

*POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY*

2013

|

|

|

—

—

|

|

|

—

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

SEKCJA MUZYKOLOGÓW
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH
2013

ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY 2013, TOM XI

KOMITET REDAKCYJNY – EDITORIAL BOARD

dr hab. J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, prof. UMFC — red. naczelna
dr hab. PAWEŁ GANCARCZYK, prof. Instytutu Sztuki PAN
dr hab. AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, Instytut Muzykologii UW
dr hab. IWONA LINDSTEDT, Instytut Muzykologii UW

RADA NAUKOWA – SCIENTIFIC BOARD

prof. dr hab. ZOFIA HELMAN, IM UW; prof. dr MIHÁLY ITTÉS, UM F. Liszt
Budapest; prof. dr hab. MIROSŁAW PERZ, IM UW; prof. dr hab. IRENA
PONIATOWSKA, IM UW; dr IAN RUMBOLD, University of Manchester;
prof. dr ADRIAN THOMAS, Cardiff University; prof. ph dr HANA URBANCOVÁ,
Slovenská Akadémia Vied, Bratislava; prof. dr hab. RYSZARD DANIEL GOLIANEK,
Katedra Muzykologii UAM; prof. dr hab. ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, IS PAN;
prof. dr hab. ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, IM UW

RECENZENCI TOMU – REVIEWERS

dr hab. TOMASZ BARANOWSKI, IM UW; prof. dr hab. LUDWIK BIELAWSKI, IS PAN;
dr hab. JAGNA DANKOWSKA, prof. UMFC; dr hab. ALICJA GRONAU, prof. UMFC;
prof. dr hab. ALICJA JARZĘBSKA, IM UJ; doc. ph dr EVA KREKOVIČOVÁ,
Slovenská Akadémia Vied, Bratislava; dr hab. ALEKSANDRA PATALAS, prof. UJ;
dr hab. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, prof. IS PAN; dr hab. DANUTA
SZLAGOWSKA, prof. UMFC; prof. dr hab. RYSZARD WIECZOREK, UAM;
prof. dr hab. SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK, IM UW; prof. dr hab. BENIAMIN
VOGEL, Lund University

REDAKCJA – EDITORIAL OFFICE

Związek Kompozytorów Polskich, 00-272 Warszawa, Rynek Starego Miasta 27
tel./fax: (22) 831 17 41, e-mail: zkp@zkip.org.pl; koziccy@gmail.com
Konsultacja translatorska: ZOFIA WEAVER

Wydano przy finansowym wsparciu
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

DRUK – PRINTED BY

BEL Studio Sp. z o.o. tel./fax: (22) 665 92 22
Nakład 100 egzemplarzy
Wersja elektroniczna — www.zkp.org.pl

© Sekcja Muzykologów ZKP 2013

ISSN 1733-9871

SPIS TREŚCI

<i>Od Redakcji</i>	7
<i>From the Editor</i>	9
Pieśń ludowa i naukowe konteksty jej badań na Słowacji <i>Hana Urbancová</i>	13
Między Bogiem a Kościołem i Synagogą. Muzykujący aniołowie w obrazie <i>Fontanna życia z kręgów Jana van Eycka</i> <i>Grzegorz Kubies</i>	37
Dzieło Mikołaja Zieleńskiego i zaginiony rękopis 4713 z Biblioteki Ordynacji Krasińskich: spojrzenie na dwa staropolskie źródła z perspektywy liturgicznej <i>Agnieszka Leszczyńska</i>	61
Osiemnastowieczna praktyka muzyczna w klasztorach żeńskich w Sandomierzu, Staniątkach i Starym Sączu — próba porównania <i>Magdalena Walter-Mazur</i>	77
Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku <i>Małgorzata Lisecka</i>	97
Kult św. Cyryla i Metodego jako aspekt tzw. ideologii słowiańskiej w muzyce — na podstawie źródeł czeskich, polskich i południowosłowiańskich <i>Mateusz Andrzejewski</i>	121
Karel Konrád — czeski propagator dawnej muzyki polskiej <i>Magdalena Dziadek</i>	133
Muzycy tradycyjni i ludowi w katolickich ceremoniach w Polsce <i>Zbigniew Przerembski</i>	145
Źródła muzycznej kultury religijnej diaspory katolickiej w Bułgarii <i>Weronika Grozdew-Kolacińska</i>	161
„Dej Pón Bóg wieciór, dziyń wiesioły”. O kolędowaniu w Beskidzie Śląskim <i>Katarzyna Szyszka</i>	175
System centrowy i koncepcja formy Zbigniewa Bargielskiego <i>Violetta Przech</i>	197
<i>Noty o autorach</i>	213

CONTENTS

<i>From the Editor</i>	9
The folk song and disciplinary contexts of research into it in Slovakia <i>Hana Urbancová</i>	13
Between God, the Church and the Synagogue. Music-making angels in the painting <i>Fountain of Life</i> from Jan van Eyck atelier <i>Grzegorz Kubies</i>	37
The work of Mikołaj Zieliński and the lost manuscript 4713 from the Krasieński Library: examining two Old Polish sources from a liturgical perspective <i>Agnieszka Leszczyńska</i>	61
Eighteenth-century musical practice at female convents in Sandomierz, Staniątki and Stary Sącz – an attempt at comparison <i>Magdalena Walter-Mazur</i>	77
Affect and pathos after Rousseau: changes in the definitions of selected concepts in music rhetoric in French music dictionaries from the end of the eighteenth and the first half of the nineteenth centuries <i>Małgorzata Lisecka</i>	97
The cult of St Cyril and St Methodius as an aspect of the so-called Slavic ideology in music, based on Czech, Polish and South Slavic sources <i>Mateusz Andrzejewski</i>	121
Karel Konrád – Czech promoter of early Polish music <i>Magdalena Dziadek</i>	133
Traditional and folk musicians in Catholic ceremonies in Poland <i>Zbigniew Przerembski</i>	145
Sources of musical religious culture of the Catholic diaspora in Bulgaria <i>Weronika Grozdew-Kołacińska</i>	161
“Give us, o Lord God, cheerful evening and day”. On carol singing in Silesian Beskid <i>Katarzyna Szyszka</i>	175
The centralization technique and the concept of form in Zbigniew Bargielski’s works <i>Violetta Przech</i>	197
<i>Contributors</i>	213

OD REDAKCJI

Większość artykułów zgromadzonych w XI tomie Rocznika dotyczy nurtu dziejów kultury muzycznej stykającego się z kwestiami wyznaniowymi. Teksty te są bowiem pokłosiem 42. Konferencji Muzykologicznej ZKP „Musica ecclesiastica — vetus et nova” (Opole—Nysa 2013). Artykuły uporządkowane zostały w zasadzie chronologicznie; wyjątkiem jest otwierający Rocznik artykuł Hany Urbancovėj. Jest on zarysem dziejów prowadzonych na Słowacji badań pieśni ludowych — trzonu tradycyjnej kultury muzycznej. Wychodząc od okresu folklorystycznego, opisuje Urbancová rozwój dokumentacji ludowych śpiewów, wypracowywania metod analizy, interpretacji i systematyki pieśni ludowych. Zmierza ów proces od badania gatunków pieśni do określenia miejsca pieśni w życiu wspólnot lokalnych, opisu odrębności muzyki i zwyczajów mniejszości etniczno-religijnych (relacja „obcy”–„swoi”) oraz ich miejsca w kulturze narodowej, wreszcie przeobrażeń tradycyjnych kultur muzycznych stających się częścią kultury masowej.

Tekst Grzegorza Kubiesa jest analizą obrazu *Fontanna życia* z kręgów Jana van Eycka dokonaną przez historyka sztuki i muzykologa wyczulonego na kulturowy i konfesyjny sens obrazu. Tekst ten unaocznia, jak wiele można wyczytać z konstrukcji i symboliki obrazu, także w odniesieniu do jego muzycznych wątków, ujawniających w szczególny sposób wyznaniowe credo twórcy. Z kolei artykuł Agnieszki Leszczyńskiej jest studium staropolskich źródeł muzycznych. Wychodząc od rozważań nad funkcjami liturgicznymi dzieł Mikołaja Zieleńskiego oraz zawartych w zaginionym rękopisie 4713 z Biblioteki Ordynacji Krasińskich, zmierza Autorka do interpretacji dotyczącej m.in. okoliczności ich powstania. Zwłaszcza analiza zawartości oryginalnego, bogatego w cenne kompozycje (polifoniczne hymny, magnifikaty, najstarszy zapis wielogłosowej wersji *Gaude Mater Polonia*) manuskryptu 4713 pozwala ocenić jego szczególny charakter i miejsce wśród szesnastowiecznych polskich i obcych źródeł muzycznych.

Magdalena Walter-Mazur — odwołując się do wszechstronnych badań archiwalnych — porównuje stopień profesjonalizmu osiemnastowiecznej praktyki muzycznej w żeńskich zakonach benedyktynek sandomierskich

i staniąteckich oraz starosądeckich klarysek. Wykazuje Autorka wysoki poziom muzykowania zakonnic podejmując polemikę z dotychczasowymi interpretacjami. Schyłek epoki baroku oznacza narodziny nowej wyrazowości w muzyce. Procesy te bada i interpretuje Małgorzata Lisecka wychodząc od analizy słownikowych definicji podstawowych pojęć barokowej retoryki muzycznej — tj. afektu i patosu. Ograniczenie się do prac francuskich związane jest ze znaczeniem dzieł J.J. Rousseau oraz encyklopedystów, pozwala jednak na wnioski dotyczące przemian całej muzyki europejskiej końca XVIII i I połowy XIX wieku, gdy retoryczny barokowy afekt zastąpiło czule *Affectuoso*.

Artykuły Mateusza Andrzejewskiego i Magdaleny Dziadek wprowadzają w krąg muzyki postrzeganej jako przejaw słowiańskiej wspólnoty religijnej i duchowej, odwołującej się do tradycji cyrylo-metodejskiej. Jednak głoszona (wyjściowa i docelowa) jedność „narodu słowiańskiego” okazuje się fikcją, bowiem konkretne narody słowiańskie w XVIII-XIX wieku wykazywały odrębność (niekiedy wręcz wzajemną wrogość) wynikającą z ich sytuacji kulturowej, religijnej i politycznej. Tak więc próby wskrzeszenia wspólnego języka i stworzenia repertuaru ogólnosłowiańskich śpiewów spełzły na niczym, choć poszczególni reprezentanci świata muzyki i nauki jedność budowali, jak np. propagujący w XIX wieku polską muzykę czeski działacz muzyczny Karel Konrád. Kulturę muzyczną mniejszości katolickiej w Bułgarii omawia Weronika Grozdew-Kołacińska zwracając uwagę na oryginalne formy kultu oraz związki zaszczipianej przez misjonarzy religii katolickiej z muzyką. Wyeksponowanie człowieka jako nosiciela i przekaziciela tradycji pozwala Autorce na ujawnianie mechanizmów formowania i funkcjonowania oryginalnej muzycznej kultury tytułowej mniejszości uwydatniając m.in. szczególną rolę kobiet. Z kolei Zbigniew Przerembski bada źródła historyczne i literackie śledząc udział muzyków tradycyjnych (w epoce staropolskiej) oraz ludowych (w XIX-XX wieku) w nabożeństwach religijnych w kościołach (i nie tylko) w sytuacji, gdy oficjalnie muzyka instrumentalna nie była tam dobrze widziana. Uzupełnia to Katarzyny Szyszki opis kołędowania w Beskidzie Śląskim. Bogactwo zwyczajów i form kołędowania, w tym też śpiewów wykonywanych w okresie Godów, cechuje szczególna żywotność wynikła z wielości ich funkcji i znaczeń. Zamykające tom rozważania Violetty Przech nad tonalnym systemem centrowym i koncepcją formy utworów Zbigniewa Bargielskiego oznaczają powrót do podstawowych zagadnień muzykologii dotyczących organizacji dzieła oraz warsztatu kompozytorskiego.

K. D.-K.

FROM THE EDITOR

Most of the articles presented in the eleventh volume of the Yearbook concern a particular strand of the history of musical culture which touches on the question of religious faiths. They represent the harvest of the 42nd musicological conference of the Polish Composers' Union "Musica ecclesiastica — vetus et nova" (Opole–Nysa 2013). They are presented in chronological order, with the exception of the article by Hana Urbancová which opens the Yearbook. It provides an outline of the history of research into folk songs — the core of traditional musical culture — carried out in Slovakia. Beginning with the folkloristic period, Urbancová describes the development of documenting folk chants, devising methods of analysis, interpretation and systematics of folk songs. This process moves on from investigating song genres to identifying the place of songs in the life of local communities, describing the distinctive nature of the music and the customs of ethnic-religious minorities (the "alien" — "ours" relationship) and their place in the national culture; and, finally, the transformations of traditional musical cultures which become part of mass culture.

The text by Grzegorz Kubies is an analysis of the picture *Fountain of Life* in the style of Jan van Eyck, carried out by someone who is both an art historian and a musicologist sensitive to the cultural and religious meaning of the painting. This analysis makes us aware just how much can be gleaned from the construction and the symbolism of the painting, also in relation to its musical sub-meanings, which reveal the artist's religious creed in a highly specific manner. In turn, the article by Agnieszka Leszczyńska is a study of Old Polish musical sources. Starting with a consideration of the liturgical functions of the works of Mikołaj Zieleński, and those in the lost manuscript 4713 from the Krasieński Library, the author proceeds towards an interpretation of such aspects as the circumstances in which they were created. In particular, an analysis of the original manuscript 4713, containing an abundance of valuable compositions (polyphonic hymns, magnificats, the oldest notation of the polyphonic version of *Gaude Mater Polonia*), allows one to appreciate its special character and position in relation to 16th-century Polish and foreign musical sources.

Magdalena Walter-Mazur — on the basis of comprehensive archival research — compares the degree of professionalism in the 18th-century musical practice in women's convents of the Benedictines in Sandomierz and Staniątki and the Poor Clares in Stary Sącz. The author demonstrates that the standard of the nuns' music-making was high, and takes issue with the currently prevalent interpretations. The twilight of the Baroque era brings the birth of new expressiveness in music. These processes are examined and interpreted by Małgorzata Lisecka, who starts from an analysis of dictionary definitions of the fundamental concepts of baroque musical rhetoric, i.e., affect and pathos. The analysis, based on the significance of the contributions of J.J. Rousseau and the Encyclopedists, is limited to French works, but it allows the author to draw conclusions concerning transformations in European music as a whole at the end of the eighteenth and the first half of the nineteenth centuries, when the rhetorical baroque affect came to be replaced by the tender *Affettuoso*.

The articles by Mateusz Andrzejewski and Magdalena Dziadek introduce us to the sphere of music perceived as a manifestation of Slavic religious and spiritual unity, referring to the tradition of Cyril and Methodius. However, this proclaimed (both as the point of departure and the goal) unity of the "Slav nation" turns out to be a fiction, since in the eighteenth and nineteenth centuries the actual Slavic nations demonstrated distinctive characteristics (at times even mutual hostility) resulting from their cultural, religious and political circumstances. Thus attempts to recreate a common language and to create a repertory of pan-Slavic chants came to nothing, although individual representatives of the world of music and science did work towards building such unity. Among them was Karel Konrád, a composer from Prague, who promoted Polish music in the 19th century. Musical culture of the Catholic minority in Bulgaria is discussed by Weronika Grozdew-Kołacińska, who draws attention to the original forms of worship and the links between music and the Catholic religion inculcated by the missionaries. The emphasis placed on people as carriers and transmitters of tradition allows the author to reveal the mechanisms of formation and the functioning of original musical culture in the minority in question, bringing out such features as the special role of women. In turn, Zbigniew Przerembski examines historical and literary sources, tracing the part played by traditional musicians (in the Old Poland era) and folk musicians (in the nineteenth-twentieth centuries) in religious services in churches (and not only churches) in a situation when, officially, instrumental music was not welcome there. This research is supplemented by Katarzyna Szyszka's description of carol singing in the Silesian Beskids. The abundance of cu-

stoms and forms of carolling, including chants performed in the period of the Twelve Days of Christmas, is characterised by great vitality which results from the multitude of their functions and meanings. Violetta Przech's reflections on the tonal centre system and the conception of form in the works of Zbigniew Bargielski bring us back to the fundamental issues in musicology, which concern compositional craft and the organisation of a composition.

K. D.-K.

|

|

|

—

—

|

|

|

—

PIEŚŃ LUDOWA I NAUKOWE KONTEKSTY JEJ BADAŃ NA SŁOWACJI*

Hana Urbancová

BRATISLAVA, SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

Powstanie słowackiej folklorystyki i etnomuzykologii związane jest ściśle z badaniem pieśni. Podobnie jak w innych krajach europejskich tak i na Słowacji od początku dominowało zainteresowanie pieśniami i to nie tylko w dokumentacji terenowej, ale także w refleksji poznawczej i w praktyce wydawniczej. Rozwój możliwości technicznych dotyczących dźwiękowego i niedługo potem też wizualnego zapisu znacząco poprawił warunki i możliwości dokumentacji muzyki instrumentalnej oraz tańca, umożliwiając systematyczne ich studiowanie. Centralne usytuowanie pieśni w obrębie dyscypliny utrzymało się do drugiej połowy XX wieku¹. Poza uwarunkowaniami historycznymi przyczyną tego był fakt, że w tradycyjnej słowackiej kulturze muzyka instrumentalna i zespolony z nią taniec ściśle wiążą się z pieśnią, z jej melodyczno-rytmiczną substancją². Zatem wszystkie podstawowe problemy i pytania etnomuzykologii były w dłuższej perspektywie stawiane i rozwiązywane na fundamencie materiału pieśniowego³. Słowacka folklorystyka włączyła pieśń do podstawowych obszarów

* Tekst ten zatytułowany *Ludová pieseň a disciplinárne kontexty jej štúdia na Slovensku*, został przełożony z języka słowackiego przez Katarzynę Dadak-Kozicką.

¹ OSKÁR ELSCHÉK, *Dnešný stav a perspektívy hudobnofolkloristickej a hudobnoetnologickej práce na Slovensku*, „Slovenská hudba” 1959, nr. 5. s. 218–223; O. ELSCHÉK, *Stav a perspektívy etnomuzikologického bádania na Slovensku*, w: *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*, red. Alica Elscheková, Bratislava 1973, s. 11–31.

² STANISLAV DÚŽEK, BERNARD GARAJ, *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*, Bratislava 2001.

³ ALICA ELSCHÉKOVÁ, *Etnomuzikologické bádanie v oblasti ľudových piesní*, w: *Súčasný stav ...*, op. cit., s. 33–48.

badan tekstów folkloru, ale nie zajmowała się wzajemnymi powiązaniem między warstwą muzyczną i tekstową⁴

W drugiej połowie XX wieku znacząco zintensyfikowano na Słowacji badania ludowych muzycznych instrumentów oraz instrumentalnej muzyki, ludowego tańca i gier ruchowych. Tradycja naukowa, zaplecze instytucjonalne oraz indywidualne zainteresowania i możliwości badaczy zdecydowały, że ludowa pieśń stała się przedmiotem specjalistycznych badań. Były one komplementarne wobec badań ludowych instrumentów muzycznych, instrumentalnej muzyki i tańca, przy czym równolegle z etnomuzykologią zaczęła rozwijać się etnoorganologia i etnochoreologia⁵. Ludowa kultura muzyczna jako całość stała się na Słowacji przedmiotem zainteresowań zespołu specjalistów, a nie wszechstronnie wykształconego etnomuzykologa, jak miało to miejsce w niektórych szkołach badawczych środkowowschodniej Europy. Tak struktura specjalizacji (pieśń — instrumenty muzyczne — muzyka instrumentalna — taniec) przyczyniła się w znacznej mierze do tego, że pieśń ludowa jako samodzielny przedmiot badań postrzegana była potem w całej złożoności: jako dwuwarstwowa struktura złożona z melodii i tekstu, a zarazem jako organizm scalony złożonymi współzależnościami i korelacjami między melodią i tekstem widzianymi w szerokim kontekście powiązań i odniesień.

Celem mojego przyczynku jest zwięzłe ujęcie i przybliżenie tendencji rozwojowych tradycyjnej kultury pieśniowej na Słowacji w obrębie przeszło stu lat. Nie znaczy to, że jest to podsumowanie wszystkich badań i ocena całego obszaru doświadczeń i wiedzy zyskanej w tym czasie. Moim zadaniem jest przedstawienie kluczowych tematów i aspektów badań ukazanych w kontekście głównych dyscyplin naukowych oraz orientacji metodologicznych, tak jak się one zmieniały rozszerzając profil badań nad pieśnią. Tendencje rozwojowe, główne zagadnienia i aspekty badań będą ilustrować wybranymi przykładami.

FORMOWANIE KONCEPCJI I MODELI BADAWCZYCH

Studium ludowej pieśni na Słowacji formowało się na fundamencie dwóch naukowych dyscyplin: muzykologii i etnologii. Ciągłość obu tych tradycji sięga czasów obecnych, a ich rozwój niekiedy prowadził do przenikania

⁴ SOŇA BURLASOVÁ, *Súčasný stav bádania o ľudovej piesni zo stanoviska slovesného*, w: *Súčasný stav ...* op. cit., s. 49–60; MÁRIA DZUBÁKOVÁ, *Ku genéze slovenskej folkloristiky*, Bratislava 1976.

⁵ O. ELSCHKEK, *Charakteristické znaky súčasnej etnomuzikológie*, „Slovenský národopis” 1972, s. 253–274.

się, a nawet łączenia. Obie te dyscypliny w obszarze nauki europejskiej mają własne dzieje. Rozwijały się oddzielnie, choć na tle wspólnych trendów i prądów ideowych (także w zakresie podstaw metodologii, oddziałujących równolegle w pewnych okresach czasu).

Na przełomie XIX i XX wieku na Słowacji brakowało zaplecza instytucjonalnego i warunków rozwoju w zakresie obu naukowych specjalności⁶. W tym czasie jednak ujawniają się osobowości wyprzedzające ówczesne czasy. Dokonywane są próby formułowania głównych problemów badań pieśni ludowych, na fundamencie terenowej dokumentacji powstaje materiałowa baza dla badań, publikowane są pierwsze wyniki opracowań badawczych prowadzonych zgodnie z przyjętymi koncepcjami. W tych warunkach etnografia z nauki pomocniczej staje się samodzielną dyscypliną naukową włączając folklorystykę jako swoją subdyscyplinę⁷. Wkładem muzykologii były teorie badań muzycznej struktury pieśni i jej wybranych parametrów (tonalność, skala, rytmika i metrum, muzyczna forma)⁸. Przepaść między etnograficznymi koncepcjami ludowej kultury a muzykologicznymi ujęciami struktury muzycznej powodowała, że badania pieśni ludowych w tych dwóch kontekstach przebiegały wówczas przeważnie oddzielnie, bez wzajemnych oddziaływań i dialogu.

W początkach XX wieku takie dwa odrębne podejścia reprezentowane były przez monografię etnografa Karola Antona Medveckiego (1875–1937) i rękopiśmienny zbiór słowackich pieśni ludowych Béli Bartóka (1881–1945). Obydwa dokonania są znaczące nie tylko ze względu na słowackie pieśni ludowe, ale też z powodu różnych specjalistycznych kontekstów ich prac prezentujących dwa odrębne podejścia do badań ludowej pieśni początku XX wieku na Słowacji. Ludoznawcza monografia *Detva* K. A. Medveckiego opublikowana w 1905 roku⁹ jest ogólnym obrazem tradycyjnej kultury jednej wspólnoty lokalnej. Koncepcja monografii wynika z połączenia szeregu odrębnych elementów składających się na tradycyjną kulturę i określających ją niejako od wewnątrz i z zewnątrz, przy czym ich suma miała dać obraz całości. Na tę całość składały się warunki przyrodnicze, geograficzne, klimatyczne, znaleziska archeologiczne, historia re-

⁶ VIERA URBANCOVÁ, *Slovenská etnografia v 19. storočí. Vývoj názorov na slovenský ľud*, Martin 1987; JANA LENGOVÁ, *Music in the Age of Romanticism and National-emancipation efforts (1830–1918)*, w: *A History of Slovak Music*, red. Oskár Elschek, Bratislava 2003, s. 261–264.

