso continuo.
 - 8) In Deo speravit. Canto-Bastarda. Basso continuo.
 - 9) In te Domine. Canto-Bastarda. Basso continuo.
 - 10) Susanna videns. a 2 Sopr. Bastarda. Basso continuo.
 - 11) Venite exultemus. Sopr. Bastarda. B. c.
 - 12) Cantate Joh. Gabrielis. Canto Bastarda. B. c.
 - 13) Corona aurea. Concerto a doi sopr. B. c.
 - 14) Nova casa. Concerto a 3. B. c.
 - 15) Küstrinella. Concerto a 3. doi Bastarde. B. c.
 - 16) Sentinella. a 3 sopr. B. c.
 - 17) Berlinesa. Concerto a 3. Doi sopr. Basso. B. c.
 - 18) Chromatica. Concerto a 3. Doi sopr. e basso. B. c.
 - 19) Spandesa. Concerto a 3. Doi sopr. e basso. B. c.
 - 20) Königsberga. a 3 bassi. B. c.
 - 21) Tamburitta. a 3. Sopr. e doi Bastarde. B. c.
 - 22) Bentrouata. a 3. Doi sopr. e basso. B. c.
 - 23) Norimberga. a 3. Sopr. e doi Bastarde. B. c.
- Następnie 5 *Canzon* na cztery głosy i Basso continuo.

Eitner wymienił w swoim wielkim katalogu, że koncerty Jarzębskiego są kompozycjami wokalnoinstrumentalnemi, nie przypuszczając nawet, aby pod terminem „koncert“ mogły się w tym czasie (1627) kryć kompozycye czysto instrumentalne. Pod terminem tym rozumiano koncertujące, czyli współzawodniczące użycie dwóch różnych

elementów muzycznych, więc głosu ludzkiego i instrumentu lub instrumentów. Do nadzwyczajnych bowiem rzadkości należały utwory czysto instrumentalne, w których pierwiastek koncertujący nazwano tym terminem. Najstarszą może kompozycją, reprezentującą ten styl, jest *Fantasia* Francesca Milanese (z połowy XVI wieku) na dwie lutnie; na jednym z głosów uczestniczących uwidoczniiony został napis: „*liuto in concerto*“. Niemal równocześnie wystąpił z podobnem określeniem skrzypek neapolitański Scipione Bargaglia na jednym ze swych utworów¹⁾. Giovanni Gabrieli napisał koncertujący *ricercar* na dwoje organów, patrzył bowiem sam na zwyczaj koncertującego grania na obu pięknych instrumentach kościoła świętego Marka w Wenecyi, który wprowadzili dwaj świetni organiści tej świątyni: Annibale Padovano i Girolamo Parabosco, a kultywowali go później ich następcy Andrea Gabrieli i Claudio Merulo da Correggio²⁾. Zaczęto także używać terminu „koncert“ dla oznaczenia zbiorowych produkcji muzycznych, jak wskazuje tytuł jednego zbioru wydanego w Wenecyi w r. 1584. Powszechnie jednak termin ten miał tylko znaczenie, które już podałem, tego zaś pojęcia, które zastępuje w kompozycjach Jarzębskiego nabrało ogólnie dopiero na samym końcu wieku XVII. Koncerty Jarzębskiego mogły nazywać się w czasie swojego powstania *sonatami*.

W zbiorze swoim przeznaczał Jarzębski jedne utwory dla celów nabożeństwa kościelnego, inne pisał dla domowego użytku muzycznego. Szedł w tem może za przykładem Adriana Banchieri'ego, który kilka lat wcześniej wydał „*Raccolta di Concerti da Camera e da Chiesa*“.

Przebywając wśród liczного grona muzyków włoskich, zaangażowanych na dworze warszawskim, którzy przyjeżdżając z ojczyzny musieli być poinformowani o stanie muzyki

¹⁾ Arnold Schering: Geschichte d. Instrumentalkonzerts str. 5.

²⁾ Weitzmann-Seifert-Fleischer: Gesch. d. Klaviermusik str. 36.

w głównych jej środowiskach, miał Jarzębski łatwą sposobność zaznajomienia się z nowymi formami muzycznymi i pogłębianiem się techniki kompozytorskiej, którą w znacznie wysokim stopniu posiadał. Jakże dzieła włoskie służyły przypuszczalnie za wzór Jarzębskiemu, wskażemy, poznawszy dokładnie jego koncerty i kanzony.

Wszystkie koncerty, wprawdzie jednocześnie, przedstawiają rozmaity układ formalny i długość. Jedne są jednolite (C), drugie trzy, cztery lub pięć razy zmieniają rytmy. Koncert drugi liczy taktów 57, koncert 13 liczy ich zaś 155, inne obracają się około liczby 100—110, lub 70—80 taktów. Wszędzie zachowany jest element dyalogowo-koncertujący; znika on tylko w krótkich epizodycznych ustępach, jakby się one dla urozmaicenia i wypoczynku jedynie pośród koncertów tych znajdowały. Jarzębski przestrzega równego wyposażenia głosów koncertujących, tak, jak tego wymagała istota tego rodzaju muzyki, aby mianowicie któryś z głosów nie nabierał jakichś pozorów pierwszeństwa przed drugim głosem, choćby niższym w naturalnej swej pozycji. Na tle akompaniamentu ciągłego basu (*basso continuo*) rola ich jest zawsze równa. Koncerty Jarzębskiego wyposażone w efekty wirtuozyjne przedstawiały pożądaną sposobność do wykazania sprawności technicznej współwykonawców. Styl ich jest niejako wypadkową między homofonią i polifonią.

Koncert pierwszy jest najskromniejszy ze wszystkich. Napisany na skrzypce i dowolny drugi instrument, dla którego dogodną jest pozycja głosu, jest on jeszcze nieskomplikowany w budowie, niemal schematyczny. Każdy temat pierwszego głosu powtarza, po jego skończeniu się, głos drugi, tymczasem zaś milczy głos pierwszy. Jest to pełne zużytkowanie metody echa, która dopiero w grze krótkich i ożywionych figuralnie motywów nadaje utworowi cechy stylu koncertującego. Pierwszych 20 taktów koncertu zajmuje jeden temat czterokrotnie przez oba instrumenty na przemian powtórzony:

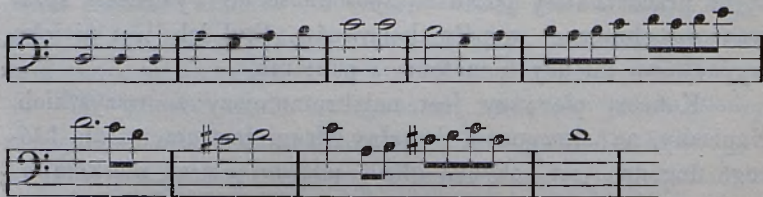


Partyę środkową wypełniają krótkie figury, które podaje głos pierwszy drugiemu; są to rozłożone akordy na dominancie i tonice, lub pasażyki na naturalnych stopniach skali. Po tem urozmaiceniu wraca w wyższej oktawie i nieco zmodyfikowany temat pierwszy, powtórzony przez instrument drugi. Dalszą część stanowi skromna waryacja tego tematu, wyczerpująca zarazem całą jego treść muzyczną:



Jarzębski starał się więc wyzyskać pomysł tematy-
czny, co też w dalszych koncertach spełnia już ze znacznem
powodzeniem artystycznem.

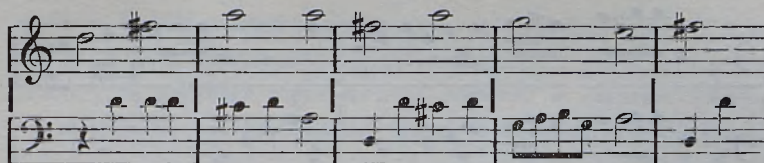
Bardziej urozmaiconym, ale mniej silnie zespolonym tematycznie jest drugi koncert na skrzypce i drugi niższy instrument. Głos niższy zaczyna razem z *basso continuo* ośmiotaktowym tematem:



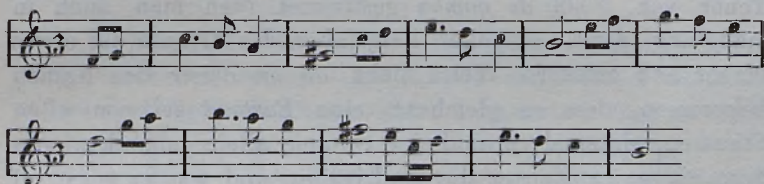
Głos wyższy odpowiada ochoczo:



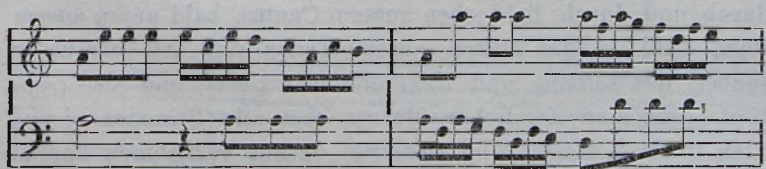
W takcie 32 kontrapunktuje głos niższy do melodii skrzypiec, płynącej w równych nutach:



W koncercie trzecim zmienia Jarzębski temat w kilku wariacjach; w symetrycznie zaś umieszczonym ustępie środkowym stworzył miłe w nastroju intermezzo o jednym progresywnie podnoszącym się motywie:



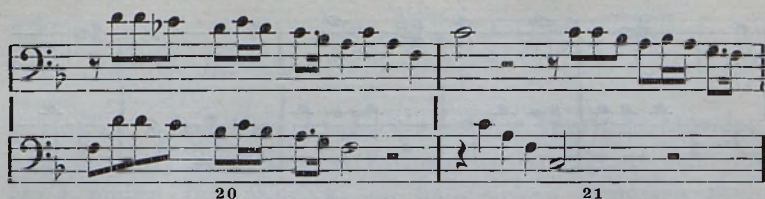
Element koncertujący występuje tu najwybitniej w miejscu:



Koncert czwarty przeznaczony był dla dwóch wirtuozów na instrumentach, które dziś nie mają już solistycznego znaczenia w muzyce.