⁷ *K dejinám slovesnej folkloristiky*, red. Milan Leščák, Bratislava 1996.

⁸ JANA LENGOVÁ, *Das musikalische Denken in der Slowakei im 19. Jh.*, w: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, red. Peter Andraschke, Edelgard Spaude, Freiburg im Breisgau 1998, s. 275–293.

⁹ KAROL A. MEDVECKÝ, *Detva. Monografia*, Ružomberok 1905.

gionu, gospodarczo-ekonomiczny profil, dane administracyjne, społeczna struktura, język, stroje ludowe, hafty, architektura, religia, wierzenia i magia, obrzędy i zwyczaje, przypowieści, pieśni, muzyka i taniec. Tak szeroko zakreślona praca musiała, poza oryginalnym wkładem autora, zawierać kompilacyjne rozdziały, w których Medveckí prezentował dane zaczerpnięte z ówczesnej literatury i od współczesnych mu ludzi. Fundament monografii zrodził się podczas dwuletniego pobytu Medveckiego na probostwie w Detvie, gdzie miał on możliwość — obok swej duszpasterskiej działalności — poznać dokładnie miejscową społeczność i jej kulturę w trakcie stacjonarnych badań terenowych.

W monografii tej wsi pieśń ludowa postrzegana jest jako jeden z zasadniczych elementów lokalnej kultury duchowej. Rozdział monografii *Śpiew, muzyka i taniec* poświęcony jest zasadniczo pieśniom, a wzmianki o muzyce instrumentalnej i tańcu są marginesowe. Uwagi o pieśni ludowej dotyczą dwóch aspektów: pierwszy to próby Medveckiego dokonania gatunkowo-tematycznego porządkowania lokalnego repertuaru na podstawie tekstów ze szczególnym uwzględnieniem pieśni epickich, głównie ballad. Obok uwag o wierszowej i stroficznej budowie pieśni, podstawą tego rozdziału jest charakterystyka wybranych typów ballad według wątków treściowych. W latach dwudziestych XX wieku Medveckí interesował się balladami całej Słowacji publikując ich monografię będącą pierwszą słowacką monografią gatunku¹⁰

Drugim aspektem jest strona muzyczna pracy. Dane dotyczące śpiewów zawdzięczał Medveckí Milanowi Lichardowi (1853–1935), kompozytorowi i najwybitniejszemu znawcy słowackiej pieśni ludowej początku XX wieku¹¹. Część rozdziału poświęconego muzycznej charakterystyce pieśniowego repertuaru jest pierwszą próbą typologii muzycznego stylu słowackiej pieśni ludowej. Na ograniczonym terytorialnie materiale pieśniowym Lichard sprawdzał — wypracowane w jego licznych badaniach prowadzonych w końcu XIX wieku — kryteria analizy według skal muzycz-

¹⁰ K. A. MEDVECKÝ, *Sto slovenských ľudových balád*, Bratislava 1923.

¹¹ HANA URBANCOVÁ, *Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne*, w: *Vybrané štúdiá k hudobným dejinám Bratislavy* (= „Musicologica Slovaca et Europaea” XXIII.), red. Jana Lengová, Bratislava 2006, s. 68–116.

ných¹². Zgodnie z nimi uporządkował on pieśni regionu Detvy przypisując je do trzech typów:

1. tzw. povodne (pierwotne, w znaczeniu starych kościelnych śpiewów w skalach kościelnych);
2. tzw. nowsze śpiewy (wg funkcyjności dur-moll);
3. napływowe śpiewy, będące owocem wpływu innych etnicznych grup, w tym przypadku przejęte od Węgrów¹³

Stylistyczno-muzyczna typologia pieśni ludowych była scalana w ramach etnograficznego projektu będącego swoistym połączeniem muzykologicznego i etnograficzno-folklorystycznego nurtu badań ludowej pieśni na Słowacji.

Pieśni stanowiące dodatek do monografii są wyborem z lokalnego repertuaru (łącznie 232 teksty pieśni, w tym 53 z melodiami). Układ pieśni nie wypływa z Licharda typologii pieśni, lecz odwołuje się do prymarnego kryterium etnograficzno-folklorystycznego, tj. gatunkowego i tematycznego klucza z uwzględnieniem społecznej funkcji pieśni (ballady i romanse, zbójnickie, valašské, elegijne, miłosne, weselne, żołnierskie, wojenne, towarzyskie pieśni, itd.)¹⁴. W tym ujęciu miesza się artystyczno-literackie ujęcie ludowej pieśni wywodzące się z XIX wieku, z podejściem autochtonicznym do form ludowej pieśni. Dominowały gatunki epickie oraz pieśni rolniczo-pasterskiej kultury, które uważane były za najważniejsze dla zrozumienia mentalności wiejskich wspólnot. Współpraca z Milanem Lichardem zaowocowała tym, że Medveckí — w odróżnieniu od innych etnografów — pojmował ludową pieśń jako całość tekstowo-muzyczną i w swych późniejszych wydaniach starał się uwzględniać teksty pieśni wraz z melodiami.

Karol Medveckí należał do grona słowackiej inteligencji, która w okresie narodowych prześladowań i madziaryzacji na przełomie XIX i XX wieku przyczyniała się do wzrostu świadomości narodowej i kulturowej tożsamości Słowaków. Region Wieś Detva — z jej tradycyjną kulturą rolniczo-

¹² MILAN LICHARD, *Slovenská národní píseň*, w: *Slovensko. Sborník statí věnovaných kraji a lidu slovenskému*, Praha 1901, s. 57–65; M. LICHARD, *K theorii slovenské národní písně*, „Naše Slovensko” 1908, nr 2, s. 9–16; M. LICHARD, *Slovak Popular Melodies (I)*, w: „SCOTUS VIATOR” (=Richard William Seton-Watson): *Racial Problems in Hungary*, London 1908, s. 372–382; reprint: DUŠAN JURKOVIČ, SVETOZÁR HURBAN, MILAN LICHARD, ALOIZ KOLÍSEK, *Slovak Peasant Art and Melodies*, London 1911, s. 21–31.

¹³ K. A. MEDVECKÝ, *Detva*, op. cit., s. 234–235.

¹⁴ Ibidem, s. 247–330.

pasterską, z charakterystycznym środowiskiem przyrodniczym oraz izolacją od miejskich centrów — stała się narodowym emblematem, umiejscowiony w górskim krajobrazie w centrum Słowacji¹⁵. Zawierał ten emblemat bogatą — z punktu widzenia ideologii odrodzenia narodowego — konotację: symbolikę geograficznego „środka” jako syntezy wszystkich jakości szeroko pojętego otoczenia, środowiska; mit Słowacji jako wiejskiej, górskiej krainy, i obraz Słowaków jako górskich pasterzy¹⁶. Monografia Detvy była częścią XIX-wiecznych prądów ideowych narodowego odrodzenia, które na Słowacji, pod wpływem ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, sięgały po XX wiek.

Z drugiej strony monografia ta równocześnie przyniosła wiele ważnych naukowych owoców. W związku z jej przygotowaniem miały miejsce pierwsze w historii nagrania fonograficzne słowackich pieśni ludowych. Realizował je w tym regionie Medveckí w 1901 roku inspirowany fonograficzną dokumentacją węgierskiego etnografa Béli Vikára (1859–1945). Choć wałki fonograficzne są dziś zniszczone, na podstawie wtórnych źródeł możliwa była rekonstrukcja ich zawartości — głównie dzięki pieśniom opublikowanym w monografii *Detva*¹⁷.

Inne podejście do studiów nad słowacką pieśnią ludową prezentuje bogaty zbiór *Slovenské ľudové Piesne* Béli Bartóka. Zbiór ten powstawał w pierwszych dwóch dekadach XX wieku długo pozostając w rękopisie, przy czym jego trzy działy — tak jak pomyślał je Bartók — stopniowo ukazywały się w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku¹⁸. Zbiór zawiera łącznie 3 409 zapisów słowackich pieśni ludowych pochodzących z większości regionów Słowacji (zwłaszcza południowej, zachodniej i środkowej). Do zasobów Bartokowskich mniejszy zbiór rękopisów dodał też Zoltán Kodály (113 zapisów) i słowacki zbieracz Anton Baník (73 zapisy). Jądrym

¹⁵ IVAN KUSÝ, *Národná symbolika Detvy v umení*, w: *Detva*, red. Ján Zemko, Martin 1988, s. 289–298.

¹⁶ VLADIMÍR MACURA, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983; DUŠAN ŠKVARNA, *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraníu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*, Banská Bystrica 2004; EVA KREKOVÍČOVÁ, *Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre k národnému symbolu*, „Slovenský národopis” 1994, nr 2, s. 139–152.

¹⁷ HANA URBANCOVÁ, *Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. Korešpondencia Karola Medveckého a Andreja Kmety z roku 1901*, „Slovenský národopis” 2006, nr 1, s. 5–28; H. URBANCOVÁ, *K obsahovej rekonštrukcii prvých fonografických nahrávok slovenskej ľudovej hudby*, w: *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia*, red. Oskár Elschek, Bratislava 2005, s. 206–225.

¹⁸ BÉLA BARTÓK, *Slovenské ľudové piesne. Zväzok I*, red. Oskár Elschek, Alica Elscheková, Jozef Kresánek, Bratislava 1959, *Slovenské ľudové piesne. Zväzok II*, red. Oskár Elschek, Alica Elscheková, Bratislava 1970, *Slovenské ľudové piesne. Zväzok III*, red. Oskár Elschek, Alica Elscheková, Bratislava 2007.

zbioru są jednak zapisy powstałe w wyniku Bartóka transkrypcji nagrań fonograficznych poszerzonych o transkrypcje B. Vikara z lat 1903-1907 (145 pieśni). Bartók, na podstawie własnego systemu porządkowania pieśni, zawierającego kilkustopniową klasyfikację i typologiczne klasy, wyodrębnił — według wybranych kryteriów (takich, jak liczba melodycznych wersów, układ dźwięków finalnych, rytm, formy, struktury sylabicznej) — w materiale zbioru 1620 typów melodycznych. Ten rozległy korpus-zasób słowackich pieśni ludowych, porównywał z przeszło 12 000 tysiącami pieśni ze słowackiego, morawskiego i czeskiego repertuaru, pochodzących z dostępnych mu publikowanych źródeł¹⁹.

Bartók dokumentował w terenie słowackie pieśni ludowe w latach 1906–1918, kiedy to jego prace na Słowacji przerwał rozpad Cesarstwa Austro-Węgierskiego i powstanie Czechosłowackiej Republiki. Później, w przeciągu 20 lat poświęcił się dalszemu opracowywaniu swej dokumentacji, tj. analizie i systematyzacji pieśni, czego rezultatem była stylistyczno-muzyczna charakterystyka zbioru. Podstawowe wyznaczniki tej charakterystyki przedstawił Bartók w 1928 roku na I Międzynarodowym Kongresie Ludowej Sztuki w Pradze. W swoim referacie wyróżnił trzy warstwy stylistyczne słowackich pieśni ludowych:

1. obrzędowe i tzw. *valašské* (pasterskie) pieśni;
2. pieśni zachodnio-europejskiego typu;
3. pieśni w stylu nowowęgierskim (przejęte z repertuaru węgierskiego)²⁰.

Ta charakterystyka stylistyczna częściowo przypomina Milana Licharda typologię śpiewów z Detvy, Bartók znał bowiem monografię regionu Detva i mógł zestawić zaprezentowaną tam typologię ze swoją.

Celem dokumentacyjnych prac terenowych Bartóka był pieśniowy repertuar związany z tzw. wiejską muzyką, co oznaczało w słowackim środowisku tradycyjną rolniczą i pastersko-rolniczą kulturę²¹. Rezultatem jego prac zbierackich był pokaźny zbiór pieśni, który stał się przedmiotem analizy muzycznej i klasyfikacyjno-typologicznego porządkowania. System Bartóka był nie tylko punktem wyjścia dla charakterystyki repertu-

¹⁹ O. ELSCHKEK, *Úvod [Wstęp]*, w: B. BARTÓK, *Slovenské ľudové piesne. Zväzok I*, op. cit., s. 11–13.

²⁰ A. ELSCHKEKOVÁ, O. ELSCHKEK, *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, Bratislava ³2005, s. 34.

²¹ B. BARTÓK, *Postrehy a názory*, red. Oskár Elschek, Bratislava 1965, s. 191–121.

arów narodowych, ale także dla międzyetnicznej komparatystyki. Porównawcze prace zmierzały do odpowiedzi na pytania będące częścią poszukiwania narodowej tożsamości w środkowowschodniej Europie: w wyniku porównywania można było ustalić zarówno tzw. autochtoniczne warstwy ludowej muzyki (jako części jądra narodowej kultury), można też było identyfikować wpływy innych etnosów²². Połączenie klasyfikacyjno-typologicznych procedur z rozwiniętą interpretacją pozwoliło Bartókwowi na zrekonstruowanie hipotetycznego rozwoju ludowej muzyki danego etnosu na podstawie kategorii stylu (stary — nowy styl).

Fundamentem pracy Bartóka nad ludową pieśnią była synteza inspiracji płynących z europejskiej teorii muzyki, komparatystyki muzycznej i europejskich szkół muzycznej folklorystyki. Te naukowe procesy tworzyły zręby formowania etnomuzykologii w kontekście muzykologii — ich podstawą stała się analiza muzyczna wybranych parametrów muzycznej struktury śpiewów. Tego typu analiza stała się punktem wyjścia dla systematyzacji pieśni, dla klasyfikacyjno-typologicznego porządkowania zmierzając do muzyczno-stylistycznej charakterystyki rozległych zasobów repertuaru. Podejście Bartóka do słowackiej ludowej pieśni uważamy za część słowackiej etnomuzykologii. W istotny sposób wpłynął on bowiem na prace dwóch pierwszych generacji badaczy mających dla słowackiej etnomuzykologii podstawowe znaczenie (jak np. Jozef Kresánek), w tym również znaczenie koncepcyjno-programowego ukierunkowania (Alicja i Oskar Elschekowie, Sonia Burlasová).

Rozwój badań nad pieśnią ludową na Słowacji zogniskowany był wokół dwóch podstawowych modeli. Pierwszy dotyczył pieśni jako części tradycyjnej lokalnej kultury, w drugim pieśń postrzegana była jako część obszernego repertuaru narodowych śpiewów. Rozdziały o ludowej pieśni stały się standardową częścią narodowych monografii²³. Formowanie narodowego korpusu słowackich pieśni ludowych było rezultatem aktywności poszczególnych osób (jak K. Plicka, J.E. Jankovec, E. Hula, J. Kolarčík i in.) oraz instytucji (jak Macierz Słowacka — Matica Slovenská czy Państwowy Urząd do Słowackiej Pieśni Ludowej — Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň). Te dwa modele bezpośrednio odnoszą się do dwóch naukowych dyscyplin: etnologii (w ówczesnym pojęciu narodowo zorientowanej dyscypliny — etnografii) i muzykologii jako fundamentu formowa-

²² B. BARTÓK, *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*, „Hudobnovedné štúdie” 1954, s. 95–149 (tłumaczenie *Népzeneék és a szomszéd népek népzeneéje* z roku 1934); B. BARTÓK, *Postrehy a názory*, op. cit., s. 179.

²³ Na przykład JÚLIUS BODNÁR, *Myjava*, Myjava 1911; ANTON VÁCLAVÍK, *Podunajská dedina v Československu*, Bratislava 1925.

nia współczesnej europejskiej etnomuzykologii ukierunkowanej na muzyczną analizę i klasyfikację obszernych zbiorów.

LUDOWA PIEŚŃ JAKO SPECYFICZNY PRZEDMIOT BADAŃ

Powstanie słowackiej etnomuzykologii jako samodzielnej dyscypliny naukowej wiąże się z osobą kompozytora Jozefa Kresánka (1913–1986), autora fundamentalnej monografii *Słowacka pieśń ludowa ze stanowiska muzycznego* (1951)²⁴. Praca ta ma podstawowe znaczenie nie tylko dla słowackiej etnomuzykologii, ale też dla słowackiej nauki o muzyce. Jest pierwszym dziełem spełniającym kryteria nowoczesnej pracy muzykologicznej i to w kontekście europejskiej nauki. Jej autor uwzględnia osiągnięcia europejskiej porównawczej wiedzy o muzyce i muzycznej folklorystyki oraz europejską naukę o sztuce i etnologię²⁵. Metodologicznie nawiązuje do strukturalnej nauki o sztuce, rozwijanej na przełomie dwudziestych i trzydziestych lat XX wieku w środowisku Praskiego Koła Lingwistycznego czeskiej szkoły strukturalnej (J. Mukařovský, R. Jakobson, P. Bogatyriew i in.). Kresánek miał możliwość poznać tych uczonych podczas swych studiów uniwersyteckich w Pradze jako uczeń Jana Mukařovskiego. Opublikowana na początku lat 50. monografia Kresánka była w Czechosłowacji ostatnią pracą powstałą pod wpływem europejskiego nurtu strukturalizmu, który w środowisku słowackim był podstawą wielu nowoczesnych dyscyplin humanistycznych.

Monografia Kresánka była pierwszym syntetycznym ujęciem wiedzy o słowackiej pieśni ludowej. Wykorzystał w niej autor dotychczasowe dokonania rodzimej folklorystyki muzycznej (zgromadzone zbiory i opublikowany materiał pieśniowy) i scalił je na fundamencie nowoczesnej metodologii tworząc system zwartej genetyczno-rozwojowej teorii słowackiej pieśni ludowej²⁶. Podstawą tej teorii był hipotetyczny zarys rozwoju ludowych śpiewów na terenie Słowacji odwołujący się do analizy i stylistyczno-muzycznej charakterystyki melodii pieśni. Podstawowym kryterium opisu muzycznej struktury słowackich pieśni ludowych jest dla Kresánka tonal-

²⁴ JOZEF KRESÁNEK, *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, Bratislava 1951.

²⁵ H. URBANCOVÁ, *Prínos Jozefa Kresánka k slovenskej etnomuzikológii a európsky kontext*, w: *Slovenská hudobná veda (1921–2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FiF UK, red. Ľubomír Chalupka, Bratislava 2001, s. 131–143.

²⁶ O. ELSCHKEK, *Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia*, w: „Ethnomusicologicum” I, red. Stanislav Dúžek, Bratislava 1993, s. 11–25.

ność²⁷: pozostałe parametry opisu struktury muzycznej potraktował jako uzupełniające (skala, forma muzyczna, zarys melodii, ambitus, metrum i rytm, wers i zwrotka). Analizując je rozróżnił Kresánek kilka zachowanych w słowackich śpiewach autonomicznych systemów tonalnych dokumentujących szereg ich stadiów rozwojowych.

Odwołując się do tonalności, jako kluczowego parametru muzycznej struktury, wyodrębnił Kresánek cztery style pieśni ludowych uporządkowane w ramach: stare — nowe.

A — stare pieśni:

[1.] styl — śpiewy wspierające się na szkielecie tonalnym kwarty (*tetrachordalne* pieśni);

[2.] styl — śpiewy na trzydzięciowym koście kwintakordowym (*kwintakordalne* pieśni)²⁸;

B — nowe pieśni:

[1.] styl — śpiewy zbudowane na harmoniczo-funkcyjnej podstawie (*harmoniczne* pieśni);

[2.] styl — śpiewy zbudowane na harmoniczo-funkcyjnym podłożu z charakterystyczną formą i jambicznymi rytmami odwrotnie punktowanymi (*nowowęgierskie* pieśni).

Style te funkcjonują w słowackiej pieśni ludowej nie tylko równolegle, ale we wzajemnym przenikaniu się, co ujawniają mieszane typy tonalne²⁹.

Muzyczno-stylistyczna charakterystyka pieśni ma też drugi wymiar: jest to poziom powiązań kontekstualnych, ujawniających się w wyniku muzycznej analizy i klasyfikacyjno-typologicznego porządkowania. Chodzi o odniesienia do historycznych, społeczno-kulturowych, funkcjonalnych i gatunkowych uwarunkowań pieśni. Te odniesienia mają charakter danych uzupełniających i wskazówek, dzięki którym Kresánek potwierdzał i uwierzytelniał informacje zyskane drogą stylistyczno-muzycznej analizy i ewolucyjnej interpretacji jej wyników. Hipotetyczny ciąg rozwojowy, ukonstytuowany za pomocą czterech stylów muzycznych, połączył

²⁷ Kresánek nie używa terminu „tonalność” w sensie przeciwstawienia jej modalności, lecz atonalności. Tonalność pojmuje w ogólnym sensie jako podsatwę centralizacji i grawitacji, jako stosunek statycznych i ruchowych, dynamicznych podstaw systemu tonalnego. Za centrum tonalne uważa on nie jeden, ale więcej tonów, które tworzą kościec tonalny melodii.

²⁸ Tzw. stare pieśni łączą się ze śpiewami wąskiego i średniego zakresu, który można było przekroczyć zestawiając kilka kośćców tonalnych jednakowego typu.

²⁹ J. KRESÁNEK, *Slovenská ľudová pieseň...*, op. cit., s. 89–90.

Kresánek z czynnikami społeczno-ekonomicznymi oraz faktami historycznymi: ze starą kulturą rolniczą (1. styl), z wałasko-pasterską kolonizacją XIV–XVIII wieku (2. styl); oraz z miejską („wysoką”) kulturą oddziałującą na środowisko wiejskie od końca XVII wieku (3. i 4. styl).

Dzięki pionierskiej pracy Kresánka etnomuzykologia na Słowacji uformowała się na fundamencie muzykologii jako jedna z jej subdyscyplin. Ten naukowy kontekst warunkuje szereg zagadnień, które autor w swej monografii poruszył: na materiale słowackiej ludowej pieśni Kresánek sformułował i zweryfikował kategorię myślenia muzycznego³⁰. Pojęcie to stało się wkrótce centralne w całym jego muzykologicznym dziele. Znalazło to syntetyzujące ujęcie w monumentalnej trylogii poświęconej kategorii muzycznego myślenia z punktu widzenia historycznego i systematycznego³¹.

Na Słowacji synteza Kresánka o muzycznej stronie pieśni nie doczekała się odpowiednika dotyczącego tekstów pieśni. Monografia Melicherčika o słowackich gatunkach folkloru (1959), której częścią było spojrzenie na ludową pieśń z punktu widzenia tekstu, nie dorównuje tamtej teoretyczną podbudową i dogłębną poznania³².

W drugiej połowie XX wieku monografia Kresánka wpłynęła zasadniczo na myślenie o ludowej pieśni i muzyce. Uwydatnił to wysoce kompleksowy sposób myślenia, jaki praca ta prezentuje. Dalszy rozwój słowackiej etnomuzykologii przebiegał potem dwukierunkowo: jako czasowa redukcja tej kompleksowości (dogłębne badania izolowanej struktury muzycznej), i jako kultywowanie podejścia kompleksowego (studia pieśni w szerokim kontekście różnych powiązań). Tradycja kompleksowego podejścia, zawarta w pracy Kresánka, była również pewnym czynnikiem stabilizującym dalszy rozwój słowackiej etnomuzykologii. Nie przechodziła ona w XX wieku radykalnych zmian ani nie podlegała gwałtownym zwrotom, ale w rozwiniętej fazie raczej rewitalizowała i rozwijała niektóre aspekty kresankowej teorii jako całości.

Następna generacja poświęciła się badaniom i rozpracowywaniom rezultatów Kresánkowej pracy³³. Stymulowała ona z pewnością nowe zainteresowanie pieśnią ludową na Słowacji (także w środowisku kompozyto-

³⁰ LUBOMÍR CHALUPKA, *Hudobno-teoretické aspekty pojmu „hudobné myslenie” u Jozefa Kresánka*, w: *Slovenská hudobná ...*, op. cit. s. 153–168; HANA URBANCOVÁ, *Kategória hudobného myslenia v Kresánkovej teórii slovenskej ľudovej piesne*, „Slovenská hudba” 2004, nr 1–2, s. 53–63.

³¹ J. KRESÁNEK, *Základy hudobného myslenia*, Bratislava 1977; J. KRESÁNEK, *Tonalita*, Bratislava 1982; J. KRESÁNEK, *Tektonika*, Bratislava 1994.

³² ANDREJ MELICHERČÍK, *Slovenský folklór. Chrestomatia*, Bratislava 1959.

³³ A. ELSCHÉKOVÁ, O. ELSCHÉK, *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, Bratislava 1962.

rów i wydawców), dając impuls do dalszych badań specjalistycznych. W latach 60. doszło na gruncie etnomuzykologii do usamodzielnienia się studiów nad muzyczną warstwą pieśni. Tę linię naukową realizowano w Instytucie Nauk Muzycznych Słowackiej Akademii Nauk, na wydziale etnomuzykologii. W zgodzie z zainteresowaniem muzyczną strukturą zaczęto podejmować tematy ważne w kontekście europejskiej etnomuzykologii: problemy analizy muzycznej, klasyfikacji i typologii, zagadnienia wielogłosowości, wariabilności, transkrypcji itp.³⁴

Prace klasyfikacyjno-typologiczne oznaczały znaczny wkład w analizę muzycznej i częściowo też tekstowej struktury pieśni ludowych. Trzystopniowy system analizy ludowych śpiewów rozpracowany w I połowie lat 60. okazał się dostatecznie elastyczny na to, by mógł być zastosowany i na innym etnicznym repertuarze, przy czym mógł też służyć jako dogodna płaszczyzna ich porównań. Poszczególne stopnie tego systemu różniły się liczbą analizowanych składników: a — identyfikująca analiza (7 składników), b — komparatywna analiza (12 składników), c — całościowa analiza (40 składników). Ten system jest jednym z bardziej uniwersalnych systemów analitycznych w europejskiej muzykologii, ściśle związanych z określeniem kategorii stylu muzycznego.

Usamodzielnienie badań struktury muzycznej było jednak tymczasowe, jak o tym świadczą prace powstałe w połowie lat 70., a zwłaszcza w następnym dziesięcioleciu (lata 80.). Skoncentrowano się na analizie muzycznej, klasyfikacji i typologii wybranych grup zbiorów pieśni wyselekcjonowanych na podstawie określonych kryteriów: funkcji, tematyki, terytorium, osobowości śpiewaka itp. Stylistyczno-muzyczna analiza stała się jednym z głównych środków charakterystyki repertuarów muzycznych. Okazało się, że izolowane podejście do formy muzycznej ma swe ograniczenia, jakkolwiek znacząco pomogło zgłębić muzyczną strukturę pieśni.

W tym samym czasie izolowane specjalistyczne badania struktury muzycznej dopełniane były odwrotnymi ujęciami. Na początku realizowane były one głównie w Narodowym Instytucie Słowackiej Akademii Na-

³⁴ A. ELSCEKOVÁ, *Základná etnomuzikologická analýza*, „Hudobnovedné štúdie” 1963, s. 117–178; A. ELSCEKOVÁ, *Náčrt a zásady systému analýzy a triedenia slovenských ľudových melódii*, „Slovenský národopis” 1963, nr 1, s. 48–55; A. ELSCEKOVÁ, *Methods of Classification of Folk Tunes*, „Journal of International Folk Music Council” 1966, s. 56–76; A. ELSCEKOVÁ, *Motivická, riadková a strofická forma*, „Musicologica Slovaca” 1969, nr 2, s. 249–282; O. ELSCEK, *Porovnávacia úvodná štúdia k európskemu ľudovému viachlasnému spevu*, „Hudobnovedné štúdie” 1963, s. 79–116; A. ELSCEKOVÁ, *Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan*, w: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, red. Alica Elscheková, Bratislava 1981, s. 159–256.

uk (dziś — Instytut Etnologii). Rozwijały się początkowo na fundamencie enologii: pieśń była pojmowana nie tylko jako jeden muzyczny i językowy organizm, ale też jako element podporządkowany szerszym kontekstom, głównie w aspekcie społeczno-kulturowym, funkcjonalnym, gatunkowym i regionalnym. Studia ludowej pieśni realizowane były systematycznie w kontekście problematyki etnologicznej obejmującej: regionalne i lokalne syntezy, gatunki, nosiciele tradycji, problemy przekazu tradycji, relacji jednostki do wspólnoty, powiązań tradycji i innowacji, nowej twórczości, mniejszości etnicznych³⁵. Znaczenie tej linii badawczej polegało na tym, że studium ludowej pieśni włączone zostało do szerszych kontekstów tradycyjnej kultury jako całości.

Oba nurty badań porównać można do dwóch modeli naukowych. Pod koniec lat 70. Alica Elscheková dokonała syntezy wyników badań rozpracowujących genetyczno-rozwojową teorię J. Kresánka w monografii *Stillbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik* (1978)³⁶. Praca przybliżyła warstwy stylistyczne słowackiej muzyki ludowej poprzez muzyczną analizę melodii pieśni. Kluczowym pojęciem stylistyczno-muzycznej stratyfikacji stała się historyczna warstwa stylistyczna definiowana na podstawie muzycznych i pozamuzycznych parametrów. W rozległym materiale autorka wyodrębniła pięć warstw stylistycznych słowackiej pieśni ludowej, charakteryzowanych na podstawie tonalnych i innych muzyczno-stylistycznych cech-wyznaczników, zarazem korelując je z historyczno-rozwojowym i typologiczno-kulturowym ujęciem:

1. magiczno-rytualna warstwa pieśni (śpiewy deklamacyjno-recytacyjne);
2. rolnicza warstwa pieśni (tzw. kwart-tonalne śpiewy);
3. warstwa stylów pasterskich (tzw. kwint-tonalne śpiewy);
4. modalna warstwa pośrednia;

³⁵ Na przykład: SOŇA BURLASOVÁ, *K problémom genézy, funkcie a štýlu ľudovej piesne s družstevnou tematikou*, „Slovenský národopis” 1964, nr 1, s. 1–67; S. BURLASOVÁ, *Ludové balady na Horehroní*, Bratislava 1969; S. BURLASOVÁ, *Vplyv dvojakého osídlenia na piesňový folklór Selenče*, „Slovenský národopis” 1971, nr 3, 4, s. 437–478, 625–650; EVA KREKOVÍČOVÁ, *Poznámky k problematike skúmania piesňového repertoáru a jeho nositeľov*, „Slovenský národopis” 1976, nr. 1, s. 85–96; E. KREKOVÍČOVÁ, *Miesto rodiny v mechanizme fungovania a transmisie piesní v dedinskom prostredí*, „Slovenský národopis” 1983, nr 3–4, s. 601–606; E. KREKOVÍČOVÁ, *Tvorivá spevákka osobnosť a problematika novej tvorby. Mária Mezovská z Liptovskej Tepličky*, „Slovenský národopis” 1984, nr 2, s. 284–306.

³⁶ A. ELSHEKOVÁ, *Stillbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik*, „Studia Musicologica” 1978, s. 263–303.

5. nowe warstwy pieśni (harmoniczne śpiewy, nowowęgierskie śpiewy i pieśni zachodnio-europejskiego typu).

W stosunku do ujęcia Kresánka typologia ta rozszerzona jest o pośrednią warstwę modalną obejmującą też regionalne rozszerzenia i warianty modalności (np. podhalańska modalność, wschodniosłowacka hypotonalność), plasując się między starą kulturą pieśniową (warstwy 1–3) i nową (5 warstwa). Istotnym narzędziem charakterystyki tych warstw stylistycznych było ilościowe i statystyczne ujęcie danych analizy muzycznej. Zasadnicze rozwarstwienie stylistyczne słowackich pieśni ludowych stało się punktem wyjścia także do wyodrębnienia dialektów muzycznych, definiowanych jako specyficzne konfiguracje historycznych warstw stylu w danym regionie.

W tym samym czasie Sonia Burlasová zajmowała się intensywnie rodzajami i gatunkami pieśni z punktu widzenia rodzaju powiązań ich warstwy tekstowej i muzycznej. Swoje wieloletnie doświadczenia z badań obrzędowych pieśni wykorzystała w monografii *Weselne pieśni z Dačovho Lomu i ich związek z obrzędem* (1977)³⁷. Wychodziła od szczegółowych badań (realizowanych z etnologką Emilią Horváth, specjalistką od tradycyjnych obrzędów, obyczajów i zwyczajów) lokalnych form weselnego obrzędu³⁸. Tę formę współpracy potwierdzała Burlasová w wielu regionalnych i lokalnych monograficznych badaniach nie tylko w zakresie zbierania danych, ale też po kątem ich interpretacji³⁹. Współpraca etnomuzykologa i etnologa przyniosła wiele ważnych rezultatów pozwalając wyodrębnić grupy pieśni, których badania wyłącznie etnomuzykologiczne by nie zarejestrowały. Pieśń i kontekst śpiewu był rozumiany jako całość, która pomagała lepiej zrozumieć, opisać i zinterpretować także jej części składowe. Studium obrzędowego kontekstu pomogło lepiej pojąć nie tylko teksty pieśni, ale też ich melodie. Zwłaszcza fenomen tzw. „obrzędowej nuty” — typu melodycznego, który powiązany był z najważniejszymi epizodami weselnego ceremoniału, pełnił funkcje obrzędowe i łączył się z szerokim kręgiem tekstów pieśni treściowo powiązanych z konkretną fazą obrzędu. Obrzędowe pieśni ukazane zostały jako szczególnie przydatny materiał do

³⁷ SONIA BURLASOVÁ, *Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom* (1977).

³⁸ EMÍLIA HORVÁTHOVÁ, *K svadobným zvykom troch hontianskych obcí*, „Slovenský národopis” 1974, nr 2, s. 301–325.

³⁹ S. BURLASOVÁ, *Svadobné a krstinové piesne vo Veľkej Lesnej a Haligovciach*, „Slovenský národopis” 1970, nr 3, s. 453–485; E. HORVÁTHOVÁ, *Zvyky pri svadbe a narodení dieťaťa vo Veľkej Lesnej*, „Slovenský národopis” 1970, nr 1, s. 61–90.

studiowania zależności pieśni oraz kontekstowych powiązań i uwarunkowań śpiewu, później rozszerzonego też na większe repertuarowe całości⁴⁰.

Sonia Burlasová stworzyła w słowackiej etnomuzykologii podstawy synkretycznych badań ludowych pieśni łącząc warstwę tekstową i muzyczną pieśni, co w europejskich szkołach etnomuzykologicznych nie było oczywistością. W swoich pracach poświęcała równą uwagę tekstom i melodiom, traktując je z równą kompetencją i nie spychając żadnej na margines. To podejście stało się później jedną z charakterystycznych cech słowackiej etnomuzykologii wpływając na słowackich badaczy kolejnych generacji rozwijających studia gatunków pieśniowych. Syntetyczne podejście do ludowej pieśni wynikało też w pewnej mierze z tego, że na Słowacji — w odróżnieniu od innych krajów — nauka o literaturze nie zajmowała się systematycznie folklorem słownym ani kiedyś, ani obecnie.

W pracach z lat 1960–80. pieśń była zatem z jednej strony częścią rozległych stylistyczno-muzycznych całości, z drugiej — ujęta była w społeczno-kulturalnych powiązaniach. Od przełomu lat 60. i 70. te dwa nurty badań zaczęły się zbliżać i przenikać, co było widoczne zwłaszcza w studiach gatunków muzycznych. Etnomuzykologiczne prace integrowały etnologiczny aspekt wprost z koncepcją tematycznych badań terenowych, przy czym znalazło to właściwe zastosowanie zwłaszcza w studiach gatunkowych⁴¹. Liczne prace powstałe w ramach etnologicznych projektów znów pogłębiły analizę muzycznej struktury pieśni w nowych, bardziej szczegółowych i dotychczas nieprzebadanych współzależnościach⁴². Nowe aspekty badań ludowej pieśni wniosła Eva Krekovičová łącząc systemową analizę repertuarów pieśniowych z ekologicznym podejściem⁴³.

⁴⁰ E. KREKOVIČOVÁ, *K vybraným problémom kontextových väzieb piesne vo svadobnom ceremoniáli*, „Slovenský národopis” 1989, nr 1–2, s. 123–132; E. KREKOVIČOVÁ, *Textové a kontextové zložky fungovania spevnosti v obciach Riečnica a Harvelka*, „Národopisné informácie” 1981, nr 2, s. 225–262.

⁴¹ OLGA HRABALOVÁ, ONDREJ DEMO, *Žatevné a dožinkové piesne*, Bratislava 1969; A. ELSCHÉKOVÁ, *Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri*, w: „Gemer. Národopisné štúdie” 2, red. Adam Pranda, Martin 1976, s. 235–311; A. ELSCHÉKOVÁ, *Svadba a svadobné piesne*, „Musicologica Slovaca” 1989, s. 72–122; JULIANA KOVÁČOVÁ, *Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku*, „Musicologica Slovaca” 1989, s. 20–71.

⁴² S. BURLASOVÁ, *Nestofické útvary v slovenskom ľudovom speve*, „Slovenský národopis” 1977, nr 2, s. 226–243; S. BURLASOVÁ, *Integračné aspekty regionálneho piesňového štýlu v Honte*, „Slovenský národopis” 1981, nr 2–3, s. 360–377.

⁴³ EVA KREKOVIČOVÁ, *O živote folklóru v súčasnosti. Ľudová pieseň*, Bratislava 1989.

KONCEPCJE I PARADYMATY BADAŃ PO ROKU 1989

Po 1989 roku w słowackiej etnomuzykologii przeważało płynne nawiązywanie do tematów, metod i koncepcji minionego okresu. Dzięki temu możliwa była kontynuacja badań i porównywalność ich rezultatów z dotychczasowymi, co było istotne zwłaszcza w przypadku długoterminowych i syntetyzujących projektów. Lata 90. to finalizowanie w badaniach pieśni wielu projektów z minionego okresu. Przyniosły one rozwój badań bieżących i otwarcie się na nową tematykę dotychczas marginesową lub w ogóle nieobecną⁴⁴. Do projektów długoterminowych należały zwłaszcza regionalne i lokalne monografie, gatunki pieśniowe, studia osobowości śpiewaków. Do nowo podejmowanej tematyki należały pytania o współczesny stan i przemiany tradycyjnej kultury pieśniowej, co dotychczas było przedmiotem etnologii. Klasyfikacyjno-typologiczne prace zmniejszyły swój zakres materiałowy przynosząc bardziej szczegółową wiedzę. Poszukiwano nowych podejść do analizy brzemienia włączając zagadnienia wykonawcze oraz wielogłosowość⁴⁵.

Część badawczych projektów prowadziła do wzmocnienia wewnętrznej spójności muzykologii. Co ciekawe — impulsy przychodziły głównie ze strony etnomuzykologii, która — przy rozwiązywaniu pewnych zagadnień — nawiązywała zarówno do historiografii muzycznej, jak i do teorii muzyki oraz estetyki. W ten sposób, dzięki podejmowaniu przekrojowej tematyki, wzmocnieniu uległa interdyscyplinarna współpraca w ramach muzykologii⁴⁶.

⁴⁴ H. URBANCOVÁ, *K súčasnému stavu vo výskume tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku*, w: „Ethnomusicologicum” III, red. Oskár Elschek, Bratislava 2004, s. 17–32.

⁴⁵ Na przykład S. BURLASOVÁ, *Indivídium a kolektív. Speváčka Anna Humenajová z Hrušova pri Krupine*, „Slovenský národopis” 1991, nr 3–4, s. 310–321; S. BURLASOVÁ, *Vojenské a regrútske piesne*, Bratislava 1992; A. ELSCHKOVÁ, *Kultúrna geografia tradičných foriem viačhlasu so zreteľom na typy rozšírené na Slovensku*, w: „Ethnomusicologicum” I, red. Stanislav Dúžek, Bratislava 1993, s. 41–74; PETER MICHALOVIČ, *Staršie zápisy ozdobného spevu a Záhorí a súčasný prístup k nim*, w: „Ethnomusicologicum” I, red. Stanislav Dúžek, Bratislava 1993, s. 87–94; A. ELSCHKOVÁ, *Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung*, „Studia musicologica” 1996, nr 2–4, s. 151–190; JADRANKA VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, *Transformation of Folk Traditions round Bratislava. Slovakia*, „The World of Music” 1996, nr 3, s. 37–50; S. BURLASOVÁ, *Slovenské ľudové balady*, Bratislava 2002; O. Elschek, Lýdia Mikušová, *Podpolanie. Ľudové piesne a hudba*, (=„Corpus Musicae Popularis Slovaca” I.), Zvolen 2002; H. URBANCOVÁ, *Pieseň a obrad: predsvadobný zvyk „spievanie pri venci” na strednom Považí*, „Slovenská hudba” 2005, nr 1, s. 63–100.

⁴⁶ *Vianoce a hudba*, (=„Studia Ethnomusicologica” II.), red. H. Urbancová, Bratislava 2002, (autorzy studiów: B. Garaj, L. Kačic, E. Kurajdová, J. Lengová, P. Michalovič, A. Pelleová, P. Ruščin, J. Skladaná, H. Urbancová, E. Veselovská, A. Žilková); *Lament v hudbe*, (=„Studia Ethnomusicologica” IV.), red. H. Urbancová, Bratislava 2009 (autorzy stu-

W słowackiej etnologii lat 90. postęp dokonywał się przede wszystkim pod wpływem społecznej i kulturowej antropologii. Zasadnicza zmiana paradygmatu polegała na nowym zdefiniowaniu przedmiotu etnologii jako badania człowieka i wspólnot (w szerokim zakresie, od tradycyjnych wspólnot po nowoczesne, złożone społeczeństwa), ich kulturowej i społecznej aktywności, oraz instytucji, tak w przeszłości jak i we współczesności⁴⁷. Zaczęły rozwijać się nowe gałęzie etnologii (etnologia: miejska, historyczna oraz religioznawstwo). Zmiany paradygmatu wniosły nowe aspekty także do badań pieśni — tradycyjny pieśniowy repertuar stał się materiałem, na którym sprawdzano kluczowe pojęcia etnologii, takie jak tożsamość wspólnoty, zbiorowa (społeczna i kulturowa) pamięć, mentalne obrazy i stereotypy, mity itp.⁴⁸. Większość studiów powstała jako część szerzej zakrojonych interdyscyplinarnych projektów, które podejmowali nie tylko etnologowie, ale i specjaliści z zakresu socjologii, historiografii, archeologii i nauki o sztuce.

W tamtym czasie dochodziło do intensywnego przenikania dwóch interdyscyplinarnych kontekstów badań ludowych pieśni i tradycyjnych form muzykalności. Przenikanie to przejawiało się zwłaszcza w badaniach gatunków pieśni oraz etnicznych, względnie etniczno-religijnych mniejszości. Na przełomie lat 80. i 90. kładziono większy nacisk na badanie gatunków pieśni; tematyka ta była częścią długofalowych badań etnologiczno-folklorystycznych. W kontekście etnomuzykologii okazała się jednak mniej znaczącym aspektem badań tradycyjnej kultury muzycznej, który należało poszerzyć o specjalistyczne studia. Badanie gatunków pieśniowych zatem z jednej strony zależało od zamierzonego koncepcyjnie rozszerzenia pola badawczego słowackiej etnomuzykologii, paralelnie do monograficznych badań ludowych instrumentów muzycznych i zespołów instrumentalnych, które zaczęły się wówczas rozwijać⁴⁹. Z drugiej strony zależało od

diów: S. Burlasová, M. Hulková, J. Kalinayová-Bartová, J. Lengová, J. Petőczová, P. Ruščin, M. Štefková, H. Urbancová, E. Veselovská).

⁴⁷ GABRIELA KILIÁNOVÁ, *Etnológia a sociálna/kultúrna antropológia: úvahy o stave bádania na Slovensku*, „Slovenský národopis” 2000, nr. 1, s. 46–55; G. KILIÁNOVÁ, *Etnológia na Slovensku na prahu 21. storočia: reflexie a trendy*, „Slovenský národopis” 2002, s. 277.

⁴⁸ E. KREKOVIČOVÁ, *Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre k národnému symbolu*, „Slovenský národopis” 1994, nr. 2, s. 139–154; E. KREKOVIČOVÁ, *Reflexia bosorky vo folklórnych žánroch a kolektívna pamäť. (Na príklade nemeckých a slovenských textov.)*, w: *Folklór v kontextoch*, (= „Etnologické štúdie” 12.), red. Hana Hlôšková, Bratislava 2005, s. 53–64. Więcej studiów tej autorki ukazało się w wydaniu książkowym: E. KREKOVIČOVÁ, *Mentálne obrazy, stereotypy a mýty vo folklóre a v politike*, Bratislava 2005.

⁴⁹ BERNARD GARAJ, *K súčasnému stavu výskumu ľudovej inštrumentálnej hudby na Slovensku*, w: „Ethnomusicologicum” III, red. Oskár Elschek, Bratislava 2004, s. 73–86.

rozwoju, a zwłaszcza pogłębiania badań gatunkowych nawiązujących do rodzimych studiów i kompleksowego podejścia do ludowej pieśni, przy jednoczesnym wchłanianiu nowych prądów europejskiej etnomuzykologii. Rezultatem tego była seria studiów i monografii poświęconych wybranym gatunkom i tematyczno-funkcyjnym zbiorom pieśni. W pracach tych zostały uwzględnione takie kategorie pieśni, które przedtem były pomijane z różnych przyczyn. Równolegle do rozszerzenia definicji pojmowania ludowej pieśni zainteresowania badaczy ogarniały nie tylko autochtoniczne rodzaje muzyki, ale także quasi ludowe i hybrydowe formy zespołów pieśni, które powstawały na pograniczu tradycji ustnej i pisemnej, niskiej i wysokiej kultury, anonimowej i autorskiej twórczości. Większość z nich zaczęto obserwować i badać nie tylko w interetnicznych zależnościach, ale także środkowo-europejskich i ogólnoeuropejskich⁵⁰. Porównawczym badaniom służyły też publikowane katalogi narodowych repertuarów, które były zwieńczeniem wieloletniej pracy archiwalnej i terenowej⁵¹.

Sensem badań gatunkowych w etnomuzykologii miała być obserwacja wpływu funkcji śpiewu na muzyczną strukturę pieśni. Zmierzało to do przededefiniowania kolejnych kategorii muzycznego stylu: obok historycznych i regionalnych stylów — jako trzecia kategoria został wyodrębniony styl rodzajowo-gatunkowy. Stopniowo pieśniowe gatunki stawały się przedmiotem interdyscyplinarnych ujęć urzeczywistniając ideał komplek-

⁵⁰ Na przykład: E. KREKOVIČOVÁ, *Erotické motívy v slovenskej ľudovej piesni*, w: *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii*, red. Oskár Elschek, Bratislava 1990, s. 69–78; E. KREKOVIČOVÁ, *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*, Bratislava 1992; E. KREKOVIČOVÁ, *Zur Frage der Vorschung von Hirtenliedern in der Slowakei und ihre Stelle in der Region Mitteleuropas*, „*Ethnologia Slavica et Slovaca*” 1992–1993, s. 195–222; H. URBANCOVÁ, *Pijanské piesne na Slovensku*, „*Slovenská hudba*” 1995, nr 2, s. 285–317; KATARÍNA BIČANOVÁ, *Humoristické piesne v tradičnom speve na Spiši*, w: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*, (= „*Studia Ethnomusicologica*” I.), red. Hana Urbancová, Bratislava 1999, s. 148–176; H. URBANCOVÁ, *Hlásnické piesne — historický žáner v ústnej tradícii*, „*Slovenská hudba*” 1999, nr 2–3, s. 115–149; J. VAŽANOVÁ, *Bridal Laments in the Context of European Wedding Traditions*, w: „*Musicologica Istropolitana*” III, red. Marta Hůlková, Bratislava 2004, s. 199–212; H. URBANCOVÁ, *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu*, Bratislava 2007; H. URBANCOVÁ, *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext*, Bratislava 2010; H. URBANCOVÁ, *Pohrebne plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte*, w: *Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17.–18. storočia*, red. Gizela Gáfriková, Bratislava 2010, s. 172–209; J. VAŽANOVÁ, *Svadobné nôty: Ceremonial Wedding Tunes in the Context of Slovak Traditional Culture*, ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2011.