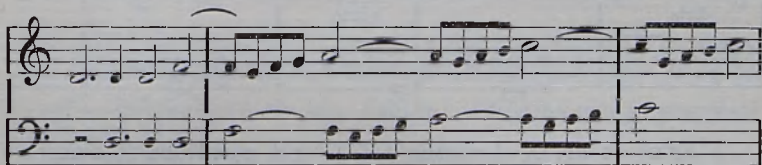
W wieku XVII duet na fagot i trombon (puzon) nie był zgoda rzadkością. Technicznie przedstawia utwór ten wiele trudności dla obu tych instrumentów. Szybkie pasaże i bardzo ruchliwe figury nie znikają niemal w całej kompozycji, mając swój punkt kulminacyjny w następujących taktach: (st. 288)

W koncercie piątym: *diligam te Domine*, utworze przeznaczonym do nabożeństwa kościelnego, uczestniczą skrzypce i *viola bastarda*. O zapomnianym tym oddawna instrumencie



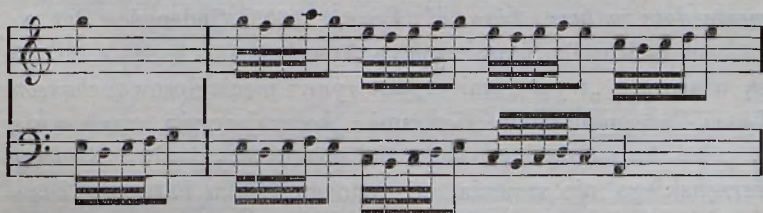
czytamy w *Syntagma musicum* Michała Praetoriusa, część II, rozdział 21 (rok 1618): „Viol Bastarda. Dies ist eine Art von *Violn de Gamba*, wird auch gleich also, wie ein Tenor von *Violn de gamba* gestimmt, (den man auch in manglung darzu brauchen kan) aber das Corpus ist etwas länger und grösser. Weiss nicht, ob sie daher den Namen bekommen, dass es gleichsam eine *Bastard* sei von allen Stimmen; sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien und was er sonst uff diesem Instrument musiciren will, vor sich nimpt, und die Fugen und *Harmony* mit allem Fleiss durch alle Stimmen durch und durch, bald oben aussem Cantus, bald unten aussem Bass, bald in der Mitten aussem Tenor und Alt herausser sucht, mit *saltibus* und *diminutionibus* zieret, und also *tractiret*, dass man ziemlicher Massen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen und *cadentien* daraus vernehmen kann... Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden dass unter den rechten gemeinen sechs Saiten, noch acht andere stählene und gedrehte Messing-Saiten auf einem messingen Stege (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn nun der obersten Dar-men-Saiten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, so *resoniret* die unterste Messing- oder stählene Saiten *per consensum* zugleich mit zittern und *tremuliren*, also, dass die Lieblichkeit der *Harmony* hierdurch gleichsam vermehret und erweitert wird“... Kilkakrotne użycie *bastardy* w koncertach Jarzębskiego dowodzi, że instrument ten musiał się cie-

szyć w kapeli warszawskiej znacznem powodzeniem. W koncercie piątym współzawodniczą instrumenty, przędąc tkaninę imitacyjną krótkich figur koloraturowych w ciasnem następstwie głosów, jak to widzimy zaraz w początkowych taktach:



Wypożyczenie obu głosów w efekty wirtuozyjne stopniuje się konsekwentnie. W jednych ustępach płyną głosy w żwawych figurach równoległemi tercjami, w innych miejscach postępują po sobie, wiernie naśladowując motyw.

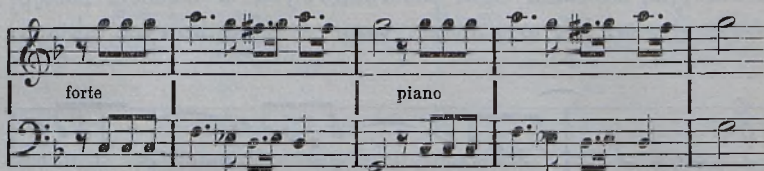
Prawdziwe lubowanie się dźwiękiem zauważamy w licznych trylerach i ozdobach; n. p. następujące takty są dobrym tego przykładem:



W podobnym charakterze utrzymany jest koncert VI *cantate Domino*. W drugiej części jego, koncercie VII, spotykamy po raz pierwszy kilkakrotne oznaczenia efektu echa, w sąsiadujących obok siebie terminach *forte*, *piano* (takty 13—14, 15—16 i t. d.).



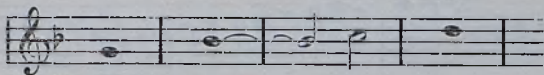
Efekt podobny znajdujemy także w koncercie IX, gdzie oba głosy równocześnie w nim biorą udział:



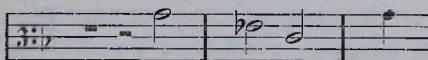
Koncert nr. X *Susanna videns* jest parafrazą instrumentalną znanej szeroko w swoim czasie *chanson* Orlanda di Lasso „*Susanne un jour d'amour sollicitée*“. (Lutniową transkrypcję jej znajdujemy na kartach tabulatury wklejonej do rękopisu Bibl. Tarnowskich w Dzikowie półka 3 nr. 7). Organową transkrypcję pieśni tej wpisał Amerbach do tabulatury w roku 1571. Parafrazował ją także Andrea Gabrieli; parafrazę tę znajdujemy w wydawnictwie: *Canzoni alla Francese et Ricercari ariosi. Tabulate per sonar sopra instrumenti da Tasti; dall'Ecceletissimo Andrea Gabrieli. Novamente date in luce. Libro V. Venetia 1605.* (jedenaście lat po śmierci twórcy¹⁾). Transkrypcje Amerbacha i A. Gabrieli'ego są właściwie „wyciągami organowymi“ pięciogłosowej *chanson* Lassa, urozmaiconymi figurami „kolorującymi“, zachowując w pełni harmonię i prowadzenie głosów oryginału. Koncert Jarzębskiego nie zmienia ani jednego kroku harmonii, *basso continuo* jest prowadzone stale po linii nut basowych Lassa i Gabrieli'ego, ale na tym podkładzie wznosi się własny, oryginalny twór Jarzębskiego, koncert skrzypiec i *bastardy*; niektóre jego motywy zostały wprawdzie przetworzone z motywów *chanson'y*, jednakże całej faktury i treści muzycznej nie można uważać za przeróbkę, jeno za kongenialną kompozycję.

¹⁾ Otto Kinkeldey: „Orgel u. Klavier in der Musik d. XVI Jahrh.“ str. 264 r. 1910.

Pierwszy temat pieśni Orlanda Lassa powtarza Jarzębski w niezmiennym brzmieniu:



Także i *bastarda* powtarza dosłownie początek głosu altowego, który również bez żadnego urozmaicenia przepisał Gabrieli:



Odtąd jednak zaczyna się samodzielna praca Jarzębskiego na całej linii. Postępując w sposób bardzo logiczny, tworzy Jarzębski z naczelnego tematu pieśni motyw o mniejszych wartościach rytmicznych, zaczynając nim tok koncertu. W jakim stosunku do transkrypcji Gabrieli'ego zostaje koncert Jarzębskiego pokazuje nam to następujący przykład:

Jarzębski

b. c.

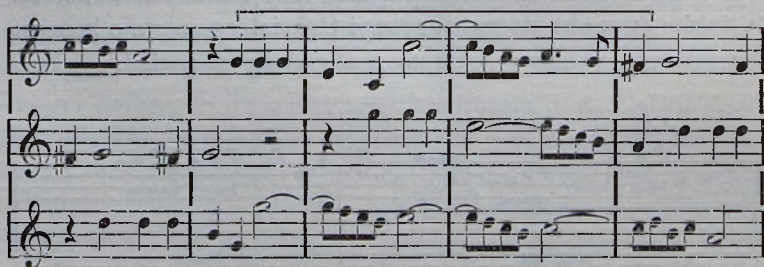
Lasso-Gabrieli

Najbardziej interesującym muzycznie pomysłem jest w koncercie tym temat:



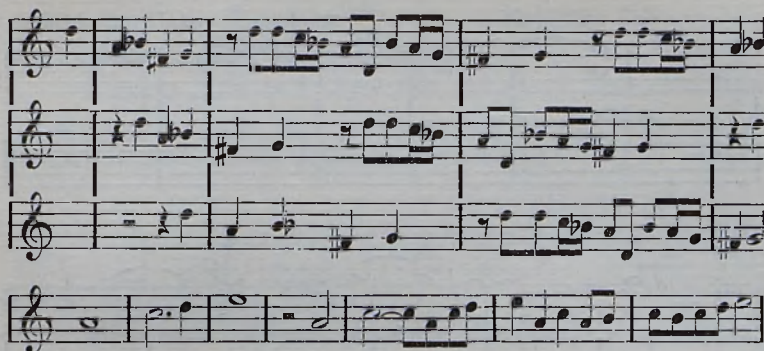
Wszystkie inne dwugłosowe koncerty Jarzębskiego, nr. 11, 12 i 13 obracają się w granicach wyznaczonych podanymi tu przykładami.

Pierwszy koncert trzygłosowy nr. 14 *Nova casa*, na troje skrzypiec, utworzony jest w formie *canzony* $\text{E} - 3 - \text{E} - 3 - \text{E}$. Uderza w nim świeżość rytmiczna i melodyjna, tematy zaś i motywy zostały wyzyskane polifonicznie w sposób bardzo szczęśliwy. W piątym takcie imitują trzecie skrzypce temat powtórzony już przez drugie; zespół instrumentów koncertujących przedstawia się w tem miejscu następująco:



Temat ten przewija się niemal w całym utworze, już to użyty *in extenso*, już też dostarczając motywów do ornamentacji koncertowo-wirtuozyjnej. Trzeci człon tego koncertu zajmuje robota imitacyjna jednego tematu, powtórzona trzykrotnie na różnych stopniach tonacyi: (patrz str. 293)

Koncert XVI *Sentinella* (straż) ma początek dość melancholijnie zabarwiony. Temat ten sam co w *Susanna videns* tylko z drobną zmianą rytmiczną, jest ostoją krótkiej imitacyjnej roboty: (patrz str. 293 czwarta linia)



Rychło jednak nastrój ten ustępuje i koncert cały przebiega w ożywionej wymianie pasażów i figur.

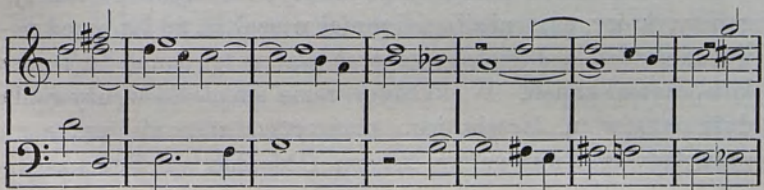
W koncercie p. t. *Berlinesa*, nr. XVII zauważamy jeden typowy dla niego temat:

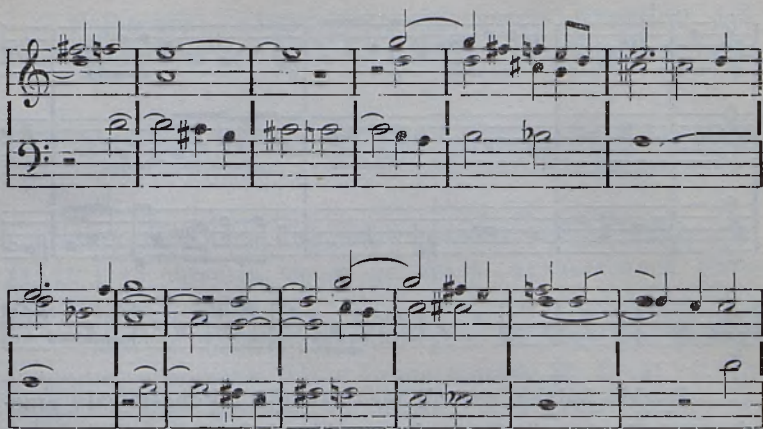


użyty już to w solowo występujących, lub harmonicznie jednoczących się pomysłach.

Jednym z wysoce zajmujących koncertów Jarzębskiego jest utwór XVIII *Chromatica*. Jest to pierwsza znana nam, zdecydowana próba utworu, operującego przejściami chromatycznymi, z jaką wystąpił kompozytor polski. Podaję tu cały ustęp, w którym Jarzębski nie szczędził chromatyki, aby zyskać podstawę do nadania temu koncertowi wymienionego tytułu.

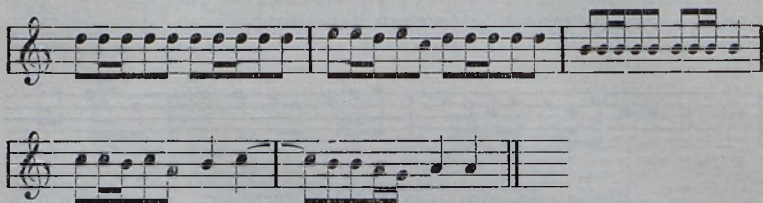
(Wyciąg harmoniczny bez wskazania, który z głosów jest pierwszy, który drugi).





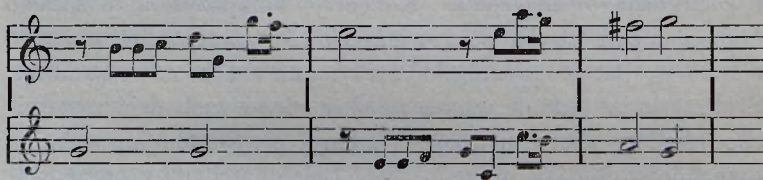
Miejsce to jest prawdziwym unikatem w muzyce instrumentalnej współczesnej Jarzębskiemu. Użyte tu dysonanse są wprost niesłychane, tak śmiałych — zupełnie dzisiejszych — kombinacji harmoniczych nie znajdziemy u najbardziej egzaltowanych włoskich madrygalistów — chromatyków, ani u Monteverdi'ego, który pierwszy wprowadzał nieprzygotowane dysonanse. Choćby ten ustęp koncertu Jarzębskiego, przy swoim dość kakofonicznym efekcie, miał być nawet karykaturą na prawo używania rozdźwięków w muzyce instrumentalnej, musimy uznać system wprowadzenia akordów dysonujących za zupełnie logiczny. Powstają one w miejscach jednoczenia się głosów, posuwających się z imitacyjną konsekwencją, co prawda dokonywa się to w kierunku równoległym. Posiew chromatyki z kompozycji Marenziana jest więc w muzyce polskiej dość późny, o ile wogóle możemy ten koncert uważać za powstały pod wpływem słynnego madrygalisty, który czas niedługi i mniej więcej na 28 lat przed powstaniem dzieła Jarzębskiego pracował w tej samej co i nasz kompozytor kapeli. W każdym razie śmiałość w używaniu dysonansów u Jarzębskiego przewyższa znacznie znane mi przykłady z madrygałów księcia Gesualdo di Venosa, Ci-

charakterystyczny, który całej kompozycji nadaje charakter nieporównanie jednolity, dzięki wprost i nieokiełznanej żywoci:



Podobne rozpętanie taneczne, przechodzące niemal w szal rytmiczny, jest w muzyce artystycznej epoki Jarzębskiego nieznane. Na tę brutalną prawie siłę w rytmice i niczem niezmacony charakter, nie zdobył się w tych czasach żaden kompozytor. Ten świat sztuki znany był może tylko malarzom holenderskim; koncert Jarzębskiego wydaje się nam istotnie akompaniamentem do kiermaszowo-pijackich scen Brueghel'a, van Ostade'a czy też Teniersów.

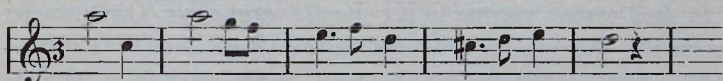
W koncercie XXII p. t. *Bentrovata* uderza nas szczególnie jeden temat, którego świeżość melodyjna i rytmiczna jest godną wyszczególnienia.



Temat ten pojawia się także w zespole trzygłosowym, w imitacjach wszystkich trzech instrumentów.

W najdłuższym, z pośród wszystkich koncertów, ostatnim, nr. XXIII p. t. *Norimberga*, rozwijającym się w ściśle symetrycznej formie: C - 3 - C - 3 - C - 3 - C - 3 - C znajdujemy

w ustępach w rytmie trójkowym powabną melodyę pierwszych skrzypiec:



Piękna, miękka jej linia jest świadectwem bogatej inwencji; miała ona dość siły, aby wyemancypować się z pod form melodyjnych powszechnie używanych. Pomysł ten jest istotnie indywidualną własnością Jarzębskiego.

Kanzony Jarzębskiego przedstawiają nam te same cechy stylistyczne, które zauważyliśmy w koncertach. Niektóre pomysły są nawet słabsze, w każdym razie nie odznaczają się one niczem szczególnem w porównaniu z koncertami.

Basso continuo w koncertach Jarzębskiego rysuje przeważnie linię głosów najniższych z rzadkiem uwidocznieniem interwałów dysonujących w harmonii za pomocą cyfr. Jak to już zaznaczyłem przy omawianiu dzieła Zieleńskiego, w realizacyi tego głosu nie można uważać tylko instrumentów z klawiaturą za powołane do spełniania roli *basso continuo*, zależnie bowiem od uznania kapelmistrza i różnych warunków, mogły rolę tę objąć różne instrumenty połączone w dowolne grupy¹⁾. Brak specjalnej *intavolatury* dla tak pojętej realizacji basu wskazuje, że przy wykonaniu koncertów Jarzębskiego używany był pewnie *clavicembalo* lub organy.