⁵¹ S. BURLASOVÁ, *Katalóg slovenských narratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*, Z. 1–3, (= „*Etnologické štúdie*” 2.–4.), red. Eva Krekovičová, Bratislava 1998; LUBICA DROPOVÁ, EVA KREKOVIČOVÁ, *Počúvajte panny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň*, Bratislava 2010.

sowego spojrzenia na muzyczną i tekstową stronę pieśni w kontekście naturalnych sytuacji i okoliczności śpiewu⁵². Z tych badań zrodziła się koncepcja syntez gatunkowych zorientowanych na całościowe monograficzne opracowanie poszczególnych gatunków pieśniowych z obszaru całej Słowacji⁵³. Monografie wykorzystujące wszystkie dostępne zasoby materiału — źródła pierwotne i wtórne dopełniające się i przenikające zgodnie z postęпами prac. W rodzimym kontekście syntezy gatunkowe składają się na pełny obraz tradycyjnej pieśniowej i muzycznej kultury na Słowacji w szerszych społeczno-kulturowych i historycznych powiązaniach, przy czym można je uznać też za przyczynek do historii kultury.

Badania etnicznych mniejszości do roku 1989 obejmowały przeważnie studia słowackich enklaw za granicą. Problematyka mniejszości etnicznych zaczęła być systematycznie i w pełnym zakresie uwzględniana dopiero w latach 90. Oprócz słowackich enklaw obejmuje ta problematyka historyczne i etniczno-religijne mniejszości z terenów Słowacji (Węgrzy, Niemcy, Chorwaci, Rusini, Romowie, Żydzi). Większości z nich w minionym okresie nie poświęcono dostatecznej uwagi. Pieśń powiązana z fenomenem języka stale tworzy w mniejszych społecznościach znaczącą część ich życia oraz kultury. Przedmiotem badań są stylistyczno-muzyczne wyróżniki, typologiczna i rozwojowa stratyfikacja, inter i intraetniczne powiązania, oznaki i przejawy tożsamości, akulturacja i asymilacja. Te aspekty rozpatrywane są na poziome repertuaru i pieśniowych struktur⁵⁴. Pewne prace mają charakter przekrojowych sond sięgających wgląd lokalnej i regionalnej tradycji, inne zmierzają do syntetyzujących, monograficznych

⁵² A. ELSCHKOVÁ, *Štýl a piesňové druhy*, w: *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii*, red. Oskár Elschek, Bratislava 1990, s. 30–40.

⁵³ H. URBANCOVÁ, *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre na Slovensku. Modely žánrových syntéz v etnomuzikológii*, „*Musicologica Slovaca*” 2011, nr 1, s. 5–37.

⁵⁴ Na przykład: EVA KREKOVÍČOVÁ, *Koexistenz der Ethniken versus Akkulturation im Gesang der im ungarischen Tiefland (Dolná zem, Alföld) lebenden Slovaken*, w: *Kultúrák találkozásai — kultúrák konfliktusai. / Meeting of Cultures — Conflicts of Cultures. / Treffen von Kulturen — Konflikte von Kulturen*, red. A. Krupa, E. Eperjessy, G. Barna, Békéscsaba, Budapest, 1995, s. 489–492; J. VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, *Slowaken in Slawonien und Kroatien in der Umgebung von Bratislava*, w: *Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftliche Wandel in Südosteuropa*, red. Bruno R. Reuer, Mnichov 1999, s. 109–119; H. URBANCOVÁ, *Song and Identity in German Minority Culture in Slovakia*, w: *Music and Minorities. / Glasba in Manjšine*, red. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes, Maša Komavec, Ljubljana 2001, s. 145–154; ANDREA PELLEOVÁ, *Traditional Song Genres of the Hungarian Ethnic Group in Medveš in Gemer Region*, w: „*Musicologica Istropolitana*” III, red. Marta Hulková, Bratislava 2004, s. 213–256; JANA KROPUCHOVÁ, *Zum gegenwärtigen Stand des jüdischen religiösen Gesangs in Bratislava und Košice — eine Vergleichssonde*, w: „*Musicologica Istropolitana*” IV, red. Marta Hulková, Bratislava 2005, s. 181–208; JANA BELIŠOVÁ, *Bašav more bašav — Zahraj chlapče zahraj. O piesňach slovenských Rómov*, Bratislava 2012.

opracowań. Próba włączenia tematyki mniejszościowej do szerszych ram rodzimej pieśniowej i muzycznej kultury jest monografia Hany Urbancovėj o tradycji pieśniowej etnicznych mniejszości na Słowacji w okresie Bożego Narodzenia⁵⁵

Jako ilustrację obecności dwóch różnych kontekstów dyscypliny, będących fundamentem badań ludowych pieśni i tradycji śpiewu na Słowacji również po roku 1989, można przytoczyć dwie prace. Pierwszą jest gatunkowa synteza *Travnice — łąkowe pieśni na Słowacji. Geneza, struktura i przemiany pieśniowego gatunku* (Urbancová 2006)⁵⁶. Monografia poświęcona jest tradycyjnemu gatunkowi pieśni, który był od połowy XIX wieku związany z formowaniem narodowej i kulturowej tożsamości Słowaków. Pieśni te prezentowały się jako specyfika słowacka stając się znaczącym przejawem narodowego charakteru w literaturze, a zwłaszcza w twórczości muzycznej. *Travnice* (tj. pieśni łąkowe) — odpowiednik żniwnych pieśni z terenów nizinnych — śpiewały kobiety w górskich i podgórskich terenach Słowacji, na łąkach, przy pracy z sianem.

Monografia gatunkowa stała się punktem wyjścia dla scalania obszernego zasobu źródeł, będącego podstawą badań terenowych i archiwalnych. Dzięki tym źródłom (pisanym i dźwiękowym) można było prześledzić też dzieje recepcji gatunku pieśniowego. Sednem monografii stało się zestawienie postrzegania gatunku tak, jak jest on widziany przez nosicieli, z obrazem uzyskanym za pośrednictwem etnomuzykologicznej analizy pieśniowego materiału. Zestawienie i opis tych sytuacji (wraz z akustycznymi właściwościami górskiego środowiska) pomógł ustalić funkcje śpiewu i zrozumieć strukturę muzyczną, sposób wykonania i poetykę tekstu. Muzyczna analiza bogatego zbioru (869 pieśni zwrotkowych) potwierdziła, że stylistyczną podstawę *travnic* tworzą kwart-tonalne i kwint-tonalne śpiewy, których struktura metryczna była funkcją komunikacji na odległość (stosownie do ewolucyjno-historycznych warstw rolniczej i pasterkiej kultury na Słowacji). Jeżeli te śpiewy funkcjonowały też jako znak śpiewaczej sytuacji (tzw. nuty łąkowe — *lucne noty*), to teksty pieśni z rozwiniętym systemem metafor, pomogły objaśniać wiele innych ukrytych funkcji śpiewów. Typologia wokalnych zwrotów, formuł, interiekcji, zawołań przy śpiewie na łąkach (hukanie, okrzyki, dialogowe zawołania, zwrotkowe pieśni) służyła hipotetycznemu ustaleniu genezy pieśniowej

⁵⁵ *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc*, (= „Studia Ethnomusicologica” III.), red. H. Urbancová, Bratislava 2006, (autorki studiów: J. Belišová, J. Kropuchová, M. Mušinka, A. Pelleová, H. Urbancová, J. Važanová).

⁵⁶ H. URBANCOVÁ, *Travnice — lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*, Bratislava 2005.

go gatunku. Okazało się przy tym, że stopień koncentracji gatunkowych wyznaczników w *travnicach* był odmienny w różnych regionach. Równocześnie w tych regionach korespondował z wyrazistą lub słabą świadomością specyfiki danego pieśniowego gatunku u śpiewaczek. Te gatunkowe właściwości-wyróżniki utrzymywały się w warunkach stabilnych jako relatywnie niezmiennie. Zasadniczym przemianom zaczęły podlegać dopiero po zmianie sposobu życia tradycyjnej rolniczej wspólnoty w II połowie XX wieku, zwłaszcza po roku 1989.

Travnice są przykładem emblematyzacji regionalnych form na podobieństwo ogólnonarodowego symbolu. Gatunek muzyczny, o ograniczonym obszarze występowania, ze zróżnicowanym stopniem gatunkowej homogeniczności występujący w centralnych strefach Słowacji (środkowa i północna Słowacja) oraz na peryferiach (północnowschodnia i północno-zachodnia Słowacja), o różnych lokalnych nazwach zgodnych z terminologią ludową, połączony zostały wspólną nazwą „*travnice*” (łąkowe, polne pieśni) dopiero w XIX wieku przez zbieraczy i inteligencję ruchu narodowego odrodzenia. Za ich przyczyną ta regionalna forma zyskała status ogólnosłowackiej, reprezentując — na tle innych kultur narodowych — słowacką odrębność i specyfikę.

Jeśli wyżej wymieniona monografia spełniała wymóg kompleksowego podejścia do pieśni, to następna praca Ewy Krekovičovej ukierunkowana jest na głębsze warstwy znaczeń zawarte w tekstach ludowych pieśni. Odkrywa ona nowe możliwości etnologicznej analizy i interpretacji testów pieśni. Wychodzi z założenia, że teksty pieśni ludowych mogą być źródłem istotnych informacji o danej społeczności, jej kulturze, mentalności i hierarchii wartości jej nosicieli. Studium całości zjawisk mentalnych — charakteryzujących się trwałością i stereotypizacją — pozwala dekodować i odczytywać poszczególne mity będące częścią kultury, przy czym owe mity sięgają od głębokiej przeszłości po współczesność.

Monografia Ewy Krekovičovej *Między tolerancją a barierami. Obraz Romów i Żydów w słowackim folklorze* (1999) ukierunkowana była na badanie obrazu „innych” w folklorze dominującej społeczności⁵⁷. Obrazy „innych” / „obcych”, reprezentujących etniczne, względnie etniczno-religijne mniejszości, autorka widziała tak, jak postrzega je tradycyjna słowacka społeczność, reprezentowana przez prowincjonalne wspólnoty rolnicze, rolniczopasterskie i z małomiasteczkowych środowisk. Praca ta pozwala na ważne

⁵⁷ E. KREKOVIČOVÁ, *Zwischen Toleranz und Barrieren. Das Bild der Zigeuner und Juden in der slowakischen Folklore*, Frankfurt am Main 1998. Publikowana też po słowacku: *Medzi toleranciou a bariérami. Obraz Rómov a Židov v slovenskom folklóre*, Bratislava 1999.

porównania: jeśli obraz żydostwa w słowackiej ludowej pieśni jest stosunkowo ubogi, stereotypowy i ma mniej właściwości charakterystycznych, to obraz Romów przedstawia najbogatsze ujęcie obrazu „obcych” etnik w słowackim folklorze.

Eva Krekovičova wychodzi od określenia społecznej pamięci jako wybiórczego zasobu informacji, związanych z pewnymi społecznymi i etnicznymi wspólnotami w określonym czasie. Kategoria „mentalnych zjawisk” charakteryzuje się semantyczną stratyfikacją, będącą rezultatem nawarstwiania się licznych elementów i poziomów znaczeń podlegających przeobrażeniom. Medium gatunkowe może być pomocne w wyjaśnianiu i interpretowaniu mentalnych zjawisk. Autorka testowała te zjawiska też na materiale innych gatunków słownego folkloru.

Badania porównawcze obrazu „innych” w wielu gatunkach folkloru (pieśni, przysłówia, dziecięcy folklor) potwierdzają, że poetyka tych folklorystycznych gatunków służy jako pewien filtr między rzeczywistością a ludową wypowiedzią o niej. Ze względu na różny poziom wrażliwości na tę rzeczywistość i sposób jej ujęcia, cechujący różne gatunki folkloru, obraz „innych” ma w każdym gatunku specyficzną wartość informacyjną oraz swoiste cechy, które się wzajemnie dopełniają.

Okazuje się, że dla słowackich ludowych pieśni charakterystyczny jest pewien rodzaj cenzurowania krańcowych nastawień wobec „innych”, „obcych”. Z drugiej strony teksty pieśni pozwalają ujawnić liczne uprzedzenia trwale zakorzenione w dominującej społeczności. Obszerność materiału pozwoliła autorce dojść do pewnych uogólnień: teksty słowackich ludowych pieśni zawierają model stosunkowo niekonfliktowego współżycia wielu grup etnicznych na terenie Słowacji. Spośród nich w największej mierze Romowie i Żydzi postrzegani byli jako element obcy na Słowacji, co miało swoje historyczne, społeczne i polityczne przyczyny.

Współczesne badania pieśni koncentrują się na kilku kręgach problemów. Rozpracowywane są dalsze syntezy gatunkowe, ukierunkowane na obrzędowe pieśni cyklu rodzinnego. Większą uwagę zaczęto poświęcać ludowym pieśniom religijnym, w powiązaniach z kancjonałowym i niekancjonałowym repertuarem. Tak zwane pieśni na drukach ulotnych były dotychczas na Słowacji zaniedbanym obszarem badań; należy sprawdzić ich wpływ na tradycyjne formy śpiewów w słowackim środowisku i realiach, jak również ich oddziaływanie na rozprzestrzenienie pewnych gatunków i typów pieśni. Badania wybranych etnicznych mniejszości (Romowie na Słowacji, Słowacy za granicą) kontynuowane są w formie wieloletnich projektów. W ostatnim czasie wzrosło znaczenie krytycznych badań źródeł historycznych. Chodzi nie tylko o przygotowanie wydań krytyczno-źród-

łowych, ale i wykorzystania tych źródeł w dalszych studiach. W praktyce wydawniczej poświęca się uwagę tak pisanym, jak i dźwiękowym zapisom, które się sprawdzają we współpracy interdyscyplinarnej i międzynarodowej⁵⁸. Na bieżąco opracowywana jest historia dyscypliny. Jej częścią jest przygotowanie bibliografii oraz wydanie podstawowych dzieł słowackiej etnomuzykologii w formie reprintu, reedycji albo zbiorowego wydania. Przyszłość okaże, w jakim stopniu rozwijane będą specjalistyczne badania pieśni na Słowacji, czy też wzrośnie znaczenie innych podejść i perspektyw badań.

SUMMARY

The emergence of ethnomusicology as a scholarly discipline in Slovakia was closely linked with the research of folk songs. Here too, as in other European lands, interest in song was dominant at the beginning, and not only in the context of field documentation but also in reflection and editorial work. In the long term, therefore, all the fundamental issues of musicology were addressed mainly on the basis of song material. The research tradition, the institutional background, and also the individual capacities and interests of particular researchers, led to folk song becoming a specialised subject of research in Slovak ethnomusicology. As such it was complementary to the equally specialised research of folk musical instruments and instrumental music and folk dance. The study of folk song in Slovakia was formed in parallel against the background of two scholarly disciplines: musicology (especially the theory of music) and ethnography/ethnology (folkloristics). The paper offers a close view of the two independent lines and their confrontation, complementarity and interpenetration, as they developed in the given Slovak context from the early 20th century to the present. Taking selected authors and their works (K. A. Medvecký, M. Lichard, B. Bartók, J. Kresánek, O. Elschek, A. Elscheková, S. Burlasová, E. Krekovičová, H. Urbanová), illustrations are given of the fundamental models for the study of the folk song, and

⁵⁸ Na przykład: JARMILA PROCHÁZKOVÁ, GERDA LECHLEITNER, HANA URBANOVÁ, ALŽBETA LUKÁČOVÁ, LUCIE UHLÍKOVÁ, FRANZ LECHLEITNER, MILAN FÜGNER, VÁCLAV MACH, MICHAL ŠKORÍK, *As Recorded by the Phonograph. Slovak and Moravian Songs Recorded by Hynek Bíml, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909–1912*, I. *Studies and Reports*. II. *Transcriptions of Texts*. III. *CD 1–3, DVD*, Brno 2012.

there is a concise summary of the findings to which these models, as applied in particular developmental stages, contributed.

MIĘDZY BOGIEM A KOŚCIOŁEM I SYNAGOGĄ.
MUZYKUJĄCY ANIOŁOWIE W OBRAZIE *Fontanna życia*
Z KRĘGÓW JANA VAN EYCKA

Grzegorz Kubies

WARSZAWA

Obraz tablicowy noszący współcześnie w literaturze przedmiotu nazwę *Fontanna życia*¹, znajdujący się od 1872 roku w zbiorach Museo Nacional del Prado w Madrycie ((por. przykład 1) (P01511), pochodzi z klasztoru hieronimitów Santa María del Parral w Segowii². Dzieło przekazał zakonnikom między rokiem 1455 a 1459 król Henryk IV (1425–1474)³, z którego polecenia wydane w 1447 roku — do czasu objęcia tronu Kastylii w 1454 r. pozostawał formalnie księciem — wzniesiono ów klasztor⁴. Obok obrazu z Madrytu łączonego z warsztatem Jana van Eyck (ok. 1385/90–1441), zachowały się dwie kopie tablicy z Museo Nacional del Prado. Obie

¹ Nazwa obrazu na stronie internetowej Museo Nacional del Prado brzmi następująco: *La Fuente de la Gracia y Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*. Zob. <http://www.museodelprado.es> [dostęp 11.07.2013]. W *Libro Becerro* (XV w.) obraz wymieniany jest jako *La Dedicación de la Iglesia*; zob. przyp. 4.

² Podstawowe informacje na temat historii klasztoru zob. ISABEL MATEO GÓMEZ, JOSÉ ANTONIO RUIZ HERNANDO, AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *El monasterio de Santa María del Parral (Segovia)*, w: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 84 (1997), s. 153–182. Zob. też I. MATEOS GÓMEZ, A. LÓPEZ-YARTO, J. M. PRADOS GARCÍA, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y Mecenazgo*, Bilbao 1999.

³ Zob. ANA BELÉN SÁNCHEZ PRIETO, *Enrique IV, el Impotente*, Madrid 1999; LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Enrique IV de Castilla. La difamación como arma política*, Barcelona 2002, wyd. 3; JOSÉ LUIS MARTÍN, *Enrique IV*, Hondarribia 2003.

⁴ ELISA BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, t. 1, Madrid 1980, s. 47–50. Dokument typu *Libro Becerro*, zatytułowany *Fundación del Parral* przechowywany jest w Biblioteca Nacional de España w Madrycie (Ms. 19412). Tablicę z klasztoru hieronimitów z donacją Henryka IV powiązał w 1875 r. Pedro de Madrazo; Idem, *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga, cuadro en tabla del siglo XV atribuido a Jan van Eyck*, „Museo español de Antigüedades”, 1875, nr 4, s. 1–40.

wykonane w drugiej połowie XVI w. w Hiszpanii⁵, są przechowywane w Muzeum katedry w Segowii (Museo Catedralicio de Segovia) oraz w Allen Memorial Art Museum w Oberlin (Ohio). Pierwsza datowana jest na 1560 rok⁶, druga, której autorem jest Cristóbal de Velasco (zm. 1617), została wykonana w 1592 roku, na zlecenie Pedra García de Loaysa y Girón (1534–1599), kanonika i późniejszego arcybiskupa Toledo⁷.

W próbie dotarcia do pierwotnego kontekstu historyczno-ideowego *Fontanny życia* istotną rolę może odgrywać kopia z Segowii. Jej autor na ramie obrazu poniżej grupy chrześcijan umieścił łacińską inskrypcję: *Aput te est fons vite*, a pod grupą Żydów inną: *Dereli[n] querunt fonten aque vive*⁸. Odnosne fragmenty we współczesnym polskim przekładzie brzmią następująco: „albowiem w Tobie jest źródło życia” (Ps 36, 10), oraz „opuścili Mnie, źródło żywej wody” (Jr 2, 13)⁹. Niewykluczone, że jak przypuszcza Bart Fransen, oba napisy widniały oryginalnie także na ramie obrazu z Madrytu¹⁰. Badacz wysuwa hipotezę, iż za intencjami króla Henryka IV stała nie antyżydowska wymowa dzieła, lecz temat fontanny życia (klasztor

⁵ Na temat recepcji malarstwa Jan van Eycka w Hiszpanii zob. CÉSAR PEMÁN Y PEMARTÍN, *Juan van Eyck y España*, Cádiz 1969; JAN KARL STEPPE, *De echo van het Lam Gods van gebroeders van Eyck en Spanje*, w: *Het Lam Gods. Een recent onderzoek met verrassende resultaten*, Maaseik: [Regionaal Archeologisch Museum], 1990, s. 2–63; E. BERMEJO MARTÍNEZ, *Influencia de Van Eyck en la pintura española*, „Archivo Español de Arte”, 1990, nr 63, s. 555–569; ANNE SIMONSON FUCHS, *The Virgin of the Councillors by Luis Dalmau (1443–1445). The Contract and its Eyckian Execution*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1982, nr 99, s. 45–54. Zob. też PILAR SILVA MAROTO, *Flanders and the Kingdom of Castile*, w: *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting 1430–1530*, red. T.-H. Borchert, przekł. T. Alkins, inni, Ghent-Amsterdam 2002, s. 143–151.

⁶ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996, s. 111.

⁷ Obraz (AMAM 1952.13) z Allen Memorial Art Museum zakupiony w 1952 r. pochodzi z katedry w Palencji (Santa Iglesia Catedral Basílica de san Antolín). Zob. JOSUA BRUYN, *A Puzzling Picture at Oberlin. The Fountain of Life*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin”, 1958, nr 16/1, s. 4–17; FERNANDO COLLAR DE CÁCERES, *Una pintura, un pintor y un arzobispo. En torno a una copia de la Fuente de la Vida*, „Estudios Segovianos”, 1994, nr 91, s. 755–776.

⁸ Łacińskie inskrypcje podaje za BART FRANSEN, *Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra*, „Anales de Historia del Arte”, 22, Núm. Especial 39–58, 2012, s. 57. Por. *Biblia Sacra Vulgata*, red. R. Weber, R. Gryson, Stuttgart 2007, wyd. 5, lub na stronie internetowej Deutsche Bibelgesellschaft: <http://www.bibelwissenschaft.de> [dostęp 11.07.2013].

⁹ Cytaty biblijne podaje za *Biblia Jerozolimska* (tekst *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000, wyd. 5), red. K. Starzała, Poznań 2006.

¹⁰ W kopii obrazu pochodzącej z katedry w Palencji nieczytelne napisy w języku hebrajskim (proponując zwoje w grupie Żydów) jakie widnieją w *Fontannie życia* z Madrytu zastąpiono tekstami z Księgi Psalmów. Natomiast w kopii obrazu z katedry w Segowii inskrypcje hebrajskie stanowią dokładne odbicie tych z tablicy z Museo Nacional

Santa María del Parral jako „oaza” wyposażona w dostęp do wody); *notabene* władca chciał być pochowany w segowiańskim klasztorze. W konkluzji swego artykułu, opowiadając się za udziałem w realizacji malarskiej (po 1432 r.) artysty z kręgu Jana van Eycka, twierdzi, że obraz prawdopodobnie początkowo znajdował się w kolekcji Jana II Kastylijskiego (1405–1454), ojca Henryka IV¹¹. Niemniej jednak pozostaje w tym miejscu skonstatować, iż zarówno zleceniodawca jak i miejsce przeznaczenia tablicy madryckiej, jednego z najwcześniejszych dzieł niderlandzkich jakie znalazły się w Kastylii, pozostają nieznane.

Status (kopia — oryginał warsztatowy), miejsce wykonania oraz datacja *Fontanny życia* nadal stanowią przedmiot dyskusji historyków sztuki. Tablicę jako kopię oryginału wykonanego przez Jana van Eycka podczas podróży na Półwysep Iberyjski w latach 1428–1429¹² postrzegał Otto Pächt¹³. Podobną datację zaproponowali m.in. Max J. Friedländer¹⁴ i Elisa Bermejo Martínez¹⁵, interpretując obraz odpowiednio jako kopię i oryginał warsztatowy. Z pracownią malarza obraz łączy także Volker Herzner¹⁶, rewidując swoje poglądy z 1995 r.; podzielał wówczas opinię Ottona Pächta. Obecnie (2011) przypuszcza, że autorem schematu kompozycyjnego był van Eyck, a jego realizacja miała miejsce w czasie wyprawy mistrza do Portugalii i Hiszpanii, w której uczestniczył w związku z planami matrymonialnymi księcia Filipa III Dobrego (1396–1467), w którego służbie jako *valet de chambre* pozostawał od 1425 r. aż do śmierci. Za realizacją prac malarskich ok. dziesięć lat później, przez malarza z kręgu Jana van Eycka opo-

del Prado. Napisy hebrajskie w obrazie z Oberlin zob. J. BRUYN, *A Puzzling Picture at Oberlin...*, op. cit., s. 17, przyp. 7.