Pozostaje nam do omówienia kwestya przykładów, które służyły Jarzębskiemu w utworzeniu tych koncertów.

Koncert XII p. t. *Cantate Joh. Gabrielis* skłania nas do twierdzenia, samego przez się zrozumiałego, że nie była obcą Jarzębskiemu twórczość wielkiego kompozytora weneckiego, do którego utworu (nieznanego mi zresztą z druku, może przez Winterfelda odpisanego w zbiorze bibl. król. w Berlinie) jest pewnie koncert ten instrumentalnem uzupełnieniem.

¹⁾ Patrz artykuł dra H. Goldschmidta: „Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII Jahrh.“ Monatshefte für Musikgeschichte 1895.

Podobną rolę miałyby ewentualnie także koncerty: nr. V *diligam te Domine*, VI *Cantate Domino*, VIII *In Deo speravit*, IV *In te Domine speravi* i XI *Venite exultemus*. Okoliczność ta wszakże nie wpływa na faktyczną (instrumentalną) istotę tych koncertów, pominięcie bowiem partyi wokalne w głosach koncertów jest dowodem, że nie były one brane w rachubę w czasie wykonywania koncertów, jako *conditio sine qua non*. Od śmierci Jana Gabrieli'ego (1622) rozwinęła się jednak muzyka instrumentalna dość znacznie, stworzono wiele nowych środków technicznych, tak, że Jarzębski znalazł już bez wątpienia dzieła, przedstawiające w stosunku do sonat i canzon Gabrieli'ego krok dalszy w historii muzyki instrumentalnej. Pomiedzy wydaniami przez Winterfelda w trzeciej części dzieła o J. Gabrielim i J. Wasielewskiego (*Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrh.*) utworami Gabrieli'ego a koncertami Jarzębskiego zachodzą podobieństwa instrumentalno-techniczne, natomiast w kierunku stylistyczno-formalnym różnice wybitne. Jedyne w kompozycji podanej w zbiorze Wasielewskiego: *sonata con tre Violini (z basso continuo)* znajdujemy pewne właściwości stylistyczne u Jarzębskiego dość zwyczajne. Inne natomiast kompozycje Gabrieli'ego n. p. *Canzon per sonar, primi toni*, 1597, lub *sonata pian e forte, alla quarta bassa* są utworami na dwa chóry instrumentalne, zbudowane więc podobnie jak jego utwory wokalne. U Jarzębskiego zaś nie pojawia się dwuchórowość ani razu. Obcem jest również Jarzębskiemu dążenie do większych kompleksów instrumentalnych; koncerty jego mają charakter *intimny*, komnatowy. Styl ich instrumentalny przedstawia absolutną czystość muzyczną, pozbawiony jest zupełnie domieszek dramatycznych, n. p. *tremolanda*, które Monteverdi wprowadził do swoich oper w miejscach dramatycznie poruszających, n. p. w „*Combattimento di Tancredi e Clorinda*”¹⁾.

¹⁾ Winterfeld: J. Gabrieli und sein Zeitalter III 109.

Wobec silnie dającego się odczuwać braku nowych wydawnictw instrumentalnej muzyki włoskiej z pierwszych dziesiętna lat XVIII wieku²⁾, niepodobieństwem jest wskazać na kompozycje, pod których najbliższym wpływem powstały koncerty Jarzębskiego. Mamy natomiast wystarczający do porównania materiał w kompozycjach Biagia Marini'ego, Pietra Lappi'ego, Cifry, Fontany. Z porównania zaś tego widzimy, że Jarzębski nie stworzył nowych form ani sposobów instrumentalno-technicznych; przejął je od włoskich twórców nowoczesnej muzyki instrumentalnej, tak jak je przejęli współcześni mu kompozytorzy niemieccy, Henryk Schütz i Samuel Scheidt.

Muzyka instrumentalna na dworze warszawskim musiała przedstawiać około roku 1624 stan kwitnący. W czasie tym, niestety tylko około dwóch lat, zajęty był tu znakomity organista i kompozytor Tarquinio Merula; sonatę jego „*Sonata cromatica*“ mógł znać Jarzębski. Sztuka jego, oceniona wystarczająco przez Ambrosa i Torchi'ego, jest jedną kartą w historii kapeli warszawskiej, kartą, o której dotąd nie wspomniano w pracach polskich. Obok Meruli pracował w Warszawie znakomity skrzypek Alfonso Paganini, uczeń Grandi'ego. Zresztą konstruowanie obrazu muzyki instrumentalnej na dworze Zygmunta III jest dziś rzeczą niemożliwą wskutek braku pomników muzycznych i ról archiwalnych.

²⁾ Torchi w „*l'arte musicale in Italia*“ nie podał żadnego przykładu; dość pobieżnie przeszedł nad tą epoką w książce: „*la musica istrumentale in Italia*.“ Nielicznymi okruciami posługuje się Hubert H. Parry w trzecim tomie: „*The Oxford History of Music*“ (rozdz. VIII).

IX.

Bartłomiej Pękiel.

Najświetniejszym talentem z pośród polskich muzyków kapeli królewskiej w Warszawie był ksiądz Bartłomiej Pękiel. Musiał zostać powołanym do niej znacznie przed rokiem 1643, w którym był już wice-kapelmistrzem obok Marca Scacchiego¹⁾. Ponadto był organistą, „zacnym“, jak go nazwał Jarzębski w „Gościńcu“, przy katedrze św. Jana w Warszawie. Twórczość Pękiela poznajemy z następujących dzieł jego:

- 1) Kantata: *Audite mortales*, à 2 *Viol'digamba*, *Violino*, 2 *Canti*, 2 *Alti*, 1 *Ten. Basso. di Sigre Bartolo Peki*, *S. R. Maj: Polon: Vice Maestro di Capella* (rękopis 16.900 król. bibl. w Berlinie).
- 2) *Missa a 4 auth. S. B. P. C. M. S. R. M. A. D. 1664 conscr. M. M. [Mathias Miśkiewicz] praepositus Rorantistarum*.
(*Signor Bartolomaeus Peki* *Capellae Magister Serenissimae Regiae Maiestatis*).
- 3) *Missa Paschalis a 4 Voci, De resurrectione Domini*, 2 *Tenori, Alto, Basso di Sign. B. P.*
- 3) *Missa Brevis* (1661).
- 5) *Missa secunda* D. Sig. B. P. C. M. S. R. M. (1661).

¹⁾ Marco Scacchi: „Cribrum musicum — Xenia Apollinea 1643.

- 6) *Missa pulcherrima ad instar Praenestini auctore Bartholomaeo Pękiel* (Wydana w *Monumenta musices sacrae in Polonia* zeszyt IV przez ks. dra J. Surzyńskiego).
- 7) *Messa a 8 Voci Senza le Cerimonie I.*
- 8) *Messa a 8 Voci Senza le Cerimonie II.*
- 9) *De B. M. V. Assumpta es. ad 4 v.*
- 10) *De SS. Trinitate* auth. D. S. B. P. C. M. S. R. M. (1663).
- 11) *Patrem Rotulatum pro festo Natiuitatis Dni Nri Jesu Christi* (1664 M. M.)
- 12) *Patrem na Rotuły Wikaryjskie katedralne.*
- 13) *Sex vocibus, Tres canones simul cantantur* (*Xenia Apollinea* 205).
- 14) *Aliud (canon) Sex vocibus.* (*Xenia Apollinea* 206).

(Rękopisy numerów 2—12 zachowane są w bibliotece muzycznej kolegium Rorantystów w archiwum katedralnym na Wawelu).

Na pierwszym miejscu umieściłem kantatę Pękiela, pierwsze znane nam dzieło tego rodzaju utworzone przez kompozytora polskiego. Jest ona również naczelną kompozycją z pośród wszystkich jakie mamy w spuściźnie po Pękielu. Kantata *audite mortales* dzieli się na następujące ustępy: alt solo *audite mortales*; tenor solo *heu me miserum*; sopran solo *quid faciam*; duet dwóch altów *plange ergo*; bas solo *quid sic statis*; tercet, dwa soprany i alt *o vita ista misera*; bas solo *sed vos electi*; alt solo *quis similis*; tenor solo *quis accepit*; duet sopranów *Tu es Domine*; sextet końcowy *o felix sancta anima*.

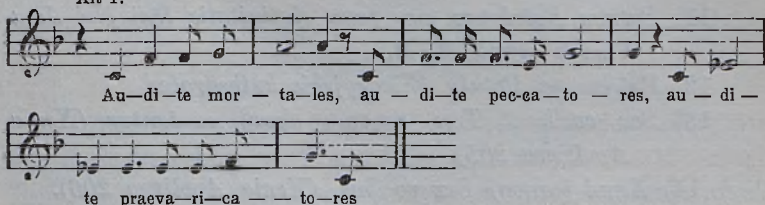
Akompaniament instrumentalny spełniają dwoje *Violini di Gamba* i *Violone*. O pierwszym instrumencie pisze M. Praetorius¹⁾: „die Violen de Gamba haben 6 Saiten, werden durch Quarten und in der Mitten eine Terz gestimmt, gleich

¹⁾ Syntagma musicum II 52 sq.