¹¹ B. FRANSEN, *Jan van Eyck y España...*, op. cit., s. 57–58.

¹² Na temat podróży z lat 1428–1429 zob. WILLIAM HENRY JAMES WEALE, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, London-New York 1908, s. LV–LXXII; LEO VAN PUYVELDE, *De reis van Jan van Eyck naar Portugal*, „Verslagen en Mededeelingen”. Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde, Ledeberg 1940, s. 17–27. Zob. też CHARLES STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, „Revue de l’art”, 1976, nr 33, s. 7–82.

¹³ OTTO PÄCHT, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, przekł. D. Britt, London 1994, s. 132.

¹⁴ MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, przekł. H. Norden, t. 1, Leyden 1967, s. 69–70.

¹⁵ Zob. przyp. 4.

¹⁶ VOLKER HERZNER, *Der Madrider Lebensbrunnen aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irrwege der Forschung*, „Kunstgeschichte”. Open Peer Reviewed Journal, 2011, nr 9; <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net> [dostęp: 12.07.2013]. Idem, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, s. 51–111.

wiada się Sue Jones¹⁷. Till-Holger Borchert¹⁸ uważa, że tablica, którą w połowie XV w. mógł zamówić król Kastylii, została wykonana przez warsztat Jana van Eycka, sięgając do rysunków wzornikowych przygotowanych do realizacji *Ołtarza Gandawskiego* (Gandawa, Sint-Baafskathedraal). Elisabeth Dhanens¹⁹ zasugerowała, że dzieło zostało namalowane w drugiej połowie lat 50. XV w., zatem już po rozwiązaniu brugijskiego warsztatu malarza, czynnego być może nawet do ok. 1455 roku²⁰.

Różnice pomiędzy rysunkiem a finalną postacią malowidła z Museo Nacional del Prado wykonanego na dębowej desce (181 cm x 119 cm), jakie wykazały badania techniczne opublikowane w 2006 roku²¹, zdają się definitywnie wykluczać hipotezę zakładającą istnienie oryginału powstałego w pracowni Jana van Eycka w Brugii. Innymi słowy, obrazu noszącego ślady procesu twórczego nie sposób uznać za kopię.

Pomocne w określaniu kontekstu artystyczno-warsztatowego oraz szacowaniu daty powstania *Fontanny życia* są łatwo uchwytnie analogie ikonograficzne między ukończonym w 1432 r. *Ołtarzem Gandawskim* Huberta (ok. 1380/85–1426) i Jana van Eyck (por. przykład 2)²² a tablicą madrycką. Obejmują one oprócz figur Boga (Chrystusa), Marii, Jana (Chrzcziciela i Ewangelisty), Baranka mistycznego i fontanny, m.in. dwie sceny muzyczne. W obu dziełach zarówno instrumentalisci, jak i śpiewacy pozbawieni są skrzydeł, co stanowi w istocie ważną wskazówkę, pozwalającą łączyć au-

¹⁷ SUE JONES, *The Use of Workshop Drawings by Jan van Eyck and his Followers*, w: *Investigating Jan Van Eyck*, red. S. Foister, S. Jones, D. Cool, Turnhout 2000, s. 197–207.

¹⁸ TILL-HOLGER BORCHERT, *Introduction. Jan van Eyck's Workshop*, w: *The Age of Van Eyck...*, ed. T.-H. Borchert, op. cit., s. 22.

¹⁹ ELISABETH DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, New York 1980, s. 355.

²⁰ T.-H. BORCHERT, *Introduction. Jan van Eyck's Workshop*, op. cit., s. 25. Por. S. Jones, *The Use of Workshop Drawings by Jan van Eyck and his Followers*, op. cit.

²¹ P. S. MAROTO, *Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes au Musée du Prado. Le Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue, école de van Eyck, et Saint François recevant les stigmates, du Maître d'Hoogstraten*, w: *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV, Bruges, 11–13 septembre 2003*, red. H. Verougstraete, J. Couvert, R. Van Schoute, A. Dubois, Leuven 2006, s. 42–50.

²² Na temat osoby malarza i jego twórczości zob. (bibliografia w wyborze): LUDWIG BALDASS, *Jan van Eyck*, Köln 1952; E. DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, op. cit.; CAROL J. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, NJ 1982; ALBERT CHÂTELET, *Jean van Eyck enlumineur. Les heures de Tunn et de Milan-Turin*, Strassbourg 1993; PIM BRINKMAN, *Het geheim van Van Eyck*, Zwolle 1993; ANN HAGOPIAN VAN BUREN, *Jan van Eyck*, w: *The Dictionary of Art*, t. 10, red. J. Turner, London-New York 1996, s. 703–715; SABINE AUGATH, *Jan van Eycks 'Ars Mystica'*, München 2007; CRAIG HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, London, 2012, wyd. 2; T.-H. BORCHERT, *Van Eyck. Sämtliche Werke*, Köln 2014.

tora *Fontanny życia* z pracownią Jana van Eycka. Dostęp malarza do prototypów z warsztatu Jana van Eycka potwierdzają ukazane w *Fontannie życia* płytki podłogowe (strefa najniższa) o identycznym wzorze jak w *Madonnie kanclerza Nicolasa Rolin* (Paryż, Musée du Louvre), datowanej na ok. 1435 r. Z tego samego zbioru rysunków wzornikowych korzystano podczas prac nad *Madonną Jana Vosa* (Nowy Jork, The Frick Collection), ukończoną dwa lata po śmierci Jana van Eycka. Także i w tym przypadku elementem łączącym *Fontannę życia* z obrazem z Nowego Jorku są płytki podłogowe (strefa najwyższa).

Celem jaki stawia sobie autor niniejszego artykułu, jest wielopłaszczyznowa interpretacja elementów muzycznych *Fontanny życia*. Próba wskazania źródeł zobrazowanych w tablicy madryckiej motywów anioła-instrumentalisty oraz anioła-śpiewaka wymaga przyjęcia dwóch perspektyw badawczych: ikonograficznej, uwzględniającej (na tyle na ile pozwalają ramy artykułu) niderlandzką/flamandzką tradycję malarstwa tablicowego i franko-flamandzką malarstwa miniaturowego pierwszej połowy XV w., oraz historycznej, sytuującej obraz w kontekście kultury muzycznej Brugii — tu między 1445 a 1450 rokiem²³ najprawdopodobniej została namalowana *Fontanna życia* — i jej związków z dworem Filipa III Dobrego. W związku z drugą perspektywą badawczą pozostaje wymagające krótkiego komentarza zagadnienie wiarygodności obrazu jako „materiału” źródłowego w badaniach muzykologicznych. Rozważania kończy interpretacja motywu anioła-muzyka w kontekście głównych treści obrazu. Poza obszarem dociekań pozostają zagadnienia organologiczne.

Tablica madrycka przedstawiająca obraz zhierarchizowanego świata, wyróżnia się w piętnastowiecznym niderlandzkim malarstwie tablicowym trójpoziomowym układem kompozycyjnym. W strefie najwyższej zasiadającego na tronie Boga (postać ta jest interpretowana również jako Chrystus) flankują: po lewej stronie Maria oddająca się lekturze, a po prawej św. Jan Ewangelista piszący w księdze²⁴. Spod tronu, na którego drugim stopniu spoczywa Baranek mistyczny, wypływa woda z hostiami, której nurt przecina łąkę zajmowaną przez sześciu aniołów-instrumentalistów (fidel, portatyw, tubmaryna; harfa, psalterium, lutnia) — przy czym strefa środkowa, będąca przykładem *locus amoenus*, która nieodparcie przywołuje ogród rajski — znajduje ujście w misie fontanny w strefie najniższej. Po obu jej stronach ukazani zostali przedstawiciele dwóch wyznań religijnych: po lewej,

²³ Przyjmuję datację za T.-H. BORCHERT, *Introduction. Jan van Eyck's Workshop*, op. cit., s. 22; Idem, *Van Eyck*, przekł. K. Williams, R.-le-Château, Köln 2008, s. 71.

²⁴ Przyjmuję orientację: odbiorca — dzieło.

w pozach modlitewnych chrześcijanie, pośród nich m.in. papież wskazujący na wodę i hostie, kardynał, biskup, opat, a także cesarz i król, zaś po przeciwnej, w sposób zdynamizowany Żydzi, uczeni w Piśmie z głównym kapłanem z zasłoniętymi przepaską oczami. Oprawę „architektoniczną” złożonej sceny stanowi rozbudowany gotycki tron, zdobiony symbolami czterech ewangelistów oraz siedemnastoma figurami proroków i zapewne apostołów. W dwóch bocznych wieżach konstrukcji inspirowanej budowlami kościelnymi i być może tabernakulami (baldachim tronu Boga), znajdują się aniołowie-śpiewacy. W lewej wieży sekstet wykonuje kompozycję z księgi, zaś identyczna grupa w prawej wieży posługuje się długim zwojem (*rotulusem*)²⁵.

Malarz, a pośrednio być może sam zleceniodawca, sięgnął po w pełni ukształtowany w XIII–XIV w. motyw anioła-muzyka, występujący w sztuce w dwóch wariantach: instrumentalisty i śpiewaka²⁶. Motyw anioła-instrumentalisty, którego proliferacja w niderlandzkim malarstwie tablico-

²⁵ Szerzej na temat obrazu w perspektywie historyczno-artystycznej zob. PAUL POST, *Der Stifter des Lebensbrunnens der Van Eyck*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1922, nr 43, s. 120–125; JAN SIX, *Die Orde Van Den Knoestigen Stok en Van de Schaaf*, „Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde”, 1924, nr 58, s. 53–70; FRIEDRICH WINKLER, *Die Stifter des Lebensbrunnens und andere von Eyck Fragen*, „Pantheon”, 1931, nr 7, s. 188–193; JOSUA BRUYN, *Van Eyck problemen. De Levensbron, het werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht 1957; JUAN DE CONTRERAS, LÓPEZ DE AYALA LOZOYA, *La Fuente de la Gracia y el Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, „Estudios Segovianos”, 1970, nr 65–66, s. 295–298; JOAQUÍN YARZA LUACES, *Van Eyck*, Madrid 1994, s. 116–120; O. PÄCHT, *Van Eyck...*, op. cit., s. 127–135; V. HERZNER, *Jan van Eyck...*, op. cit., s. 51–111; LESLIE ANN BLACKSBERG, *Between Salvation and Damnation. The Role of the Fountain in the Fountain of Life* (Museo del Prado, Madrid), w: *Het wellende water. De bron in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden en het Rijnland*, red. B. Baert, V. Fraeters, Leuven 2005, s. 157–173; LUC DEQUEKER, *Het Mysterie Van Het Lam Gods. Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck*, Leuven-Paris, Leuven-Paris-Walpole, MA 2011, s. 73–83, 217–221; B. FRANSEN, *Jan van Eyck y España...*, op. cit., s. 39–58; FELIPE PEREDA, ‘Eyes that they should not see, and ears that they should not hear’. *Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life*, w: *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, red. R. Dekoninck, A. Guiderdoni, E. Granjon, Leuven-Walpole 2013, s. 113–156. Zob. też AURORA BENITO OLMOS, TEODORA FERNÁNDEZ TAPIA, MAGNOLIA PASCUAL GÓMEZ, *Arte y música en el Museo del Prado*, Madrid 1997, s. 46–49.

²⁶ Zob. REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 218–257; ANDRESAS JASCHINSKI, EMANUEL WINTERNITZ, *Engelsmusik — Teufelsmusik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, t. 3, red. L. Finscher, Kassel 1995, szp. 14–23, 25–27. Motyw anioła-fanfarzysty o dwóch profilach: eschatologicznym i heraldycznym jest obecny głównie w przedstawieniach Sądu Ostatecznego.

wym nastąpiła w twórczości Hansa Memlinga (ok. 1435–1494)²⁷, w pierwszej połowie XV w. reprezentowany jest w niewielu zabytkach²⁸. Bodaj po raz pierwszy sięgnął po niego Robert Campin (ok. 1375–1444)²⁹ w zaginionym, aczkolwiek wielokrotnie kopiowanym obrazie *Madonna w absydzie* z lat 20. XV w.³⁰, w którym dwóch niebiańskich muzyków grających na lutni i harfie flankuje karmiącą Jezusa Marię. W *Ołtarzu Gandawskim* trzech aniołów ukazanych na jednej z kwater górnego rejestru, po prawej stronie głównego panelu polptyku, posługuje się pozytywem, harfą i fidelem³¹. Jan van Eyck w roku swej śmierci ukończył *Ołtarz Nicolaesa van Maelbeke* (miejsce przechowywania nieznane, wcześniej Zamek Warwick)³². Na zewnętrznej stronie lewego skrzydła namalował *en grisaille* trzech uskrzydłonych trębaczy. Motyw anioła-śpiewaka, został znakomicie wyeksponowany w wielokrotnie przywoływanym już *Ołtarzu Gandawskim*. Sugestywnie namalowane twarze ośmiu aniołów przywodzą na myśl realizację kompozycji wielogłosowej. Duet aniołów (jedna z istot posiada skrzydła) śpiewających podobnie jak wyżej z księgi, Jan van Eyck ukazał w zrealizowanej sześć lat później *Madonnie w kościele* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie).

²⁷ Zob. ALBERT P. DE MIRIMONDE, *Les anges musiciens chez Memling*, „Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen”, 1962–1963, s. 1–51; JEREMY MONTAGU, *Musical instruments in Hans Memling's paintings*, „Early Music”, 2007, nr 35, s. 505–516.

²⁸ Korpus niderlandzkich zabytków tablicowych z XV–XVI w. zawiera praca: M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, op. cit., t. 1–14, Leyden 1967–1976. Zob. też *Studiecentrum Vlaamse Primitieven*: <http://xv.kikirpa.be/database>; *De Vlaamse Kunstcollectie*: <http://www.vlaamsekunstcollectie.be> [dostęp 11.07.2013].

²⁹ Malarz utożsamiany do niedawna z Mistrzem z Flémalle, czynny w Tournai od ok. 1406 r., wraz z Hubertem i Janem van Eyck, działającymi odpowiednio w Gandawie i Brugii, jest reprezentantem najstarszej generacji tzw. prymitywistów flamandzkich

³⁰ Jedna z kopii obrazu Roberta Campina wykonana ok. 1480 r. znajduje się w zbiorach The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

³¹ Elementy muzyczne *Ołtarza Gandawskiego* były przedmiotem badań w m.in. ALEXANDRA GOULAKI-VOUTIRA, *Die musizierenden Engel des Genter Altars*, „Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography”, 1988, nr 5, s. 65–74; BARBARA HAGGH, *Musique et rituel à l'abbaye Saint-Bavon: structure et développement du rituel, le chant, les livres du rite et les imprimés*, w: *La cathédrale Saint-Bavon de Gand du Moyen Age au Baroque*, red. B. Bouckaert, Gand-Amsterdam 2000, s. 70–74. Zob. też B. HAGGH, *The Mystic Lamb and the Golden Fleece. Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture*, „Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap” 2007, nr 61, s. 5–59.

³² Portal internetowy *Studiecentrum Vlaamse Primitieven* podaje, że *Ołtarz* został sprzedany przed dom aukcyjny Christie's, 11 lipca 1980 r. (pozycja 106). Zob. <http://xv.kikirpa.be/database/van-eyck.htm> [dostęp: 23.07.2013].

Till-Holger Borchert, którego linia interpretacyjna jest mi najbliższa, zasugerował, że autor *Fontanny życia* mógł wykorzystać rysunki przygotowane do realizacji *Ołtarza Gandawskiego*, obok *Portretu mężczyzny w niebieskim chaperonie* (Bukareszt, Muzeul Național de Artă al României; ok. 1430) i *Portretu mężczyzny w zielonym chaperonie* (Londyn, The National Gallery; 1432), najwcześniejszego zachowanego dzieła tablicowego Jana (i Huberta) van Eyck. Fakt, iż polptyk ikonograficznie oraz technicznie stanowi jedno z najdonioślejszych dokonań malarskich w XV w.³³, skłania ku refleksji na temat artystycznego *milieu* malarza. W poszukiwaniu źródeł stylistycznych mistrza osiadłego na stałe w Brugii w 1432 roku, wskazuje się na sztukę powiązaną z dworami francuskimi przełomu XIV–XV w.³⁴ Jedną z jej form wyrazu było malarstwo książkowe, domena iluminatorów tej miary co Jaquemart Hesdin (czynny ok. 1384–1414), Mistrz Marszałka Boticaut (czynny ok. 1390–1430), czy Herman, Paul (Pol) i Jean (Johan) Limbourg (czynni ok. 1399–1416), nierzadko sięgający po motywy muzyczne. Poszukiwanie wzorców scen muzycznych obrazu z Museo Nacional del Prado w malarstwie książkowym tłumaczy również, jak wykazaliśmy wyżej, bardzo skromny zbiór niderlandzkich obrazów tablicowych z motywem anioła-muzyka. A odnotowane analogie między *Ołtarzem Gandawskim* i *Fontanną życia* nie są wystarczające, aby formułować rzetelne wnioski.

Dla księcia Jana de Berry (1340–1416) powstały m.in. *Belles Heures du Duc de Berry* (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art; Acc. no. 54.1.1), ukończone w 1408 lub 1409 r., oraz *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé; Ms. 65) ozdobione, podobnie jak kodeks z Nowego Jorku, miniaturami przez braci Limbourg w 1411 roku lub w latach 1413–1416. Rękopis z Chantilly po śmierci księcia i iluminatorów pozostał nieukończony³⁵. Choć dostęp do manuskryptów w porównaniu do obrazów ściennych czy tablicowych był znacznie ograniczony, faktem jest, że wpływ obu kodeksów na malarstwo francuskie i niderlandzkie pierwszej połowy

³³ Zob. T.-H. BORCHERT, *The Reinvention of Painting. Notes on Panel Painting at the Time of the Van Eyck Brothers*, w: *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*, red. T.-H. Borchert, London-New York 2010, s. 19–33.

³⁴ T.-H. BORCHERT, *Introduction. Jan van Eyck's Workshop*, op. cit., s. 9; Idem, *Van Eyck*, op. cit., s. 13–14. Zob. też ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, t. 1, Cambridge, MA 1953, s. 21–74; A. HAGOPIAN VAN BUREN, *Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art”, 1986, nr 16, s. 94–97.

³⁵ Prace nad *Très Riches Heures du Duc de Berry* trwały jeszcze w latach ok. 1445–1450 oraz ok. 1485–1486. W trzeciej fazie dekoracji manuskryptu brał udział Jean Colombe (ok. 1430–1493).

XV w. jest bezsporny³⁶. Najprawdopodobniej z miniaturami braci Limbourg zaznajomiony był domniemany krewny Jana van Eycka — Barthélemy d'Eyck (czynny ok. 1444–1469), pracujący na dworze Rene I Andegawęńskiego (1409–1480)³⁷.

W próbie dotarcia do ikonograficznych źródeł scen muzycznych *Fon-tanny życia*, posłużyć się dwoma miniaturami otwierającymi cykl chrystologiczny. Obie, przedstawiające *Zwiastowanie* autorstwa braci Limbourgów, chętnie kopiowane i naśladowane już na początku XV w.³⁸, pochodzą ze wzmiankowanych *Belles Heures du Duc de Berry* oraz *Très Riches Heures du Duc de Berry* (por. przykłady 3 i 4). Bordiurę miniatury (fol. 30r) ze wcześniejszego manuskryptu wypełnia ornament figuralno-roślinny. Pośród ukazanych postaci (Bóg, aniołowie, prorocy) znajduje się sześciu aniołów grających na flecie poprzecznym, kołtach, fidelu, lutni, portatywie i harfie. Choć *ansamble* odpowiada pod względem wielkości zespołowi z tablicy madryckiej, ową zależność traktuję jako przypadkową zbieżność, natomiast istotna jest w nim obecność czterech instrumentów: fidela, lutni, portatywu i harfy. To właśnie te instrumenty powszechnie spotykane w średniowiecznym malarstwie książkowym i tablicowym, stanowią zasadniczy trzon kameralnych zespołów anielskich oddających cześć Marii czy (o wiele rzadziej) adorujących Chrystusa.

³⁶ ROB DÜCKERS, *The Limbourg brothers and the North. Book illumination and panel painting in the Guelders region 1380–1435*, w: *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400–1416*, red. R. Dückers, P. Roelofs, Gent 2005, s. 64–83; GREGORY T. CLARK, *The influence of the Limbourg brothers in France and the Southern Netherlands, 1400–1460*, w: *Ibidem*, s. 208–235; R. DÜCKERS, *A Close Encounter? The Limbourg Brothers and Illumination in the Northern Netherlands in the First Half of the Fifteenth Century*, w: *The Limbourg Brothers. Reflections on the Origins and the Legacy of Three Illuminators from Nijmegen*, red. R. Dückers, P. Roelofs, Leiden-Boston 2009, s. 149–190.

³⁷ Zob. CATHERINE REYNOLDS, *The 'Très Riches Heures', the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck*, „*The Burlington Magazine*”, 2005 nr 147, s. 526–533; PATRICIA STIRNEMANN, CLAUDIA RABEL, *The 'Très Riches Heures' and two artists associated with the Bedford Workshop and Barthélemy d'Eyck*, *Ibidem*, s. 534–538; TIMOTHY B. HUSBAND, *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New York-New Haven 2008, s. 321–323. Zdaniem niektórych badaczy to właśnie Barthélemy d'Eyck miał kontynuować w latach ok. 1445–1450 dekoracje kodeksu z Chantilly. Kwestię pokrewieństwa porusza E. DHANENS, *Hubert and Jan van Eyck*, op. cit., s. 62.

³⁸ R. DÜCKERS, *A Close Encounter?...*, op. cit., s. 172–179. Scenę (fol. 30r) z *Belles Heures du Duc de Berry* skopiowano już ok. 1410 r. w dwóch egzemplarzach *Godzinek* przechowywanych w paryskich bibliotekach: Bibliothèque nationale de France (Ms. n.a.l. 3107; fol. 45r.) i Bibliothèque Sainte Geneviève (Ms. 2713; fol. 13r.). Natomiast scena (fol. 26r) z *Très Riches Heures du Duc de Berry* była podstawą innej, namalowanej w *Godzinkach* z The Morgan Library and Museum w Nowym Jorku (Ms. 453; f. 30v), datowanych na ok. 1425 r.

Umuzyczniona scena *Zwiastowania* (fol. 26r) z drugiego kodeksu w badanym tutaj aspekcie ma znacznie większą wartość. Obok aniołów-instrumentalistów w miniaturze ukazano dwa wokalne tercety. Jeden na balkonie gotyckiej budowli, we wnętrzu której anioł Gabriel oznajmia Marii, że została wybrana na matkę Boga (Łk 1, 28), a drugi pod tekstem. Oba zespoły wokalne korzystają z ksiąg. Instrumentaliści podzieleni na dwa duety flankują na balkonie trzech śpiewaków. Ich instrumentarium stanowi: portatyw, harfa, lutnia i fidel. Pozostali muzycy ukazani z tubmaryną, kotłami, psalterium, podwójnym fletem i dzwonkami zdobią marginesy. Ikonograficzna „symetria” pomiędzy miniaturą a *Fontanną życia* obejmuje dwa zespoły wokalne, muzyków rozmieszczonych przestrzennie oraz ich instrumentarium. Motyw anioła-muzyka w obu wariantach obecny jest w innych miniaturach z *Très Riches Heures du Duc de Berry*, wykonanych przed 1416 r., m.in. w *Zwiastowaniu Pasterzom* (fol. 48r) i *Pokłonie Trzech Króli* (fol. 52r). Instrumentarium o składzie najbardziej zbliżonym do tego z *Fontanny życia* przedstawiono w *Koronacji Marii* (fol. 60v); w anielskim sekście brak tubmaryny.