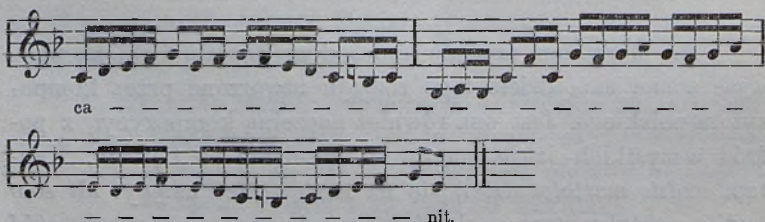
wie die sechs-chörliche Laute.“ *Violone* był większym formatem tego samego instrumentu, w rodzaju naszego kontrabas. *Basso continuo-cifrato* realizował muzyk grający na organach.

Głównym celem Pękiela było stworzenie poruszających pełnych dramatycznego wyrazu melodyi. Anioł, wzywający w pierwszym ustępie ludzkość na sąd, śpiewa w tonie zimnym i wyniosłym, jest posłusznym posłem majestatu boskiego, los śmiertelnych nie wzbudza w nim współczucia:

Alt 1.



Usprawiedliwioną jest więc długa koloratura w tym ustępie na słowie *canit* (*ecce tuba canit*);



Instrumenty ilustrują dwukrotnie słowa altu. Raz słyszymy motyw jakby fanfary, następujący po przytoczonej koloraturze, po słowach zaś *surgite mortui* rozbrzmiewają w instrumentach figury, oddające niespokojne poruszenie.

W solo tenorowym zamknął Pękiel tyle wyrazu dramatycznego, w serdecznej melodyi i głębokiej harmonizacji, że ustęp ten jest wprost klasycznym przykładem pierwszorzędnego talentu dramatycznego jego świetnego twórcy. Rozpacz i złamanie słyszymy w tych nawskroś nowoczesnych taktach. Ustęp ten podaję tu w całości:

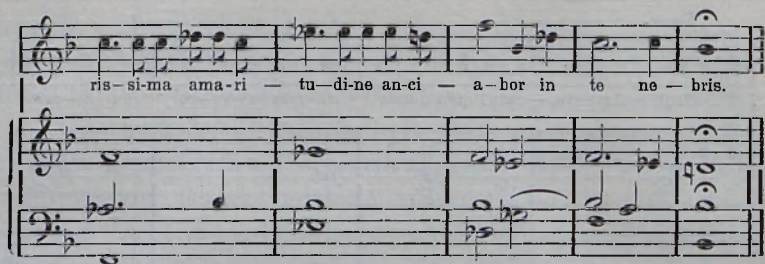
Tenor.

Heu! me mi-se - rum! quid dicam co - ram se - ve - ro iu - di - ce?

cla-ma bo cla-ma - bo qua-re iacens con - su - mor

ve-rum ta - men si lo-cu-tus fu-e-ro re-qui-es-cet do

- lor me - - us, et ei ta cu-e-ro a-ma-



(W akompaniamencie podałem wyciąg fortepianowy głosów instrumentalnych i *basso continuo* bez żadnych dodatków figuracyjnych).

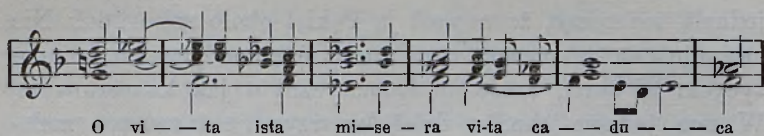
W dalszych ustępach mieści się podobnie wielkie bogactwo inwencji melodyjnej i wyrazu dramatycznego. Tekst kantaty został w każdym kierunku wyzyskany muzycznie; nad miejscami, realistycznie pojętymi, unosi się jednak głęboka poezja i absolutne piękno. W trzecim ustępie (sopran solo *quid faciem mi Domine*), uderza nas szczególnie miejsce: *ecce nihil respondere potero*, w którym fraza melodyi wyraża jakby zakłopotanie i onieśmienie:



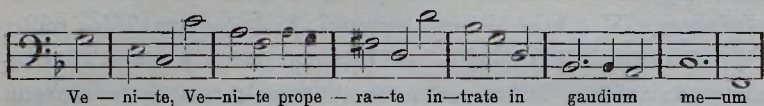
Jest to fraza wskrós nowocześnie; mogłaby się znajdować w niejednym dzisiejszym dramacie muzycznym lub pieśni, francuskiej czy niemieckiej.

Arioso basu „*quid sic statis miseri*“ jest utrzymane w tonie, w którym przebija się zarówno wyrzut jak i nieugięta wola wiecznego sędziego; w zakończeniu szczególnie groźnie brzmi fraza potępienia: *ite ergo maledicti*.

Następujący po nim tercet „*o vita ista*“ jest przez swój lamentacyjny nastrój muzyczny silnym kontrastem do energicznego charakteru ariosa basowego. Melodya pierwszego sopranu jest przejmująco rzewną: (patrz str 305)

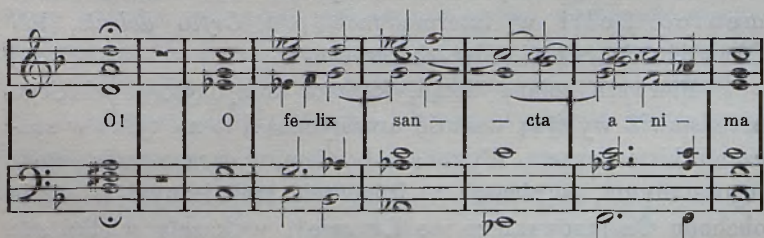


W ton poważnie radosny przechodzi muzyka w drugim solo basowym, w którym słowa Chrystusa skierowane są do sprawiedliwych:



Dalsze słowa: *videte gloriam meam et exultate* łączą się z długą i efektowną koloraturą.

Inne ustępy kantaty zajmują nas stale zarówno w kierunku treści muzycznej jak barwności i pięknej, choć prostej zawsze faktury. Sekstet, kończący kantatę, zaczyna się pełnemi harmoniami:



Po tych taktach przejmują chór wszystkich głosów solowych formę dyalogową i w imitacyjnej przeróbce nowego motywu dobiega do końca.

Jakkolwiek termin „cantata” nie został uwidoczniiony na tytule dzieła Pękiela, musimy je tak nazwać ze względu na formę, którą przedstawia. Trudno oznaczyć z wszelką pewnością datę powstania tej kantaty; nie pomylimy się może

jednak, twierdząc, że napisał ją Pękiel około roku 1645. Nie ustępuje ona w niczem współczesnym monodycznym kompozycjom włoskim, zarówno dramatycznym jak koncertowym. W tem jednym choćby dziele wytrzymuje inwencya melodyjna i wyraz dramatyczny muzyki Pękiela porównanie z niejednym ustępem oper Monteverdi'ego lub monodyi i kantat Saracini'ego, Rossi'ego i Carissimi'ego. (O stanie muzyki monodycznej w pierwszej połowie XVII. wieku informuje dziś wszechstronnie praca H. Leichtentritta w nowo wydany IV tomie historii muzyki Ambrosa str. 775—892). Pękiel dostroił także do zasadniczego tonu kantaty barwę akompaniamentu instrumentalnego, utrzymawszy go w szarem półświecie, przesiąkniętem melancholią. Styl partyi solowych w kantacie Pękiela jest najszcześliwszą wypadkową między *ariosem* a swobodnem *recitativem*; przewagę w jednym lub drugim kierunku usprawiedliwia zawsze treść tekstu. Również strona harmoniczna kantaty jest dowodem refleksyjnego procesu twórczości Pękiela, który w pełnem poczuciu efektu dramatycznego nie cofał się przed śmiałemi kombinacyami akordów i ostrymi dyssonansami, podobnie jak czynił to Domenico Belli w intermedyach p. t. *Orfeo dolente*, lub Claudio Saraccini w *Stabat mater*.

Pierwsza, znana dotąd, kantata kompozytora polskiego przedstawia wybitną wartość artystyczną i to nie tylko w znaczeniu historycznem. Wykonana bowiem, w opracowaniu autora tego studyum, (skrótowa) na koncercie archaicznym w czasie obchodu Chopinowskiego we Lwowie¹⁾, wykazała wielką siłę żywotną, piękno jej i wyraz przemówiły do wszystkich, przynosząc najpełniejsze zadowolenie estetyczne.