W malarstwie religijnym grupowanie aniołów, w tym aniołów-muzyków na podstawie liczby trzy jest powszechnie stosowaną praktyką. Egzemplifikacją na gruncie niderlandzkiego malarstwa tablicowego są *Narodziny Mistrza z Flémalle* (Dijon, Musée des Beaux-Arts; ok. 1430), czy wykonane w pierwszej dekadzie drugiej połowy XV w. *Koronacja Marii* (Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste; ok. 1455–1560) Dierica Bouts’a (ok. 1410/20–1475) oraz *Chór aniołów* — kwatera z *Ołtarza świętego Bertina* (Londyn, The National Gallery; 1459) Simona Marmiona (ok. 1425–1489). W dwóch ostatnich dziełach ukazane zostały odpowiednio dwa tercety oraz trio instrumentów dętych.

Wizualna strukturyzacja obsady wokально-instrumentalnej w *Fontannie życia* ($2 \times 6 + 3$) mogąca ewokować średniowieczne wyobrażenia na temat budowy świata aniołów (dziewięć chórów), kształtowane lekturą traktatu Pseudo-Dionizego Areopagity (V/VI w.) — *Hierarchia niebiańska* (6–10)³⁹, zdaje się w przypadku triów odwoływać do trynitarnej symboliki liczby trzy. Doniosłe znaczenie trójki wiąże się z jej szczególną morfologią. Jako liczba nieparzysta, nie dająca się podzielić bez reszty na dwie równe części

³⁹ Poszczególne hierarchie tworzą: serafini, cherubini, trony (I); panowania, moce, władze (II); zwierzchności, archaniołowie, aniołowie (III). *Corpus Dionysiacum* znano w Europie dzięki przekładowi z greki dokonanemu przez Jana Szkota Eriugena (ok. 800–ok. 877). Na temat budowy świata aniołów w średniowieczu zob. DAVID KECK, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998, s. 53–68.

przypomina jedynekę, symbolizującą Boga/najwyższą Istotę⁴⁰. W Starym Testamencie łączy się z teofanią (Rdz 18, 2), wskazuje na świętość Boga (Iz 6, 3). Podstawę do powiązania liczby trzy z Trójcą Świętą stanowi tekst Ewangelii według św. Łukasza (Łk 1, 35). Natomiast liczba sześć, pomijając spekulacje pitagorejskie, pozostaje w bezpośrednim związku z sześcioma dniami stwarzania świata (Rdz 1, 1–31). Tak ujętą opowieść na temat prapoczątków wszystkiego co istnieje, św. Augustyn (354–430) postrzegał jako wyraz doskonałości dzieła Boga (*Państwo Boże*, 11, 30). Jednakże mało prawdopodobne wydaje się, aby malarz czynił w obrazie aluzję do myśli biskupa starożytnej Hippony.

Zwróćmy w tym miejscu uwagę na typową cechę niderlandzkiego malarstwa tablicowego (tablica z Madrytu nie stanowi wyjątku), mianowicie tendencję do kształtowania obsady anielskiego *ansamblu* w oparciu o zasadę asymetrii treści muzycznych, przejawiającą się w przedstawianiu po obu stronach pionowej osi kompozycji (adorowanej/ czczonej postaci), nieidentycznych w zakresie składu zespołów instrumentalnych.

Brugia, w której w 1430 r. książę Filip III Dobry założył *Zakon Złotego Runa* (*Fraternité de chevalerie ou amiable compaignie de la Toison d'Or*), stanowiła obok Brukseli i Lille ulubioną lokalizację jego dworu⁴¹; wraz z księciem podróżował personel muzyczny. W latach 1439–1467 zespół śpiewa-

⁴⁰ Arystoteles (384–322 p. n.e.) w traktacie *O niebie* pisał: „liczba «trzy» obejmuje wszystko, a «trzy razy trzy» znaczy tyle co «całkowicie». W rzeczy samej, jak mówią pitagorejczycy, cały świat i wszystkie rzeczy w nim zawarte są określone liczbą «trzy»; koniec, środek i początek tworzą liczbę, która cechuje «całość», a liczbą tą jest «triada». Ponieważ uzyskaliśmy tę liczbę od natury, jak gdyby stanowiła ona jedno z jej praw, dlatego posługujemy się nią także w kulcie bogów”, (I, 1). ARYSTOTELES, *Dzieła wszystkie*, przekł. P. Siwek, t. 2, Warszawa 1990, s. 232–233. Zob. VINCENT FOSTER HOPPER, *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York 1938 (reprint Mineola 2000), *passim*.

⁴¹ Książę rezydował także w Hesdin, Artois i oczywiście w Dijon. Zob. PAUL BONENFANT, *Philippe le Bon. Sa politique, son action. Études présentées par A.-M. Bonenfant-Feytmans*, Paris-Brussels 1996; RICHARD VAUGHAN, *Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, Woodbridge 2002, wyd. 2; *Die Hofordnungen der Herzöge von Burgund*, t. 1 (*Herzog Philipp der Gute, 1407–1467*), red. Holger Kruse, Werner Paravicini, Ostfildern 2005. Problematykę kulturotwórczej roli dworu burgundzkiego podejmują m.in. JOHAN HUIZINGA, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1961; W. PARAVICINI, *The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?*, w: *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*, red. R. G. Asch, A. M. Burke, Oxford 1991, s. 69–102; MARINA BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge 2002 (repr. 2012); *The ideology of Burgundy. The promotion of national consciousness, 1364–1565*, red. D'ARCY JONATHAN DACRE BOULTON, JAN R. VEENSTRA, Leiden 2006; ANDREW BROWN, GRAEME SMALL, *Court and Civic Society in the Burgundian Low Countries c. 1420–1530. Selected Sources*, Manchester 2007; *Staging the Court of Burgundy*, red. Till-Holger Borchert, Wim Blockmans, Nele Gabriëls, Johan Oosterman,

ków odpowiedzialnych za muzykę liturgiczną w kaplicy pałacowej liczył dwudziestu jeden członków⁴². Filip III Dobry oprócz kilku minstrelów utrzymywał niewielki zespół trębaczy grających na *trompettes de guerre* (aerofony reprezentacyjne)⁴³. Do końca XV w., kiedy rozpoczął się proces zamulania kanału łączącego miasto z Morzem Północnym, na czym zyskała Antwerpia, Brugia była najprężniejszym gospodarczo miastem państwa burgundzkiego o bogatych tradycjach artystyczno-muzycznych⁴⁴. Wokalną muzykę religijną pielęgnowano w kilku kościołach, a przede wszystkim w kolegiacie Sint-Donaas, w której kanonikami byli kompozytorzy: Nicolas Grenon (ok. 1375–1456), Guillaume Dufay (1397–1474), Gilles Binchois (ok. 1400–1460)⁴⁵. W Onze-Lieve-Vrouwekerk działało bractwo *Onze Lieve Vrouwe ter Sneeuw*, a z franciszkanami związane było inne — *Onze Lieve Vrouwe van de Droge Boom*⁴⁶. Członkami obu, oprócz książąt, patrycjatu, dyplomatów, kupców, duchownych byli malarze i śpiewacy. W Brugii, pomijając różne przejawy muzykowania prywatnego, w ramach imprez cyklicznych i przygodnych występowali muzycy (*minestrrels, spiellieden*), których zasadnicze instrumentarium obejmowało harfy, lutnie, fidele, portatywy, flety (*basse musique*), oraz dudy, cynki, szałamaje, trąbki (*haute musique*)⁴⁷.

Anne van Oosterwijk, Turnhout 2013; *La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, red. W. Paravicini, Ostfildern 2013. Zob. też A. BROWN, *Civic Ritual. Bruges and the Counts of Flanders in the Later Middle Ages*, „The English Historical Review”, 1997, nr 112, s. 277–299; Idem, *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c. 1300–1520*, New York 2011.

⁴² GEORGES VAN DOORSLAER, *La chapelle musicale de Philippe le Beau*, „Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art”, 1934, nr 4, s. 21–57, 139–165; JEANNE MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939 (repr. 1974), s. 243–258.

⁴³ J. MARIX, *Histoire de la musique...*, op. cit., s. 104, 264–275. Liczba trębaczy i minstrelów w latach 1426, 1433, 1438 wynosiła, odpowiednio: 9, 10, 10; podaję za R. VAUGHAN, *Philip the Good...*, op. cit., s. 140. Podstawowe informacje na temat *trompettes de guerre* i *trompettes des menestrels* zob. EDWARD H. TARR, *The Trumpet*, przekł. S. E. Plank, E. Tarr, London 1988, s. 55–56.

⁴⁴ Zob. REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985; JANE C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, PA 1998.

⁴⁵ R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, op. cit., s. 10–59, 102–136.

⁴⁶ Ibidem, s. 47–48 i 70–73.

⁴⁷ Ibidem, s. 74–92. Zob. też LOUIS GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Les menestrels de Bruges*, Bruges 1912; PIETER ANDRIESEN, *Die van muziken gheerne horen. Muziek in Brugge 1200–1800*, Brugge 2002, passim.

Władze miejskie w pierwszej połowie XV w. zatrudniały trzech instrumentalistów (*stad pijpers, scalmeyers*) grających głównie na szalamajach⁴⁸.

W prowadzonym tu dyskursie, po zwięzłej charakterystyce „krajobrazu” muzycznego Brugii, sięgam po przekazy historyczne odnoszące się do konkretnych wydarzeń sprzed realizacji tablicy z Museo Nacional del Prado, w których mógł uczestniczyć, bądź znać relacje na ich temat, autor *Fon-tanny życia*. Jedno z nich miało miejsce 8 stycznia 1430 r. Wówczas Izabelę Portugalską (1397–1471), która przyłączyła się do ślubu z Filipem III Dobrym powitały w Brugii fanfary trąbek oraz „menestrelz, joueurs d’orgues, de harpes et d’autres instrumens sans nombre, que de force de jouer faisoient tel noise, que toute la ville en resonoit”⁴⁹. Ta wzmianka, typowa dla ówczesnych świadectw piśmiennych, choć ważna, jest mało precyzyjna, aby można ją było wykorzystać jako źródło podstawowe. A za takowe można uznać obszerny zapis sporządzony w 1440 r. przez brugijskiego kronikarza miejskiego⁵⁰. W uroczystości błagalnej (mieszkańcy Brugii w obronie własnych przywilejów, wznieśli w 1437 r. powstanie), która miała miejsce 11 grudnia 1440 r. udział brali licznie zgromadzeni mieszkańcy miasta. Tego dnia Filip III Dobry potwierdził akt łaski wydany trzy dni wcześniej. Oprócz notabli, urzędników miejskich, duchownych, itp. kronikarz wzmiankuje „żywe obrazy” (*stomme personnagen*), 86 trębaczy (w tym 6 grających na krótkich trąbkach — *claroenen*) i innych muzyków⁵¹. Po proklamacji darowania win i odśpiewaniu *Te Deum*, trębacze powitali fanfarami orszak księcia z bramy Świętego Krzyża. Następnie weszli do miasta, aby w różnych jego punktach towarzyszyć orszakowi zmierzającemu do Prinsenhof. Na trasie przejazdu ustawiono „żywe obrazy” głównie o tematyce religij-

⁴⁸ KEITH POLK, *Ensemble Instrumental Music in Flanders, 1450–1550*, „Journal of Band Research” 1975, nr 11, s. 13 (tabela 1).

⁴⁹ Cyt. za LOUIS PROSPER GACHARD, *Collection de documens inédits concernant l’histoire de la Belgique*, t. 2, Bruxelles 1834, s. 84. Wzrost zainteresowania przez Filipa III Dobrego muzyką, czego wyrazem było powiększenie dworskiego personelu muzycznego, notuje się od roku zaślubin z Izabelą Portugalską. Zob. EDMUND A. BOWLES, *Instruments at the Court of Burgundy (1363–1467)*, „The Galpin Society Journal”, 1953, nr 6, s. 46.

⁵⁰ *Cronieke van Vlaenderen*, Stadsbibliotheek Brugge, Ms. 436; fol. 208v–214r.

⁵¹ R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, op. cit., s. 80–83. Zob. też GORDON KIPLING, *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, New York 1998, s. 48–60, 102–114; BART A. M. RAMAKERS, *Veelzijdig en meerduldig. De tableaux vivants in de Brugse intrede van 1440*, w: *Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkerstijd*, red. J. Oosterman, Leuven 2005, s. 97–132; Idem, *Multi-faceted and Ambiguous. The Tableaux Vivants in the Bruges Entry of 1440*, w: *The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times. Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, red. R. Suntrup, J. R. Veenstra, A. Bollmann, Frankfurt am Main 2005, s. 163–194; A. BROWN, *Civic Ceremony and Religion...*, op. cit., s. 240–244.

nej, pośród których niektóre otrzymały muzyczną obsadę. Przedstawieniu historii Hioba towarzyszyło dwóch harfistów. Cztery osoby przebrane za proroków, trzymające zwoje (*Hec est dies quam fecit dominus...*) wykonywały utwór *a cappella*. Ofiara Izaaka zyskała oprawę muzyczną realizowaną przez trio w składzie: harfa, lutnia, *douçaine*⁵². Inna czteroosobowa grupa „proroków” śpiewała bez akompaniamentu. W historii Estery brało udział trzech muzyków grających na organach (zapewne portatywie), harfie i lutni. Trio w najczęściej wzmiankowanym przez kronikarza składzie obejmującym harfę, lutnię i *douçaine* towarzyszyło przedstawieniu księżnej Izabeli wstawiającej się za swym ludem, historii Marii Magdaleny oraz śpiewającemu „aniołowi” ogłaszającemu pasterzom narodziny Jezusa. W historii o Marii i św. Dominiku wystąpił ten sam zespół co w historii Estery. W scenie ukazującej Brugię jako Jerozolimę królowi Dawidowi grającemu na harfie towarzyszyli muzycy grający na organach, harfach, lutniach i *douçaines*. Przy czterech obrazach ilustrujących siedem uczynków miłosierdzia występowała grupa instrumentalistów. Bramę placu Burg, znajdującego się tuż obok rynku zdobiła historia Joachima i Anny, a dzieci śpiewały przy akompaniamencie organów, harf i lutni. Sześć dziecięcych zespołów występowało także na rynku śpiewając utwory *a cappella*. Na bramie Prinsenhof znajdowali się trębacze, witający księżęcą świtę przy wtórze dzwonów kościelnych rozbrzmiewających przez cały czas od momentu wejścia do miasta. Z kolei kronikarz dworski⁵³, którego relacja jest krótsza od zapisu kronikarza miejskiego, wydaje się, że jak sugeruje Reinhard Strohm⁵⁴, opisał wydarzenie na podstawie własnego w nim udziału, a nie na podstawie wcześniej przygotowanego programu. Co ciekawe, czyni on wzmiankę na temat użycia w uroczystości psalterium (Brugia jako Jerozolima).

⁵² Próby identyfikacji *douçaine* (instrument dęty stroikowy) podjęli się m.in. CURT SACHS, DOPPIONI I DULZAINA, *Zur Namensgeschichte des Krummhorns*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft”, 1909–1910, nr 11, s. 590–593; KENTON T. MEYER, *The Crumhorn. Its History, Design, Repertory, and Technique*, Ann Arbor 1983, s. 14–23, 26–32; EVA KÜLLER, *Eine Doppelrohrblattinstrument mit zylindrischer Bohrung. Ein Beitrag zur Diskussion um Tinctoris' 'Dulcina'*, w: *Collegium Musicologicum. Festschrift Emil Platen zum Sechzigsten Geburtstag*, red. M. Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1986, s. 8–20; ANTHONY BAINES, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, New York 1992 (repr. 2002), s. 95; JAMES B. KOPP, *The Bassoon*, New Haven 2012, s. 7–9.

⁵³ *Kronyk van Vlaenderen 580–1467*, t. 2, red. C. P. Serrure, P. Blommaert, Gent 1839, s. 105–111.

⁵⁴ R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, op. cit., s. 82.



PRZYKŁAD 1: Warsztat Jana van Eyck, *Fontanna życia* (Madryt, Museo Nacional del Prado; ok. 1445–1450)



PRZYKŁAD 2: Hubert i Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski* (Gandawa, Sint-Baafskathedraal; 1432)



PRZYKŁAD 3: Bracia Limbourg, *Zwiastowanie*, *Belles Heures du Duc de Berry* (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, Acc. no. 54.1.1, fol. 30r; 1408 lub 1409)



PRZYKŁAD 4: Bracia Limbourg, Zwiastowanie, *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 26r; 1411 lub 1413–1416)

Stwierdzenie istnienia podobieństw między relacją brugijskiego kronikarza z 1440 roku a *Fontanną życia* nie nastręcza trudności. Zachodzą one na poziomie instrumentarium oraz wielkości i w mniejszym stopniu obsady poszczególnych zespołów. Pomimo iż, w brugijskim *blijde inkomst* „żywe obrazy” zyskały kameralną obsadę, a instrumenty należały do grupy „cichych”, to w poszukiwaniach źródeł motywu anioła-muzyka, ze względu na silne oddziaływanie w sztukach plastycznych pewnych obrazów, typów ikonograficznych, schematów kompozycyjnych⁵⁵, czego dobitnym przykładem są zachowane kopie analizowanego obrazu, przyjmując nadrzędną rolę tradycji malarskiej. Uważam, że jako zasadniczy, aczkolwiek nie jedyny punkt odniesienia w badaniach *Fontanny życia* należy uznać miniatury z *Très Riches Heures du Duc de Berry*, przede wszystkim scenę *Zwiastowania* (fol. 26r), w której ukazano dwa charakterystyczne chordofony — tubmarynę i psalterium. Pierwszy stanowi „wyróżnik” ośrodka niderlandzkiego⁵⁶ drugi w ikonografii średniowiecznej jest łączony z królem Dawidem oraz niesie treści symboliczne (Krzyż Chrystusa)⁵⁷. Ponadto zauważmy, że oba (a zwłaszcza tubmaryna) nie należały do podstawowego instrumentarium XV w. minstrelów/ profesjonalnych muzyków⁵⁸.

Interpretacja motywu anioła-muzyka w kontekście ikonograficzno-muzykologicznym powinna uwzględniać nawet w stopniu bardzo pobieżnym twórczość kompozytorów urodzonych w latach 1385–1400. Zarówno — przywołuję dwa kluczowe nazwiska — Guillaume Dufay, jak i Gilles Binchois, pozostawili utwory w obsadzie na trzy głosy: msze (nie zachował się żaden pełen cykl mszalny Binchoisa), pojedyncze części *ordinarium*

⁵⁵ Zob. HÉLENE MUND, *La copie*, w: *Les Primitifs flamands et leur temps*, red. R. van Schoute, B. de Patoul, Louvain-la-Neuve 1994 (repr. 2007), s. 126–141.

⁵⁶ Tubmarynę w rękach anioła namalował Hans Memling na lewym skrzydle „tryptyku” — *Chrystus w otoczeniu aniołów* (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; ok. 1487–1490), najprawdopodobniej zamykającego od góry niezachowany poliptyk maryjny. Przykładem na gruncie flamandzkiego malarstwa książkowego jest miniatura (fol. 90r) z XV w. *Bible historique* (Londyn, The British Library, Add. MS 38122). Na temat instrumentu zob. CECIL ADKINS, ALIS DICKINSON, *The Trumpet Marine in the Low Countries*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 1986, nr 36, s. 158–164.

⁵⁷ Zob. HELMUT GIESEL, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*, Regensburg 1978, s. 245–254.

⁵⁸ Oprócz informacji na temat kultury muzycznej w Brugii (wyżej), zob. też HOWARD MAYER BROWN, K. POLK, *Instrumental Music, c. 1300–c. 1520*, w: *The New Oxford History of Music. Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, t. 3/1, red. R. Strohm, B. J. Blackburn, Oxford 2001, s. 147–156; K. POLK, *Instrumental performance in the Renaissance*, w: *The Cambridge History of Musical Performance*, red. C. Lawson, R. Stowell, Cambridge 2012, s. 337–341.

missae, motety, pieśni świeckie⁵⁹. Pytanie, czy i w jakim stopniu, tria i sekstety anielskie stanowią reminiscencje owych trójgłosowych kompozycji, musi pozostać bez definitywnej odpowiedzi.

Ocena elementów muzycznych obrazu z Madrytu traktowanego jako „materiał” źródłowy w badaniach muzykologicznych⁶⁰ musi uwzględniać specyfikę realizmu, czy wręcz hiperrealizmu malarstwa niderlandzkiego, będącego konstruktem ikonograficznym powstającym na potrzeby danego dzieła sztuki⁶¹. Ponadto należy wziąć pod uwagę, jak pisał Johan Huizinga „nierozdzielność sfery religijnej i świeckiej”⁶² w sztuce XV w., pozostającą w bezpośrednim związku z literaturą chrześcijańską. Przykładem owej „nierozdzielności” są aniołowie, byty duchowe obdarzone rozmaitymi atrybutami pochodzącymi ze świata ludzi. Wspólny występ w „sferze sakralnej”, jak unaoczniał malarz, dwóch sekstetów wokalnych oraz takiej samej ilości triów instrumentalnych nie odzwierciedla w zakresie muzyki liturgicznej standardów praktyki wykonawczej pierwszej połowy XV w. Śpiewakom mógł czasami towarzyszyć organista, o ile w kościele czy kaplicy znajdowały się organy lub pozytyw, a ważniejsze uroczystości mogły uświetniać fanfary trąbek⁶³. W świetle przekazu kronikarskiego z 1440 roku, związki z praktyką wykonawczą wykazują „wyjęte” z kontekstu religijnego ukazane w *Fontannie życia* tria instrumentalne⁶⁴.

⁵⁹ Zob. DAVID FALLOWS, *Dufay*, London 1987, wyd. 2; ALEJANDRO E. PLANCHART, *Guillaume Du Fay's Benefices and his Relationship to the Court of Burgundy*, „Early Music History”, 1988, nr 8, s. 117–171; *Binchois Studies*, red. A. Kirkman, D. Slavin, New York 2000; PETER GÜLKE, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart-Kassel 2003.

⁶⁰ Zob. pytania sformułowane przez Emanuela Winternitza, Idem, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven-London 1979, wyd. 2, s. 137–138. Zob. też THOMAS F. HECK, *Musical Iconography*, w: *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, red. T. F. Heck, Rochester, NY 1999, s. 91–112; TILMAN SEEBASS, *Iconography*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, red. S. Sadie, London 2001, s. 54–71; *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, red. Tim Shephard, Anne Leonard, New York- Abingdon, OX 2014, passim.

⁶¹ Zob. CRAIG HARBISON, *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, „Art Bulletin”, 1984, nr 66/4, s. 588–602. Zob. też Idem, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, s. 15–21.

⁶² J. HUIZINGA, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1998, wyd. 6, s. 190.

⁶³ Zob. TENOR J. MCGEE, *Vocal performance in the Renaissance*, w: *The Cambridge History of Musical Performance*, red. C. Lawson, R. Stowell, op. cit., s. 329–334. Zob. też EDMUND A. BOWLES, *Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?*, „The Galpin Society Journal”, 1957, nr 10, s. 40–56. Zauważmy, że z faktu istnienia dwudziestojednoosobowego zespołu śpiewaków na dworze Filipa III Dobrego, nie wynika wprost, że kompozycje religijne zawsze wykonywał zespół w pełnej obsadzie.

⁶⁴ Rozmaite zagadnienia z zakresu XV w. ikonografii muzycznej podejmują m.in. E. A. BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, w: *Musikgeschichte in Bildern*, t. 3/8, red. H. Bes-

Zobrazowane „napięcie” pomiędzy Kościołem a Synagogą mające swe źródło w złożonych relacjach między oboma społecznościami w późnośredniowiecznej Hiszpanii⁶⁵, pozostaje w ścisłym związku z sakramentem Eucharystii, odrzucanym przez Żydów z racji nieuznawania boskiej natury Chrystusa, współistotnego Bogu (*consubstantialis*). Josua Bruyn⁶⁶ wskazywał na związek pomiędzy profanacją hostii, jakiej dopuścili się Żydzi w Segowii w 1410 r., a ich przedstawieniem w *Fontannie życia*. Pomimo ukazanego w obrazie wyraźnego konfliktu doktrynalnego, jego główne przesłanie ma charakter eucharystyczny. Sakramentalne treści uobecniają się w formie jaką przybiera zwieńczenie tronu Boga, w figurach Baranka mistycznego, feniksa i pelikana (złota fontanna⁶⁷), a przede wszystkim hostiach niesionych przez wodę. Owa „rzeka wody życia, lśniąca jak kryształ” (Ap 22, 1), jak czytamy w Apokalipsie, która wypływa spod tronu Boga, mo-

seler M. Schneider, Leipzig 1977; JAMES W. MCKINNON, *Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art*, „Journal of the American Musicological Society”, 1978, nr 31, s. 21–52; E. A. BOWLES, *La Pratique musicale au moyen age/ Musical Performance in the Late Middle Ages*, przekł. francuski C. Chauvel, Genève 1983; J. W. MCKINNON, *Fifteenth-century northern book painting and the a cappella question. An essay in iconographic method*, w: *Studies in the performance of late mediaeval music*, red. S. Boorman, Cambridge 1983, s. 1–18.

⁶⁵ Zob. ENRIQUE CANTERA MONTENEGRO, *Los judíos en la Edad Media hispana*, Madrid 1986; *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in medieval Spain*, red. V. B. Mann, T. F. Glick, J. D. Dodds, New York 1992; JOSEPH PÉREZ, *Los judíos en España*, Madrid 2002, s. 15–218; *Judaísmo hispano. Estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*, 2 t., red. Elena Romero, Madrid 2002; MARK D. MEYERSON, *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain*, Princeton, NJ 2004; JULIO VALDEÓN BARUQUE, *Cristianos, musulmanes y judíos en la España medieval. De la aceptación al rechazo*, Valladolid 2004; *Del pasado judío en los reinos medievales hispánicos. Afinidad y distanciamiento*, red. Y. Moreno Koch, R. Izquierdo Benito, Cuenca 2005. Odnotujmy, że ok. 1460 r. Alonso de Espina (ok. 1412–1496), spowiednik Henryka IV, ukończył redakcję traktatu *Fortalitium Fidei* skierowanego przeciw wrogom *ecclesiae Dei* — Żydom, heretykom, Saracenom i demonom. Na temat obrazu madryckiego w kontekście relacji chrześcijańsko-żydowskich zob. F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid 2007, s. 109–114; PAULINO RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona 2009, s. 35–38.

⁶⁶ J. BRUYN, *Van Eyck problemen...*, op. cit., s. 142–145. Badacz uważał, że program opracowano w Hiszpanii, a samo dzieło wykonał naśladowca van Eycka ok. 1455 r.

⁶⁷ Na temat fontanny/ źródła w sztuce zob. WACLAW A. VON REYBEKIEL, *Der 'Fons vitae' in der christlichen Kunst*, „Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde”, 1934, nr 12, s. 87–136; PAUL A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, „Dumbarton Oaks Papers”, 1950, nr 5, s. 41–138; ALOIS THOMAS, *Brunnen*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 330–336; GÜNTHER BINDING, *Quellen, Brunnen und Reliquiengräber in Kirchen*, „Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters”, 1975, nr 3, s. 37–56; Idem, *Fonte*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 6, red. A. M. Romanini, Roma 1995, s. 278–282.

gła obok praktyki liturgicznej, stanowić ważne źródło inspiracji ideowej malarza (zlecniodawcy). W tradycji starotestamentalnej Bóg jest określany jako „źródło żywej wody” (Jr 2, 13; 17, 13). Tę naukę biblijną odnośnie Chrystusa powtarza św. Jan Ewangelista (J 4, 10; 7, 37). W tej samej Księdze zarysowany został również eschatologiczny aspekt wody: „Kto zaś będzie pił wodę, którą Ja [Chrystus] mu dam, nie będzie pragnął na wieki, lecz woda, którą Ja mu dam, stanie się w nim źródłem wody wytryskającej ku życiu wiecznemu” (J 4, 14). W przekazywaniu eucharystycznych treści uczestniczą też aniołowie. Jeden ze śpiewaków znajdujących się w wieży po prawej stronie trzyma zwój z napisem: „can[ticum cantorū], fons ortor[um], pute[us] aquar[um] vivenci[um]”. Powyższy fragment w przekładzie ma następującą postać: „[Jesteś] źródłem ogrodów, zdrojem wód żywych” (Pnp 4, 15).

Podobnie jak inskrypcje na ramach kwater *Ołtarza Gandawskiego*⁶⁸, funkcję wskazówki interpretacyjnej pełni fragment z Pieśni nad Pieśniami (4, 15). Z faktu obecności we wszystkich strefach *Fontanny życia* symboliki odwołującej się do komunii człowieka z Bogiem, odniesień *explicite* eucharystycznych, wyłania się kontekst interpretacyjny elementów muzycznych. Usytuowanie aniołów-muzyków w środkowej strefie tablicy odzwierciedla przynależne im miejsce w strukturze wszechświata, są bowiem pośrednikami między Stwórcą a ludźmi. Taka lokalizacja aniołów w obrazie, prowadzi do konkluzji, iż sens gry i śpiewu bytów czystych objawia się nie tylko w muzycznej adoracji Boga, lecz także w próbie oddania wielkości i splendoru Kościoła, depozytariusza prawdy, której istotę stanowi ofiara Chrystusa, *primum principium* Eucharystii, w której sprawowaniu doniosłe miejsce zajmuje muzyka. Poprzez osobę Liturga (Chrystusa), liturgia niebiańska uobecnia się w liturgii ziemskiej⁶⁹. Być może, malarz poprzez rezygnację z przedstawienia w zespołach anielskich trąbek, chciał oddać

⁶⁸ Tekst inskrypcji wykonanych na ramach kwater z aniołami-śpiewakami i aniołami-instrumentalistami: „LAUDATE EUM IN CORDIS ET ORGANO” oraz „MELOS DEO LAUS PERHENNIS GRATIARUM ACTIO”.

⁶⁹ Przekonanie o realności liturgii niebiańskiej i jej związkach z liturgią ziemską sięga czasów patrystycznych; fundament stanowią rozdziały 4, 5, 7, 14, 15, 19 Apokalipsy św. Jana. Zob. HANS J. DEGENHARDT, *Irdische und himmlische Liturgie*, w: *Liturgie in der Gemeinde*, t. 2, red. P. Bormann, H. J. Degenhardt, Paderborn 1965, s. 77–91; B. Mondin, *Gli abitanti del cielo. Trattato di ecclesiologia celeste e di escatologia*, Bologna 1994, s. 104–107, 155–157; FRANK C. SENN, *Christian Liturgy. Catholic and Evangelical*, Minneapolis 1997, s. 107–108; JOHN BEN-DANIEL, GLORIA BEN-DANIEL, *The Apocalypse in the Light of the Temple. A New Approach to the Book of Revelation*, Jerusalem 2003; GOTTFRIED SCHIMANOWSKI, *Connecting Heaven and Earth. The Function of the Hymns in Revelation 4-5*, w: *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antique Religions*, red. R. S. Boustani, A. Yoshiko Reed, New York 2004, s. 67–84; MICHAEL KUNZLER, *Himmlische und unsterbliche*

nastrój w najwyższym stopniu religijnego misterium, z którym lepiej koresponduje muzyka wykonywana na instrumentach cichych⁷⁰.

SUMMARY

The Fountain of Life (Jan van Eyck's workshop; c. 1445–c. 1450) held by the Museo Nacional del Prado in Madrid is one of the first Early Netherlandish paintings to be identified in Castile. The king Enrique IV donated it between 1455 and 1459 to the Monastery of Santa María del Parral in Segovia. The painting is arranged into three horizontal registers. Wingless music-making angels (six instrumentalists on the paradisiacal meadow and twelve singers in the towers of a complex architectural structure) are portrayed in the middle register between God the Father and representatives of the Christian and Jewish communities. In the article musical motifs are put into iconographic and historical contexts of Flemish/ Netherlandish art and musical culture. The iconographic tradition reaching back to the *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65; before 1416) illuminated by the Limbourg Brothers seems to be fundamental in tracing the sources of music-making angels depicted in the Madrid painting. References to the Eucharist, communion between God and man (the superstructure of God's throne, the Lamb, the River of Life, the Fountain of Life, the Hosts, the text from the Song of Songs, figures of phoenix and pelican) determine the main interpretive context of musical elements. The location of angels in the middle register of the painting leads to the conclusion that the sense of their playing and singing is manifested not only in an act of the musical adoration of God but also in an attempt to demonstrate the magnitude and splendour of the Church.

Mysterien. Zum ostkirchlichen Verständnis von Liturgie, w: *Liturgie als Mitte des christlichen Lebens*, red. G. Augustin, K. Kardinal Koch, Freiburg im Breisgau 2012, s. 132–156.

⁷⁰ Podobnie uczynił pod koniec XV w. Mistrz Legendy św. Łucji (czynny ok. 1475–1505) w obrazie *Maria, Królowa Niebios* (Waszyngton, The National Gallery of Art; 1485–1500).

|

|

|

—

—

|

|

|

—

DZIEŁO MIKOŁAJA ZIELEŃSKIEGO I ZAGINIONY RĘKOPIS 4713
z BIBLIOTEKI ORDYNACJI KRASIŃSKICH:
SPOJRZENIE NA DWA STAROPOLSKIE ŹRÓDŁA
Z PERSPEKTYWY LITURGICZNEJ

Agnieszka Leszczyńska

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

O użyteczności liturgiki w badaniach nad muzyką religijną nikogo przekonywać nie trzeba. Z wiedzy o liturgii korzysta zarówno muzykolog zajmujący się chorałem gregoriańskim, jak i badacz polifonii. Określenie potencjalnej funkcji liturgicznej utworu z tekstem sakralnym jest jednym z istotnych etapów jego analizy. Może być jednak także punktem wyjścia dla dalszych interpretacji, m.in. dotyczących okoliczności powstania danej kompozycji.

Potencjał poznawczy tkwiący w badaniu kontekstu liturgicznego widoczny jest na przykładzie studiów prowadzonych nad *Choralis Constantinus* Heinricha Isaaca. Przypomnijmy, że w 1508 roku kapituła katedralna w Konstancji zamówiła u kompozytora napisanie propriów mszalnych na najważniejsze święta roku liturgicznego, a on w roku następnym wywiązał się z tego zadania. Ponad trzy dekady po jego śmierci propria, zarówno te pisane dla Konstancji, jak też inne, komponowane dla kapeli cesarza Maksymiliana I, ukazały się drukiem w Norymberdze jako *Choralis Constantinus* — pierwszy tom w 1550 roku, dwa następne — w 1555. Nie wiadomo dokładnie, które z zamieszczonych tam utworów pisane były na zamówienie katedry, a które powstały w innych okolicznościach. Ten problem próbował już ponad pół wieku temu rozwiązać Gerhard-Rudolf Pätzig, który porównawszy utwory Isaaca z zawartością ksiąg liturgicznych z Konstancji oraz z Passawy (te ostatnie obowiązywały w Wiedniu) stwierdził, że tom drugi zawiera zamówione dla Konstancji propria, a pierwszy i trzeci

— kompozycje napisane dla kapeli cesarskiej¹. Ustalenia Pätziga w ogólnym zarysie uznawane są do dzisiaj, ale też ulegają modyfikacjom, właśnie dzięki bardziej wnikliwej analizie kontekstu liturgicznego tych utworów. Całkiem niedawno David Rothenberg przedstawił nową interpretację genezy propriów Isaaca wykazując, że pierwotnie większość z nich powstała z myślą o dworze cesarskim, a jedynie cztery zestawy, a nie jak dotąd uważano 22 — zostały skomponowane specjalnie dla Konstancji². Nie jest to zapewne ostatnie słowo w sprawie genezy *Choralis Constantinus*, niemniej wyniki studiów nad tym zbiorem są dowodem na to, że uwzględnienie aspektu liturgicznego może przybliżyć badaczy do odtworzenia okoliczności powstania i funkcjonowania niektórych utworów.

Na gruncie polskim pewną analogię do *Choralis Constantinus* stanowią dwa omawiane w tym artykule zbiory kompozycji: oba zestawione zostały w dużej mierze według klucza liturgicznego i w obu liturgiczny aspekt może wskazywać na ich genezę. Pierwszym jest druk *Offertoria i Communiones* Mikołaja Zieleńskiego (Wenecja 1611)³. O liturgicznym aspekcie zawartych tam utworów pisał Hieronim Feicht, który zwrócił uwagę na zaburzenia porządku roku kościelnego w układzie ofertoriów i komunii, a także Władysław Malinowski, który zamieścił wykaz wszystkich kompozycji Zieleńskiego z dokładnym określeniem ich funkcji liturgicznej⁴. Żaden z autorów nie komentował jednak umieszczonego na ostatnich kartach *Partitura pro organo*, nietypowego dla druków z muzyką polifoniczną wykazu zatytułowanego *Registrum offertorium et communionum secundum*

¹ GERHARD-RUDOLPH PÄTZIG, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs 'Choralis Constantinus'*, dysertacja doktorska, Eberhard Karls Universität, Tübingen 1956.

² DAVID ROTHENBERG, *Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis*, w: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, red. David J. Burn, Stefan Gasch, Turnhout: Brepols 2011, s. 125–140.

³ Przedstawione tu rozważania stanowią skróconą i zmienioną wersję mojego artykułu *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński* (w druku).

⁴ HIERONIM FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: *Kultura staropolska*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1958, s. 106–108; WŁADYSŁAW MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1981, s. 26–29, 226–235. Nie odnoszę się w tej kwestii do książki DAMIANA J. SCHWIDERA, *Mikołaj Zieleński. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, München: Herbert Utz 2009, ponieważ pozycja ta JEST PLAGIATEM. SCHWIDER opublikował jako własny tekst tłumaczenie niemal całej monografii W. MALINOWSKIEGO (op. cit.) oraz kilku rozdziałów z książek DANUTY POPINIGIS (*Muzyka Andrzeja Hakenbergera*, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki 1997) i WOJCIECHA TYGIELSKIEGO (*Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa: Biblioteka „Więzi” 2005).

*ordinem Calendarij & Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem pro diebus Festis Solemnioribus per totum Annum occurrentibus in hoc Libro contentorum*⁵. Stanowi on unikatowe połączenie kalendarza liturgicznego z incipitami tekstowymi odpowiednich komunii i ofertoriów. Osobliwością tego kalendarza są daty podawane nie tylko przy świętach stałych, ale także przy ruchomych. Te ostatnie są jednak abstrakcyjne i wzajemnie nieskorelowane — zapewne służyły jedynie przybliżonemu umiejscowieniu konkretnych świąt w całym zestawie. *Registrum* odzwierciedla kalendarz liturgiczny obowiązujący wówczas w Polsce. Zawiera lokalne święta datowane inaczej niż w *Missale Romanum*, np. dzień św. Stanisława obchodzony zgodnie z polskim kalendarzem 8 maja, podczas gdy uroczystość ta według kalendarza rzymskiego przypada na 7 maja. Spośród świąt lokalnych, niewystępujących wówczas w mszale rzymskiej, w *Registrum* znalazły się m. in. takie jak: *Casimiri Confessoris* (4 marca, w miejsce uniwersalnego *Translatio S. Venecesai martyri*, które w polskich mszałach przesunięto na 5 marca), *S. Adalberti Episcopi & martyri* (23 kwietnia — zamiast wypartego *S. Georgii martyri*)⁶. Zestaw świąt i tekstów znajdujący się w *Registrum* został przypuszczalnie sporządzony w środowisku arcybiskupa Wojciecha Baranowskiego, sponsora weneckiej edycji, i zapewne miał stanowić punkt wyjścia dla dzieła Zieleńskiego. Obecność tego wykazu w *Partitura pro organo*, nie mająca raczej analogii w żadnych innych drukach muzycznych tego czasu, mogła być nawet efektem specjalnego życzenia tego hierarchy. Niewykluczone, że w czasach poreformacyjnego kryzysu liturgii katolickiej, dość swobodnego jej traktowania nawet przez osoby duchowne, tego typu kalendarium miało przypominać potencjalnym użytkownikom właściwe teksty wybranych propriów⁷.

⁵ Reprodukacja *Registrum* znajduje się w: MIKOŁAJ ZIELEŃSKI, *Opera omnia* t. V: *Communiones* 2, red. Władysław Malinowski, Kraków: Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki-Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1991, s. 152–158 (*Monumenta Musicae in Polonia*, Seria); a także w: W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, il. 7–13.

⁶ Inne charakterystyczne dla polskiego kalendarza liturgicznego święta w tym wykazie: *Brigidae virginis* (1 lutego), *Translationis S. Stanislai Episcopi* (27 września), *Translationis S. Adalberti Episcopi* (20 października), *SS. Martyrum quinque Fratrum Polonorum* (12 listopada).

⁷ Zieleński w przedmowie do swego dzieła podkreślił — zapewne nie całkiem bezinteresownie — zasługi arcybiskupa Baranowskiego w porządkowaniu spraw liturgicznych: „Należy to przypisać Twojej gorliwości, która nie wygasając trwa w Tobie, gdy troszczysz się o powiększenie chwały Bożej i należyty porządek w sprawach kościelnych, ale także o jak najpilniejsze przestrzeganie obrzędów Świętego Kościoła Rzymskiego. Albowiem jak w owych diecezjach, którymi kierowałeś, tak i w tej, bardzo okazałeś archidiecezji, w której jako Prymas i Arcybiskup nastałeś — wszystko przywróciłeś do dawnego porządku i blasku. Tak właśnie nakazałeś też, by ściśle przestrzegano

Zieleński opracował zaledwie część wybranych z *Registrum* tekstów, a co istotniejsze — nie trzymał się ściśle przedstawionego tam kalendarza liturgicznego. W nagłówkach utworów dedykowanych polskim świętym umieszczał imiona innych patronów, np. św. Stanisława zastąpił św. Mateuszem⁸. Podobnie uczynił w przypadku communio na dzień św. Wojciecha. Według *Registrum* w dniu tego patrona (23 kwietnia) wykonuje się *Ego sum pastor bonus*. W spisie treści pod nr 61 znalazł się tytuł, który wskazuje na wykorzystanie innego tekstu: *In festo S. Adalberti Episcopi & Martyris — Laetabitur iustus*. W samym utworze nie tylko został zastosowany ten inny tekst, ale też uległo zmianie jego przeznaczenie liturgiczne określone w nagłówku jako *In festo S. Marci Evangelistae*. Takie połączenie tekstu i funkcji zgodne było z zapisem odnoszącym się w *Registrum* nie do 23 kwietnia (dzień św. Wojciecha), a do 25 kwietnia (dzień św. Marka). Kontaminacja uroczystości dwóch patronów mogła być wprawdzie przypadkowym efektem pośpiechu przy kompletowaniu zbioru, ale wydaje się raczej, że stanowiła przemyślany zabieg. Umieszczając w spisie treści imię św. Wojciecha, patrona arcybiskupa Baranowskiego, kompozytor teoretycznie uhonorował swojego mecenasa, ale w praktyce uwzględnił potrzeby potencjalnych użytkowników zbioru, dla których zapewne utwór ku czci polskiego świętego był mniej przydatny, niż ten ku czci św. Marka.

Mikołaj Zieleński, selekcionując teksty do swojego zbioru, dokonał kilku nieoczywistych z perspektywy potrzeb liturgicznych rodzimego kościoła wyborów, a więc skomponował utwory dedykowane świętym Kościoła, którzy w Polsce otaczani byli stosunkowo niewielkim kultem. Należał do nich właśnie św. Marek — patron Wenecji, w której — jak wiadomo — wyszły drukiem *Offertoria* i *Communiones*. Z tym miastem można też łączyć inną nietypową dla polskiego Kościoła świętą — na jej dzień napisał Zieleński communio *Principes persecuti* (nr 9). Była to św. Łucja, mę-

ustalonego i właściwego dla określonych miejsc i świąt odśpiewywania ofertoriów i communiones”, tłum. Jerzy Mańkowski, w: W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, s. 208–209.

⁸ Pod numerem 22 wpisane zostało ofertorium *Posuisti Domine*, które — wedle nagłówka — przeznaczone jest na święto *S. Matthiae Apostoli et Evangelistae*. Ta uroczystość obchodzona jest 21 września, tymczasem utwór znalazł się pomiędzy ofertoriami *Dextera Domini* (*In festo Sancte Crucis*, 3 maja) oraz *Ascendit Deus* (*In festo Ascensionis Domini*, według *Regestrum* 22 maja). Tekst *Posuisti Domine* w tym czasie łączy się z dniem czczonego w Polsce św. Stanisława (8 maja). A zatem wspólne dla obu świąt ofertorium pojawiło się w miejscu kalendarza właściwym dla św. Stanisława, ale ze wskazaniem na dzień św. Mateusza, którego święto odbywa się w innym czasie. Dwa inne przypadki zastąpienia polskich świąt uroczystościami o bardziej uniwersalnym charakterze opisałam w artykule *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński* (w druku).

czennica z Syrakuz. Jej ciało zostało u progu XIII wieku sprowadzone do Wenecji i po pewnym czasie umieszczone w kościele sióstr augustianek, który dzięki temu przyjął wezwanie Santa Lucia. W roku 1592 doczesne szczątki patronki zostały wyeksponowane na nowym, okazałym ołtarzu, a w latach 1609–11 cały kościół został gruntownie przebudowany⁹. A zatem w stosunkowo niedługim czasie poprzedzającym wydanie dzieła Zieleńskiego weneckie sanktuarium podlegało kosztownym przemianom podnoszącym jego prestiż, co pośrednio może wskazywać także na wzrost znaczenia lokalnego kultu św. Łucji. Być może ta sytuacja zainspirowała polskiego kompozytora.

Ofertorium *Laetentur omnes* (nr 43) na dzień św. Mikołaja z Tolentino skomponował Zieleński nie sugerując się *Registrum*, w którym takie święto nie zostało uwzględnione. Niewykluczone, że kompozytor chciał w ten sposób uczcić swojego patrona, ale bardziej prawdopodobne wydaje się, że i w tym przypadku brał pod uwagę zapotrzebowanie na taki utwór we Włoszech, gdzie w tym czasie powstało sporo kościołów pod wezwaniem św. Mikołaja, a jeden z nich konsekrowano w 1602 roku właśnie w Wenecji. Można zatem postawić hipotezę, że utwory dedykowane św. Markowi, św. Łucji i św. Mikołajowi z Tolentino napisał Zieleński z myślą przede wszystkim o weneckich odbiorcach. I chociaż nadal nie wiadomo, czy Serenissima gościła kiedyś tego muzyka, to warto zwrócić uwagę na fakt, że w dokumentach z 16 sierpnia 1604 roku, dotyczących muzycznej oprawy tamtejszych uroczystości ku czci św. Rocha, wymieniony został pomiędzy ośmioma śpiewakami solistami jakiś anonimowy bas z Polski¹⁰, co w kontekście szczególnej roli, jaką pełni głos basowy w dziełach Zieleńskiego także warte jest uwagi¹¹.

Do zestawu nietypowych świętych uwzględnionych przez Zieleńskiego należy niewymieniony w *Registrum* św. Ignacy z Antiochii, któremu kompozytor dedykował aż dwa utwory: ofertorium *Gloria et honore* (nr 42) oraz motet *Ignem Ignatii iubar* (*Offertoria*, nr 49). Napisał też dwie kompo-

⁹ FRANCESCO SANSOVINO, GIUSTINIANO MARTINIONI, *Venetia, città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia: Steffano Curti 1663, s. 141.

¹⁰ JONATHAN EMMANUEL GLIXON, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities*, New York: Oxford University Press 2003, s. 284.