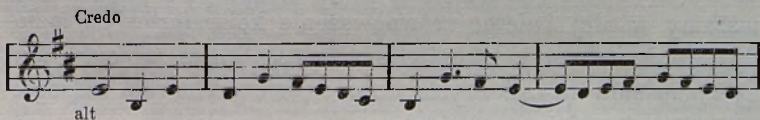
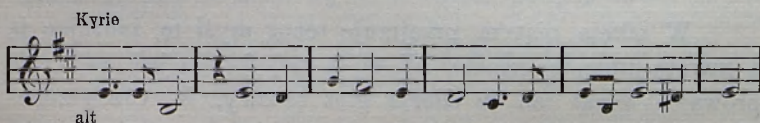
Wszystkie znane nam msze Pękiela pochodzą z archiwum wawelskiego. Trzy z pośród nich zachowane są w dwóch seryach książek głosowych spisanych po części w wieku XVI, przeważnie zaś w wieku XVII. (Obie serye są identycznego for-

¹⁾ W październiku 1910 r.

matu, podłużne, leżące, poprawne w skórę z wytłoczonemi nazwami głosów. Na seryi, którą oznaczamy rzymską II widnieje orzeł zygmunowski i litery S. 1. R. P. 1539. O ile oprawa i zawartość książek tych nie zostały skombinowane z różnych i niewspółczesnych części, można przypuszczać, że przed należeniem do biblioteki Rorantystów miała serya ta służyć do użytku chóru królewskiego lub katedralnego; w każdym razie datę okładki i czas powstania odpisów kompozycji dzieli sto i więcej lat).

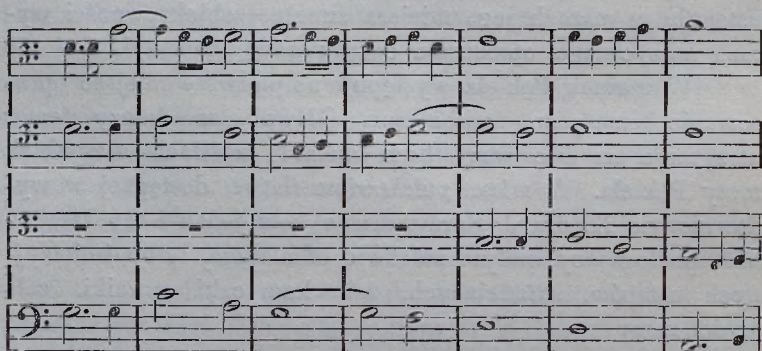
W I seryi książek znajdujemy mszę na cztery głosy (alt, dwa tenory, bas) oznaczoną S. B.[artłomiej] P.[ękiel] C. M. S. R. przepisaną (pewnie przez ks. M. Miśkiewicza) w roku 1664 na stronach: *cantus 34, altus 33, tenor 27, bassus 35*. Dramatyczne cechy, które w kantacie *audite mortales* zaświadczły o wybitnym, świetnym wprost talencie Pękiela, ustępują w mszach jego miejsca zupełnej obiektywności wyrazu muzycznego, epicznemu charakterowi inwencji.

W mszach Pękiela występuje na pierwsze miejsce opracowanie tematyczno-polifoniczne. Główny, zasadniczy temat utrzymuje się we wszystkich niemal częściach wszystkich mszy Pękiela. W *missa pulcherrima* (łatwo dostępnej w wydawnictwie X. dra J. Surzyńskiego) jest jeden i ten sam temat, podlegający małym zaledwie odmianom, ostoją imitacyjnych ustępów, składających, jak kamyczki mozaiki, całe części mszy.



Z tematu tego stwarza Pękiel partye imitacyjne o dość jednostajnym sposobie przeprowadzenia, wskutek czego elegijny charakter mszy, pomimo podniesłego rodzaju treści muzycznej nuży monotonością, podobnie jak miało to miejsce w mszach Szadka. Pomysłowe bardzo skombinowanie tematu tego w formie pierwotnej z augmentacją wprowadził Pękiel na wstępie pierwszego *Agnus Dei*.

Innego rodzaju jest praca tematyczna w wymienionej poprzednio mszy Pękiela nr. 2. Faktura imitacyjna jest tu utrzymana w formach, w których jest niejako ukrytą arterya, nie zaś całą muzyczną istotą. W mszy tej przeważa efektywnie homofonia. Temat naczelny zauważamy na początku Kyrie w głosie altowym. Jest on rodzajem śpiewu stałego, ukrytego w kontrapunktach *cantu* i basu:



W takcie piątym przejmuje tenor myśl tę, imitując ją o kwintę niżej, na tonice. W tej samej formie jak w Kyrie prowadzi temat ten w *Gloria* głos basowy. W *Credo* zmieniają drobne dodatki melizmatyczne właściwą linię tematu. Zmiany te wprowadzają pewne ożywienie do tej części. Zauważamy w niej świetne zrównoważenie koloraturowego melodyzowania tekstu z lakonicznem, syllabicznem ujęciem muzycznem słów liturgicznych, które będzie cechowało szczególnie msze dwuchórowe Pękiela.

coe - - - - - li et ter - - - - -

rae et invi-si - bi - - lium

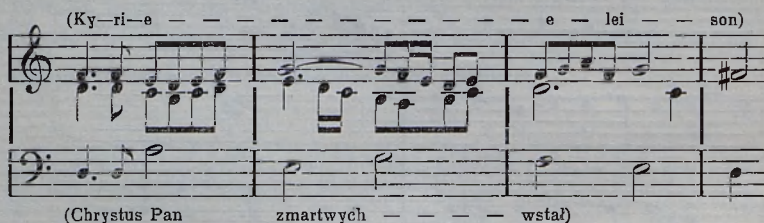
W *Agnus Dei* utworzył Pękiel na wstępie, z przerobionego tematu interesującą partytę imitacyjną w ścieśnionem prowadzeniu głosów, lecz z kilkoma zmianami w motywach. Temat główny pojawia się tu w następującej postaci:

Alt

Missa Paschalis De resurrectione Domine Pękiela może być uważana za dowód kultu dzieł Marcina Leopoldy, używa w niej bowiem Pękiel tego samego tematu, co i on, w mszy wielkanocnej, otwierając nim części swojej mszy lub snując ich dalsze myśli. Są to istotnie tematy pieśni „Chrystus Pan

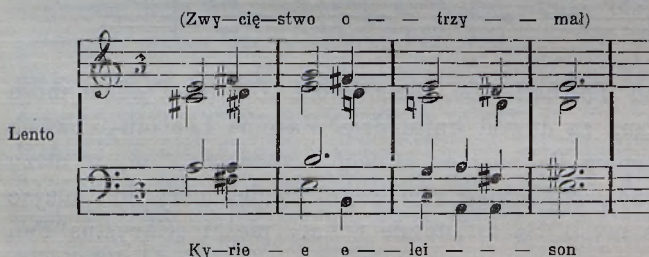
zmarłychwstał“, (patrz str. 73 lit. a) która pewnie była jeszcze popularną w połowie wieku XVII. Fakt ten jest wykładnikiem ciągłości polskiej kultury muzycznej, która, podlegając różnym ewolucjom stylistycznym, zachowała przez długie lata jedność idei przewodniej. Pękiel przytacza tematy bez zmian koloraturowych, którym poddał je Leopolda.

Temat pierwszy znajdujemy w różnych głosach. W *Kyrie* pojawia się trzykrotnie w odstępach kilkunastotaktowych w basie, raz zaś tylko imituje go tenor. Oparte o niego brzmią na początku *Kyrie* idylliczne tercye głosu pierwszego i drugiego (alt i tenor pierwszy):

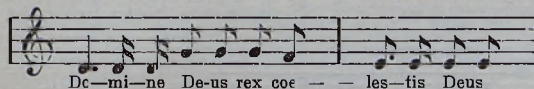


Msza ta zachowana jest w odpisie razem z *basso continuo*, będącym mechaniczną kopią głosu basowego.

W drugim ustępie *Kyrie* ujął Pękiel drugi temat pieśni wielkanocnej (p. str. 73 lit. b) w rytm nieparzysty; przy wolnym tempie i małym natężeniu dynamicznym ustęp ten nabierze w wykonaniu prawdziwie mistycznego charakteru. Składa się na to zarówno melodia pieśni, oddana najwyższemu głosowi, jak głęboka harmonizacja.



W *Gloria* zaczyna głos najwyższy tematem pierwszym pieśni wielkanocnej; trzy inne głosy kontrapunktują swobodnie. Ta część mszy jest urozmaicona kilkakrotnie zmianami rytmu. Panuje w niej nieprzerwanie niemal jędrność deklamacyjna, jak to wskazuje następujący przykład:

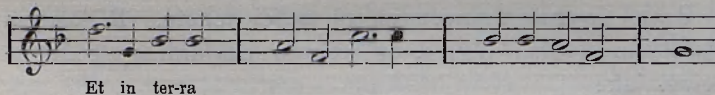


Faktura homofoniczna przeważa w tej mszy Pękiela stale zaś występuje w licznych ustępach o rytmie nieparzystym, które mimo jednostajności w akcentach mają świeżość inwencji melodyjnej, harmonicznie zaś zajmują w wysokim stopniu. (Mszę tę wskazał mi Dr. Chybiński)

W niemniejszym prawie stopniu od (nazwanej tak pewnie przez ks. M. Miśkiewicza) „*Missa pulcherrima*“ przysługuje określenie „*ad instar Praenestini*“ dalszej mszy Pękiela *Missa Brevis* (B. P. C. M. S. R. M. 1661) [książki collegium Rorantystów serya II; *cantus* f. 84 b; *altus* f. 89 b; *tenor* f. 82 a; *bassus* f. 86 a]. Msza obfituje zarówno w długie linie melodyjne, snujące się we wszystkich głosach, jak w pomysłowe groteski polifoniczno-imitacyjne. W *Kyrie* n. p. śpiewa tenor długa, koloraturowa, piękną wstęgę melodyjną:

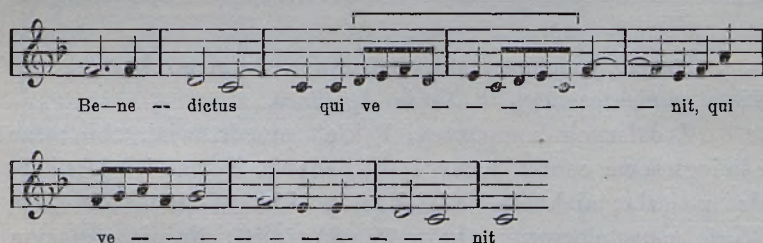


Początek *Gloria* przerabia imitacyjnie temat:





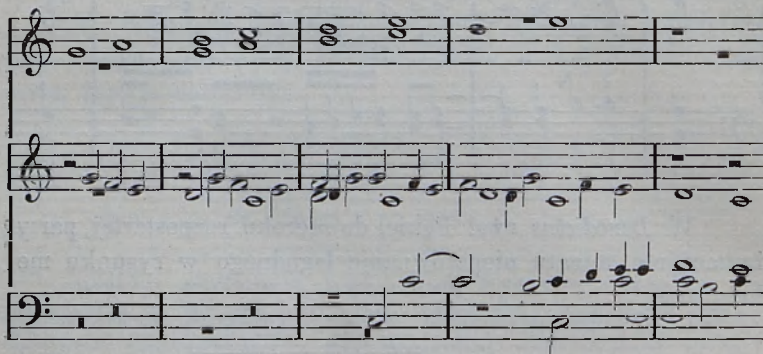
W *Benedictus* użył Pękiel do szeroko rozpostartej partyi imitacyjnej tematu nieporównanie łagodnego w rysunku melodyjnym:



Następujące po sobie we wszystkich głosach grupy koloraturowe, (ujęte klamrą) nadają zespołowi wyraz błogości i wdzięku, prawdziwie niebiańskiej pogody.

Technikę kontrapunktyczną wykazał Pękiel także w dwóch kanonach, które wydrukował Marco Scacchi w *Xenia Apollinea*, dodatku do polifonicznego dzieła zwróconego przeciw Pawłowi Siefertowi p. t. *Cribrum musicum* (w roku 1643). Kanony Pękiela, podówczas już wicekapelmistrza królewskiego, zostały pomieszczone tam na pierwszym miejscu. Pierwszy z nich jest zespoleniem trzech dwugłosowych kanonów w jeden organizm harmoniczny. Tematy różnią się dość znacznie w kierunku rytmicznym, melodye zaś rozbiegają się w przeciwnych kierunkach, zakreślając szlachetne linje. Potrójny ten kanon jest utworem o zupełnie abstrakcyjnem znaczeniu

muzycznym, nie służył żadnemu realnemu celowi; Pękiel nie zamieścił tu żadnego tekstu, ani nie zaznaczył instrumentów.



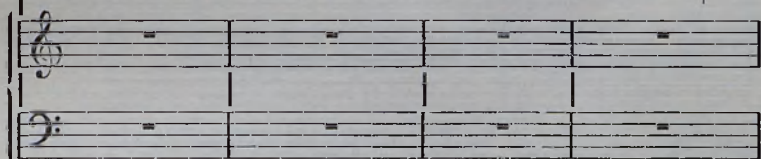
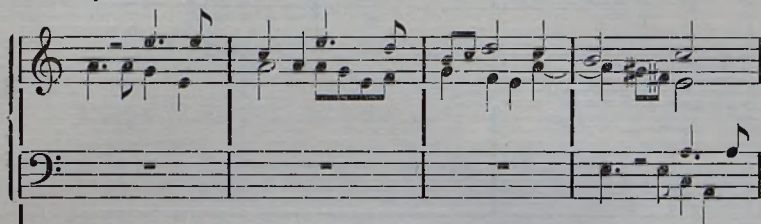
Bardzo podobną jest konstrukcja drugiego kanonu Pękiela zamieszczonego w *Xenia Apollinea*.

Z dalszych kompozycji Pękiela przedstawiają obie msze ośmiogłosowe cenny materiał do badania. Forma ich jest bardzo zwięzła; niektóre części liczą po kilkanaście taktów (n. p. *Kyrie* mszy pierwszej taktów 15, *Gloria* 13). Najpiękniejszym przykładem z obu mszy jest *Kyrie* mszy pierwszej, utrzymane bez przerwy w bogatej polifonii, melodyjnie bardzo szlachetne. Jest to utwór raczej ośmiogłosowy, niż na dwa chóry czterogłosowe, gdyż metody responsorycznej nie wyzyskał Pękiel ani razu; we wszystkich innych częściach obu mszy utrzymał Pękiel dwuchórowość w formach zupełnie schematycznych. (patrz str. 315)

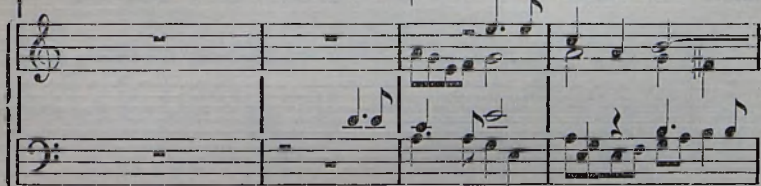
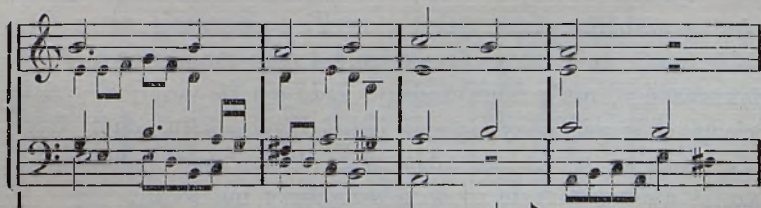
W następnych częściach tej mszy recytują głosy obu chórów słowa tekstu przeważnie w sposób psalmodyczno-falsobordonowy; linia melodyjna jest bardzo skromna, gdyż podnosi się sekundami po kilkunastu niekiedy tonach identycznych ostro rytmizowanych. Pękiel używał drobnych wartości nut dla śpiewu syllabicznego; w wielu taktach znajdujemy po 9 do 11 syllab. Taki sposób muzycznego użycia tekstu prowadzi do najzwięźlejszych form muzycznych, ale w ściśle

akordowej fakturze dłuższych ustępów tkwi pewna monotoność wyrazu; na koniec metoda taka obniża wartość artystyczną koncepcji. W operowaniu bogatym aparatem wokalnym, jaki przedstawia zespół dwóch chórów był Pękiel aż do prze-

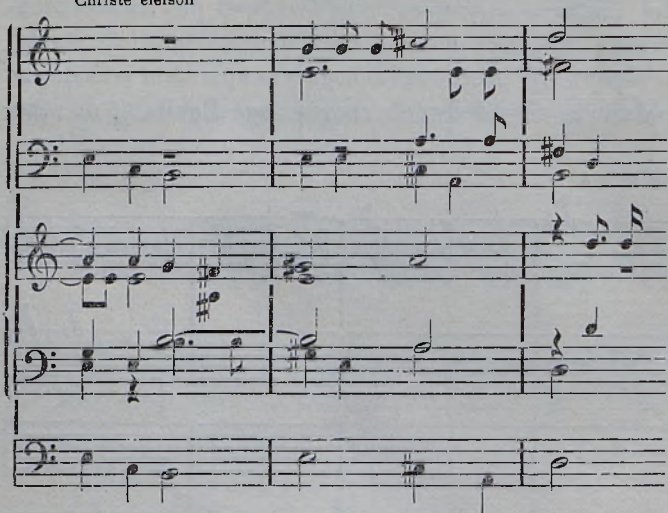
Kyrie eleison



B. C



Christe eleison

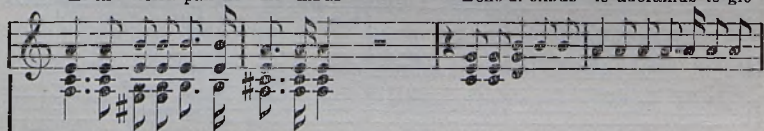


sady ekonomicznym. Może strzegąc się rozwlekłości, ścieśnił granice swoich pomysłów do najmniejszych wymiarów, tak, że niekiedy ma się wrażenie, jakby się motywy tłoczyły, jakby jeden chór gonił za drugim i ubiegał go w wyśpiewaniu kilku słów liturgii. W tej — swego rodzaju — formie dyalogowej nie przerabiają chóry jakiejś myśli muzycznej, nie podają sobie wzajemnie motywów celem dalszego rozsnuwania wątku muzycznego, nie przeprowadzają żadnych imitacji; w czasie, kiedy chór pierwszy śpiewa jedną myśl tekstu, chór drugi, nie czekając jej końca, odśpiewuje dalsze słowa. Najdrastycznie uwidocznia się to w *Gloria* mszy pierwszej:

I. Chór

Et in terra pax ho—mi—nibus

Bene di-cimus te adoramus te glo-



II. Chór



Bonae volunta-tis lau-da-mus te

ri-fi-ca-mus te Domine Deus rex

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter magnam gloriam tu-am

Druga msza Pękiela „*sine ceremoniis*“ utrzymuje w całości rytm $\frac{3}{4}$. W tej jednostajności niemożliwą prawie rzeczą było rozwinięcie tego wszystkiego, co składa się na prawdziwie artystyczną składnię muzyczną. Kompozytor nasz zrezygnował tu dobrowolnie z efektów polifonicznych, zadowolili się natomiast samą pełnią brzmienia podwójnych chórów.

Początek *Credo*, który tu podaje, jest przykładem reprezentującym styl całej tej mszy Pękiela.

Pomysły melodyjne w mszy tej ustępują znacznie ryśunkowi melodyjnemu epizodów o rytmie $\frac{3}{4}$ w mszy wielkanocej Pękiela, gdzie proste tematy pieśni ludowej stały się podstawą wysoce artystycznych następstw harmoniczych.

Pa-trem om-ni-po — ten-tem fac-to—rem coe-li et ter — rae

Vi-si—

et in vi si bi li um

The image shows a musical score for two systems. The first system is for the phrase "et in vi si bi li um" and consists of a treble and a bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, homophonic style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system is for the phrase "bi-li-um o-mni-um." and also consists of a treble and a bass staff. The melody continues in the treble staff, and the bass staff provides accompaniment. The notation is clear and legible, with notes and rests clearly marked.

Obie więc ośmiogłosowe msze Pękiela sprawiają nam w porównaniu z dziełami poprzedniami poniekąd zawód, bo w istocie poziom artystyczny mszy tych jest niższy. Doraźny efekt akustyczny jest bardzo skromnem zadośćuczynieniem, a nawet zadośćuczynieniem względnem, gdyż dobrze skonstruowany utwór polifoniczny czterogłosowy brzmi pełniej i majestatyczniej od homofonicznej kompozycji polichoralnej. Klasycznym przykładem na to twierdzenie mogą być gigantyczne w wymiarach wokalnych dzieła Orazia Benevoli'ego (1602—1672); *Credo* z mszy jego, utworzonej na konsekrację katedry w Salzburgu (w r. 1627), napisane dla 53 głosów wokalnych i instrumentalnych, które wykonano podczas koncertu historycznego na kongresie muzycznym w Wiedniu r. 1909, ustępuje w efekcie akustycznym skromniej zbudowanym chórom polifonicznym. Podobny stosunek zachodził między *Magnificat* Zieleńskiego a motetem Szamotulskiego na koncercie archaicznym we Lwowie w r. 1910. Dodać jeszcze wypada, że Pękielowi daleko było do tego mistrzostwa, z jakim władał aparatem dwuchórowym Zieleński, daleko mu było także do tego bogactwa kontrastów i skali barw wokalnych, które obserwujemy w *Offertoriach* Zieleńskiego.

Patrząc na wszystkie znane nam dzieła Pękiela przychodzimy do przekonania, że był to wybitny talent, kryjący w sobie przedewszystkiem pierwiastek dramatyczny i liryczny. Dowodem tego są ustępy z kantaty *audite mortales* i mszy wielkanocnej. Wielki, monumentalny styl kościelny, rzymski barok muzyczny, był rodzajowi talentu Pękiela dalszy. Poważny i głęboki talent ten, wsparty o znaczną technikę kontrapunktyczną, stwarzał dzieła trwałej wartości. Pękiel musiał mieć i za granicami Polski sławę, kiedy kompozycje jego przepisywano dla użytku obcych kapel razem z dziełami autorów włoskich i niemieckich (rękopis król. bibl. w Berlinie nr. 16.900). Podobnie jak niemal wszyscy nasi kompozytorowie XVI i XVII wieku, przyjmował Pękiel nowe formy muzyczne rychło po stworzeniu ich, starał się jednak nadać dziełom swoim cechy polskości. Pośród nielicznych kompozytorów polskich swojej epoki zajmuje Pękiel miejsce naczelne.

Dziełami współczesnego Pękielowi kompozytora Marcina Mielczewskiego, działalnością kompozytorów-dyrygentów włoskich, zajętych w Polsce między rokiem 1620—1640, więc: rorantysty Hannibala Orgasa i kapelmistrza królewskiego Marca Scacchi'ego, kompozytora Franciszka Liliusza i kilku innych muzyków zajmę się w drugim tomie studyów do historii muzyki w Polsce.



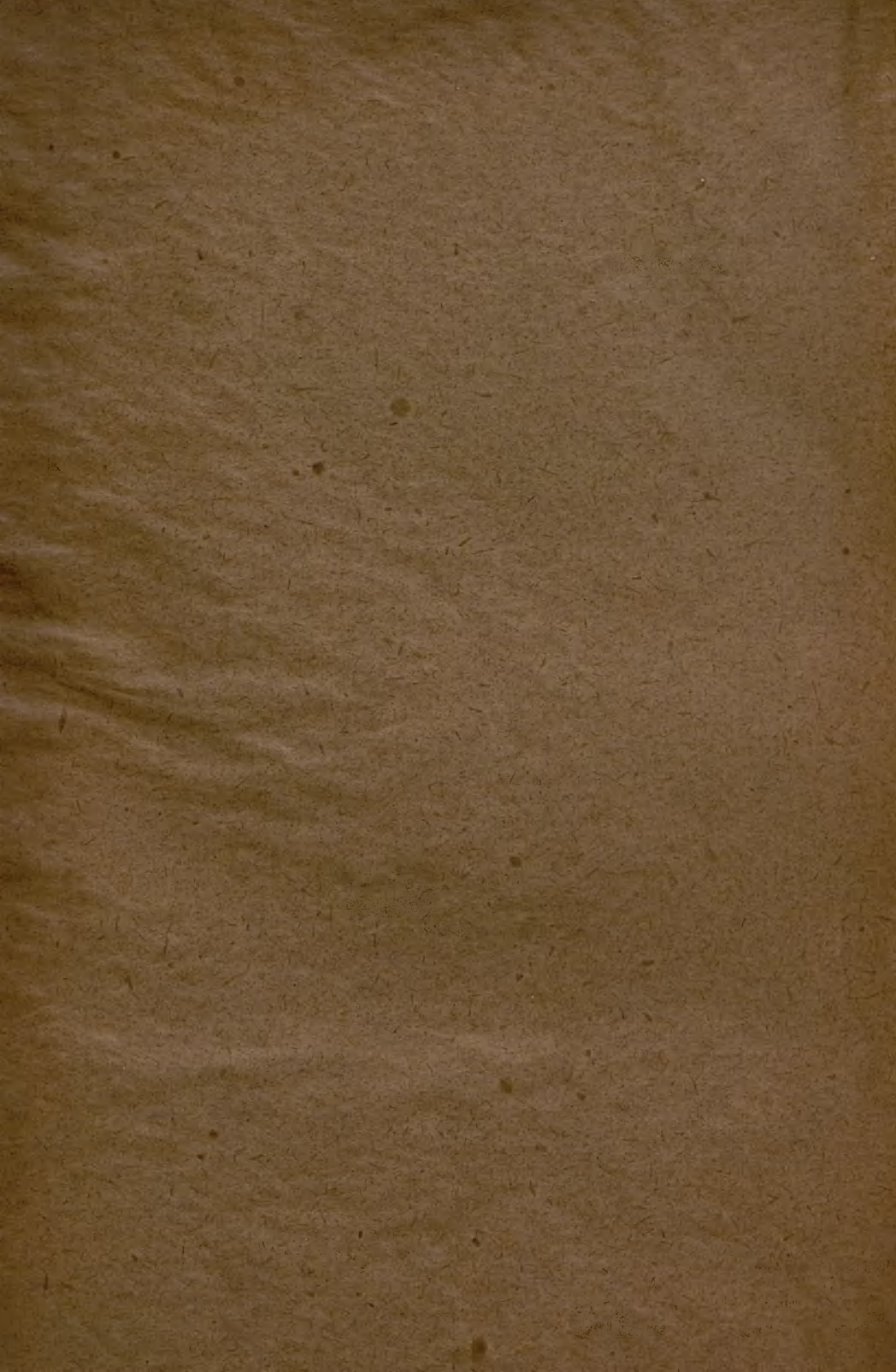
Sprostowania.

Str. 15 „Przy utworze Nas Zbawiczijel obok monogramu N. C.“ widnieje w tabulaturze Jana z Lublina (karta 105 a) data r. 1543. Cyfrę 3 równą wielkością literom monogramu i zupełnie podobną do Z przyjąłem za literę, przeoczywszy datę, wmieszaną w linie tabulatury

Str. 117 wiersz 6 od góry: zamiast ur. czytaj umarł.

Str. 197 Początek hymnu Rokoszan (przykład muzyczny): w dyskancie w miejscu pierwszej nuty *e*, ma być *d*.





Nr. 5297

80 Pct

Tom: CZ.I. 1540-1640

Rocznik: 1911

Autor: Dr. Zdzisław Jachimecki.

Treść Wpływy włoskie w muzyce polskiej.

[illegible]

Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000262913



II 15773