¹¹ W licznych ofertoriach Zieleńskiego partia basu schodzi do D lub nawet C, a w dwudziestu zastosowany został klucz subbasowy, zob. W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, s. 110. Z kolei aż szesnaście utworów z *Communiones* przeznaczonych na solowy głos basowy ma ornamentalny, wirtuozowski charakter mimo, że nie było to w tamtym czasie rozwiązaniem typowe, ibidem, s. 139–141. Tak wyróżniona partia sprawia wrażenie, że napisana została pod kątem możliwości konkretnego wykonawcy, niewykluczone, że kompozytor miał w tym kontekście na myśli samego siebie.

zycje przeznaczone na święta należące do kategorii *simplex*, a zatem niewymagające uroczystej oprawy: ofertorium *Gloriabuntur in te omnes* (nr 29; *In festo SS. Joannis et Pauli martyrum*) oraz communio *Gaudete iusti in Domino* (nr 65; *In festo SS. Tyburtii, Valeriani et Maximi martyrum*). Wszyscy ci święci byli męczennikami, którzy stracili życie w Rzymie. Relikwie św. Ignacego spoczywają w tamtejszym kościele San Clemente. W miejscu śmierci św. św. Jana i Pawła wybudowana została bazylika pod ich wezwaniem¹². Z kolei relikwie św. św. Tyburcjusza, Waleriana i Maksyma przechowywane są w rzymskim kościele Santa Cecilia in Trastevere. Obecność w zbiorze Zieleńskiego utworów związanych ze świętymi czczonymi w Rzymie, a prawie nieznanymi w Polsce, nie wydaje się przypadkowa. W świetle tych kompozycji lekceważona trochę przez dzisiejszych badaczy wypowiedź Szymona Starowolskiego z roku 1625 na temat studiów tego muzyka w Wiecznym Mieście nabiera nowego znaczenia¹³. Kompozytor zapewne nie pisałby utworów ku czci mało znanych świętych, gdyby nie miał pewności, że zostaną one wykonane. Taką gwarancję mógł mieć tylko tam, gdzie ci święci otaczani byli kultem, gdzie istniały kościoły pod ich wezwaniem, gdzie czczone były ich relikwie. Wydaje się zatem prawdopodobne, że co najmniej kilka z wymienionych wyżej kompozycji Mikołaja Zieleńskiego powstało dla Rzymu lub nawet w Rzymie, nie można też wykluczyć, że muzyk towarzyszył kiedyś biskupowi Baranowskiemu w jakiejś jego podróży do tego miasta.

Drugim staropolskim źródłem muzycznym stanowiącym przedmiot mojego artykułu jest nieistniejący już dziś rękopis 4713 Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, który przypuszczalnie został spalony przez Niemców w 1944 roku na warszawskim Okólniku wraz z innymi bezcennymi zbiorami tej księżnicy. O bogatej zawartości manuskryptu daje wyobrażenie dokładny spis utworów sporządzony przez Adolfa Chybińskiego, a opublikowany przez Zygmunta M. Szweykowskiego¹⁴. Zbiór liczył 342 strony i składał się z ponad sześćdziesięciu anonimowych kompozycji, poza dwoma wyjątkami opatrzonych łacińskim tekstem. Chybiński skatalogował zawartość każdej pary stron (verso i recto) podając nie tylko incipity

¹² Tych dwóch patronów kojarzyć można też z Wenecją — tamtejszy dominikański kościół Santi Giovanni e Paolo (zwany przez miejscowych San Zanipolo) odgrywał szczególną rolę jako miejsce pochówku licznych dożów.

¹³ [SZYMON STAROWOLSKI], *Simonis Starovolsci[i] Scriptorum Polonicorum 'Ekatonta'e; Seu Centom Illustrium Polonae Scriptorum, Elogia et Vitae*, Frankfurt: Jacob de Zetter 1625, s. 76.

¹⁴ ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1958, s. 146–147.

całych utworów, ale też ich części, określił także rejestry głosów występujących w każdym segmencie takimi terminami jak: sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton i bas. Wiadomo więc, że kompozycje z tego źródła były — poza nielicznymi wyjątkami — czterogłosowe. Chybiński przytoczył także inskrypcje wskazujące na zastosowanie w niektórych utworach lub ich częściach kanonu dwugłosowego. Dzięki transkrypcji zrobionej przez Marię Szczepańską znany jest jeden utwór z tego źródła — beztekstowa *Duma*¹⁵. Niestety niewiele więcej da się na temat muzyki zawartej w tym rękopisie powiedzieć.

Na pierwszej stronie rękopisu znalazła się data 1589 oraz trudna do odczytania inskrypcja, którą Chybiński zinterpretował jako "Ex Bibliotheca Rsmi Mart [Marci?]. Epi[scopi?].[Varmiensis? ...[sacelli?] P...[?]]....donatus"¹⁶. Jeżeli odczyt badacza był poprawny, to nasuwa się oczywiste w tym kontekście przypuszczenie, że manuskrypt należał niegdyś do biskupa warmińskiego Marcina Kromera. Ten ostatni zmarł w roku 1589, zatem data wpisana na karcie tytułowej mogłaby wskazywać na rok zmiany właściciela rękopisu. Wobec niemożności weryfikacji tej inskrypcji hipotezę o powiązaniu źródła z Kromerem należy jednak przyjąć z ostrożnością. Zdaniem Marii Szczepańskiej zbiór powstał znacznie wcześniej, niż sugerowałaby zapisana na nim data, a więc w połowie XVI wieku¹⁷. Niestety zasłużona badaczka nie poparła swej tezy żadnymi argumentami, a próba datowania całego rękopisu na podstawie stylu dość amatorskiego utworu, jakim jest *Duma* nie ma sensu. Obecność tej zapewne instrumentalnej kompozycji w zbiorze wokalnym mogła być zresztą przypadkowa — niewykluczone, że jakiś użytkownik manuskryptu wykorzystał puste karty, aby dopisać utwór, który akurat miał pod ręką.

Cytowany przez Szweykowskiego za Chybińskim spis nie zawiera żadnych informacji na temat funkcji liturgicznej poszczególnych utworów, a nawet nie precyzuje, które incipity tekstowe odnoszą się do początków, a które do wewnętrznych części kompozycji, co niezorientowanemu czytelnikowi może utrudniać rozpoznanie zawartości tego źródła. Ponad pół wieku temu Zygmunt M. Szweykowski określił cały zbiór mianem kan-

¹⁵ Utwór ukazywał się drukiem kilkakrotnie w latach 1930–1978, po raz pierwszy jako ANONYMUS, *Duma na cztery instrumenty*, wyd. Maria Szczepańska, Warszawa: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie [1930] (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).

¹⁶ Z. M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, s. 146.

¹⁷ Wstęp do: ANONIM, *Duma*, wyd. Maria Szczepańska, Kraków 1978, s. 3 (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).

tyczki katolickiej¹⁸, ale dzisiaj trudno taką kwalifikację, wskazującą na popularny charakter zawartego tam repertuaru, podtrzymać. Manuskrypt był starannie zaplanowanym zestawem kompozycji głównie o przeznaczeniu liturgicznym, uzupełnionym o Nieliturgiczne cantiones, związane jednak z określonymi porami roku kościelnego. W zbiorze tym można wyodrębnić pięć części, różnych pod względem zawartości — umowne granice pomiędzy nimi stanowią grupy kolejno pięciu, siedmiu, dwóch i czterech pustych kart, przeznaczonych może do uzupełniania zestawów o dalsze utwory. W części pierwszej (s. 2–51) znajdowały się hymny, głównie nieszporne, w drugiej (s. 62–157) — magnifikaty, w trzeciej (s. 172–283) — m.in. wielkie antyfony maryjne, w czwartej (s. 286–305) cantiones oraz sekwencje i antyfony, natomiast w najkrótszej piątej (s. 334–341) utwory, które można łączyć z okresem Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy. Zdaniem Chybińskiego rękopis do strony 283 sporządzony został przez jednego kopistę, a dalszy jego ciąg pisany był „może nie inną [ręką], lecz nie tak starannie, nadto inną ręką od strony 296”¹⁹. Co ciekawe, przypuszczalna zmiana kopisty po stronie 283 pokrywa się z cezurą pomiędzy kompozycjami o wyraźnie liturgicznym przeznaczeniu a repertuarem o bardziej zróżnicowanym pod względem funkcji charakterze, nadającym się do kultuwowania także prywatnej pobożności. Być może rękopis w trakcie powstawania zmienił nawet swojego użytkownika.

Spośród 24 polifonicznych hymnów składających się na pierwszą część zbioru większość rozpoczynała się od drugiej strofy (zob. tabela 1), ale przypuszczalnie wszystkie przeznaczone były do wykonania w technice *alternatim* polegającej na śpiewaniu zwrotek chorałowych na przemian z wielogłosowymi. W zestawie tym uwzględnione zostały ważniejsze święta roku kościelnego, chociaż z niejasnych względów zabrakło utworów związanych z Wielkanocą. Kolejność kompozycji odpowiadała właściwie porządkowi roku liturgicznego, cykl rozpoczynał się i kończył hymnami śpiewanymi w oktawie przed Bożym Narodzeniem — *Veni redemptor gentium* i *Veni, O Sapientia*. W tym ostatnim zastosowano kanon w kwincie pomiędzy tenorem i altem²⁰, zabieg niezbyt częsty w opracowaniach hymnów, mogący świadczyć o profesjonalizmie kompozytora. Po tej kompozycji wpisano jeszcze — inną ręką, jak zaznacza Chybiński — hymn *Pange lingua*, który można w tym kontekście łączyć z kilkoma różnymi świętami.

¹⁸ Z. M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, s. 147.

¹⁹ Ibidem, s. 146.

²⁰ „Altus post longam in epidiapente tenorem fugans”, ibidem

Tabela 1: Hymny w rękopisie 4713

STRONY	HYMN	INCIPIT TEKSTU W RKP. 4713	PRZEZNACZENIE LITURGICZNE
2–3	<i>Veni Redemptor gentium</i>	<i>Non ex virili semine</i> (2. strofa)	Adventus / Nativitas Domini
4–5	<i>A solis ortus cardine</i>	<i>Beatus auctor</i> (2. strofa)	Nativitas Domini
6–7	<i>Quod chorus vatium</i>	<i>Haec Deum caeli</i> (2. strofa)	Purificatio BMV
8–9	<i>Ave maris stella</i>	<i>Summens illud</i> (2. strofa)	Commune festorum BMV
10–11	<i>Tu tuo laetos</i>	<i>Tu tuos laetos</i>	De sanctis, tempus Paschae
12–13	<i>Salve crux sancta</i>	<i>Te adorandam te crucem</i> (2. strofa)	Inventio crucis
14–15	<i>Festum nunc</i>	<i>Conscendit iubilans</i> (2. strofa)	Ascensio Domini
16–17	<i>Veni creator</i>	<i>Qui paraclitus</i> (2. strofa)	Pentecostes
18–19	<i>O lux beata Trinitas</i>	<i>Te mane laudum</i> (2 strofa)	Ss. Trinitatis
20–21	<i>Pange lingua</i>	<i>Nobis natus nobis datus</i> (2. strofa)	Corporis Christi
22–23	<i>Ut queant laxis</i>	<i>Nuntius celso veniens</i> (2. strofa)	Nativitas S. Ioannis Baptistae
24–25	<i>Aurea luce et decoro</i>	<i>Janitor caeli doctor</i> (2. strofa)	Ss. Petri et Pauli
26–27	<i>Gaude visceribus</i> (6 gł.)	<i>Cuius magnifica est generatio</i> (2. strofa)	Nativitas Mariae
28–29	<i>Gaude mater Polonia</i>	<i>Cuius benigna gratia</i> (2. strofa)	Translatio S. Stanislai
30–31	<i>Christe sanctorum</i>	<i>Angelus pacis Michael</i> (2. strofa)	S. Michaeli
32–33	<i>Ave Catherina martyr</i>	<i>Costi regis nata</i> (2. strofa)	S. Catherinae
24–35	<i>Exsultet coelum laudibus</i>	<i>Vos secli iusti iudotes</i> (2. strofa)	Commune apostolorum
36–37	<i>Sanctorum meritis</i>	<i>Hi sunt quos retines</i> (2. strofa)	Commune plurimorum confessorum / martyrum
38–39	<i>Urbs beata Jerusalem</i>	<i>Nova veniens de celo</i> (2. strofa)	Dedicatione ecclesiae
40–41	<i>Christe redemptor omnium</i>	<i>Criste redemptor omnium</i>	Omnium sanctorum
42–43	<i>O quam glorifica luce</i>	<i>Tu cum virgineo Mater</i> (2. strofa)	Conceptio Mariae
44–45	<i>Christe qui lux es et dies</i>	<i>Criste qui lux es / Precamur Sancte Domine / Ne gravis somnus / Oculi somnum capiant</i>	Adventus
46–47	<i>Veni, O sapientia</i>	<i>Veni redemptor omnium</i> (2. wers strofy <i>Veni, veni rex gentium</i>)	Adventus

48–49		bez tekstu, utwór niedokończony	
50–51	<i>Pange lingua gloriosi</i>	<i>Pange lingua gloriosi</i>	Dominica de Passione / Feria VI in Parasceve / Corpus Christi

Spośród utworów o tekstach uniwersalnych, spotykanych w całej Europie, wyróżnia się polski hymn *Gaude mater Polonia* (opracowany od drugiej strofy „Cuius benigna gratia”). Należy podkreślić, że była to najstarsza poświadczona wielogłosowa wersja tego utworu. Wielka szkoda, że nigdy jej nie poznamy. Hymn ów znalazł się w opisywanym rękopisie pomiędzy kompozycjami przeznaczonymi na święto Narodzenia NMP (8 września) i na dzień św. Michała Archanioła (29 września). A zatem nie chodziło w tym przypadku o główną uroczystość polskiego patrona przypadającą na 8 maja, lecz o dzień translacji (przeniesienia relikwii) św. Stanisława obchodzony 27 września. Uważa się, że hymn *Gaude mater Polonia* do XV wieku związany był właśnie z tą wrześniową uroczystością, a dopiero potem przeniesiony został do oficjum majowego²¹. A zatem rękopis 4713 byłby świadectwem podtrzymywania zanikającej już może tradycji. Należy w tym kontekście zwrócić uwagę na fakt, że święto translacji św. Stanisława było obecne tylko w polskim kalendarzu liturgicznym i w sposób szczególnie uroczysty celebrowane w Krakowie. W katedrze wawelskiej obchodzone było co najmniej od roku 1256, potem statutem synodalnym z 1320 roku zostało ustalone w całej diecezji krakowskiej, natomiast w innych diecezjach pojawiało się okresowo, w tym stosunkowo najdłużej w diecezji wrocławskiej²². W Krakowie jeszcze do początków XVII wieku w tym dniu odbywała się uroczysta procesja z Wawelu na Skalkę i z powrotem²³.

Druga część rękopisu zawierała zestaw ośmiu magnifikatów²⁴. Na podstawie opisu Chybińskiego można stwierdzić, że wyróżniał się wśród nich *Magnificat quinti toni*, w którym co najmniej w dwóch odcinkach — „Quia fecit” oraz „Esurientes” — występowały kanony dwugłosowe na tle dwóch

²¹ ANTONI REGINEK, *Repertuar hymnów diecezji krakowskiej*, w: *Musica Medii Aevii*, t. 8, red. Jerzy Morawski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1991, s. 172.

²² WACŁAW SCHENK, *Liturgiczny kult św. Stanisława Biskupa w Polsce*, „*Analecta Cracoviensa*” 1979, nr 9, s. 591.

²³ MICHAŁ JAGOSZ, *Procesje ku czci św. Stanisława z Wawelu na Skalkę w okresie przedrozbiorowym*, „*Analecta Cracoviensa*” 1979, nr 9, s. 607.

²⁴ *Primi toni* (s. 62–73), *Secundi toni* (s. 74–85), *Tertij toni* (s. 86–97), *Quarti toni* (s. 98–109), *Quinti toni* (s. 110–121), *Sexti toni* (s. 122–133), *Septimi toni* (s. 134–145), *Octavi toni* (s. 146–157).

innych głosów²⁵. W wybranych segmentach niemal wszystkich magnifikatów (z wyjątkiem trzeciego) wolumen brzmienia ograniczany był z czterech do trzech albo do dwóch głosów, co sygnalizowały pojawiające się w odpowiednich miejscach określenia „tacet”, „silet” lub „obmutescit”²⁶. Każdy z utworów zapisano na dwunastu stronach. Wszystko wskazuje na to, że kopista starannie zaplanował dobór tych magnifikatów i zapewne nie były to kompozycje amatorskie.

Część trzecia rękopisu stanowiła w pewnym sensie kontynuację maryjnej tematyki wyznaczonej przez część drugą²⁷. Zaczynała się antyfoną do magnifikatu z pierwszych niesporów na dzień Wniebowzięcia NMP — *Virgo prudentissima*. Po niej następowały trzy antyfony *Salve Regina*. W XVI wieku ten tekst najczęściej opracowywany był w technice *alternatim*, ale z notatek Chybińskiego nie wynika jasno, czy tak było w przypadku utworów z rkp. 4713. Wydaje się jednak, że ów powszechnie występujący w muzyce europejskiej model nie znalazł tu zastosowania i albo wielogłos towarzyszył całemu tekstowi, albo podział na odcinki chorałowe i wielogłosowe nie pokrywał się z podziałem na wersy nieparzyste i parzyste. Kolejnymi utworami były cztery opracowania *Regina coeli laetare*. Obie antyfony maryjne: *Salve Regina* i *Regina coeli laetare*, przeznaczone w zasadzie do wykonywania w ramach completorium, mogły też pojawiać się przy różnych okazjach samodzielnie. Bardziej jeszcze wyemancypowanym z założenia utworem był jednak ostatni w tej części rękopisu hymn *Te Deum laudamus*. Ten rodzaj kompozycji, stanowiący w zasadzie część jutrzni, wykonywany był często w sytuacjach szczególnie uroczystych, nie zawsze ściśle religijnych, np. z okazji jakiegoś bitewnego zwycięstwa, na powitanie przybywającego z wizytą władcy, przy konsekracji biskupa czy koronacji króla²⁸. *Te Deum laudamus* z rękopisu Biblioteki Ordynacji Krasieńskich było w nim najokazalszym utworem — zapisano je aż na dwudziestu stronach i raczej nie zastosowano w nim techniki *alternatim*, dość częściej w opracowaniach

²⁵ Pierwszy kanon pomiędzy altem i diskantem („fuga in diatessaron post brevem”), drugi pomiędzy discantem i tenorem („fuga in subdiapason post duo tempora”); Z. M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, s. 146.

²⁶ Ibidem, s. 146–147.

²⁷ *Virgo prudentissima* (s. 172–173), *Salve Regina* (s. 176–181), *Salve Regina* (s. 182–187), *Salve Regina* (s. 188–197), *Regina coeli laetare* (s. 200–205), *Regina coeli laetare* (s. 206–211), *Regina coeli laetare* (s. 212–217), *Regina coeli laetare* (s. 218–221), *Te Deum laudamus* (s. 224–243).

²⁸ Por. też PAULINA HALAMSKA, *Wielogłosowe opracowania hymnu „Te Deum laudamus” w kościołach protestanckich siedemnastowiecznego Wrocławia. Przyczynek do historii gatunku w epoce baroku*, „Muzyka” 2011, nr 3, s. 54–55.

tego tekstu. Można przypuszczać, że utwór ten dzięki swoim rozmiarom znakomicie nadawał się do uświetniania wielkich uroczystości.

Kompozycje zawarte w części czwartej były najbardziej zróżnicowane pod względem gatunkowym, bo obok utworów o nie do końca zidentyfikowanej funkcji znalazły się w tej grupie m. in. dwie antyfony, dwie sekwencje, responsorium, oratio, trop oraz liczne cantiones, czyli repertuar, który po części mógł być wykonywany w kościele, ale mógł też służyć kultwowaniu bardziej prywatnej, a w każdym razie pozakościelnej pobożności (zob. tabela 2).

Tabela 2: Cantiones i inne mniejsze utwory w rękopisie 4713

STRONY	TYTUŁ	GATUNEK	ŚWIĘTO
248–249	<i>Puer natus in Bethleem</i>	cantio	Nativitas Domini
250–251	<i>Exsultandi tempus est</i>	cantio	Nativitas Domini
252–253	<i>Gaudeamus omnes quia Maria peperit</i>	cantio	Nativitas Domini
254–255	<i>Tali infantulo qui angelos habuit</i>	cantio	Nativitas Domini
256–257	<i>Ave mater gloriosa</i>	antyfona	Commune festorum BMV
258–261	<i>Ave stella matutina</i>	antyfona	Commune festorum BMV
262–265	<i>Ave Maria gratia plena</i>	sekwencja	Commune festorum BMV
266–267	<i>Cristus surrexit nostra mala texit</i>	cantio	Resurrectio Domini
268–271	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	sekwencja	Pentecostes
272–275	<i>O excellentissimum sacramentum</i>	oratio de sacramento altaris	Corporis Christi
276–277	<i>Hic est panis qui plene</i>	motet [?] (tekst: Jan 6, 50)	Corporis Christi [?]
278–283	<i>Homo quidam fecit coenam vers Venite comedite</i>	responsorium	Corporis Christi
286–287	<i>En Trinitatis speculum</i>	cantio	Nativitas Domini
288–289	<i>En natus est Emmanuel</i>	cantio	Nativitas Domini
290–291	<i>Puer natus in Bethleem</i>	cantio	Nativitas Domini
292–293	<i>Puerulo Infantulo cantemus</i>	cantio [?]	Nativitas Domini
294–295	<i>Deum de coelis natura laudat</i>	cantio [?]	?
296–297	<i>Resonet in laudibus</i>	cantio	Nativitas Domini
298–299	<i>Pueri concinite in iubilo</i>	cantio [?]	Nativitas Domini
300–301	<i>Quid admiramini</i>	cantio	Nativitas Domini
302–303	<i>Benedicamus regi potenti</i>	trop do Benedicamus [?]	Circumcisio Domini [?]
304–305	<i>Duma</i>	bez tekstu	

W tej części, oprócz beztekstowej *Dumy* znanej z edycji Marii Szczepańskiej, na szczególną uwagę zasługuje cantio *Pueri concinite in iubilo*, bowiem kilka przekazów kolędy o podobnym incipicie — *Pueri concinite infantulo* — znajduje się w kancjonałach staniąteckich²⁹, co może wskazywać na lokalny rodowód tej kompozycji³⁰. Niewykluczone zresztą, że w rękopisie 4713 był ten sam tekst, co zachowany w Staniątkach: niewyraźnie zapisane słowa „in iubilo” mógł Adolf Chybiński odczytać jako „infantulo”. Nie udało się odnaleźć innych źródeł takich tekstów jak *Puerulo infantulo cantemus*, którego słowa przypominają pieszczotliwe określenia Bożego Dzieciątka charakterystyczne dla polskich kolęd, czy *Deum de coelis natura laudat*, który nawiązuje jakby do treści psalmu 148 (*Laudate Dominum de coelis*).

W ostatniej, najkrótszej części zbioru znalazły się dwa utwory — liturgiczny i paraliturgiczny³¹. Pierwszy zaczynał się od słów *Egredientem de templo*, ale był on z pewnością poprzedzany chorałową intonacją zawierającą właściwy incipit. *Vidi aquam egredientem de templo* to antyfona śpiewana w czasie wielkanocnym w trakcie procesji poprzedzających uroczyste msze³². Łączy się ona w liturgii z psalmem 117 *Confitemini Domino* i muzyczne opracowanie tego tekstu też znalazło się w omawianym rękopisie. Ostatni utwór w zbiorze to według notatki Chybińskiego kompozycja składająca się z czterech części, z których każda — z wyjątkiem trzeciej dwugłosowej — miała być wykonywana przez inny pojedynczy głos. Utwór zawierał teksty z *Horae de sancta Cruce*, łacińskich godzin o Krzyżu Świętym. Składał się z ośmiu zwrotek hymnu *Patris sapientia* połączonych w następujące pary:

Patris sapientia (Hora Prima — S)
De cruce deponitur (Hora nona — A)
Has horas canonicas (Hora completorii — AT)
Crucifige clamitant (Hora sexta — B)

²⁹ Staniątki, Opactwo Mniszek Bendyktynek, rkp. R1, R2, R3, R4 z lat 1586–1700; są to przekazy jednogłosowe, ale R3 zawiera partię basu tworzącą dwugłos z melodią cantus zapisaną w pozostałych rękopisach. Zob. *Kolędy polskie, Średniowiecze i wiek XVI*, t. 2, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, opr. muzyczne Krystyna Wilkowska-Chomińska, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1966, s. 39, 58, 223.

³⁰ Tekst ten może stanowić nawiązanie do znanej w całej Europie średniowiecznej kolędy *Resonet in laudibus*, której trzecia zwrotka zaczyna się od słów „Pueri concinite, nato regi psallite”.

³¹ [*Vidi aquam*] *egredientem de templo*, ps. *Confitemini Domino* (s. 334–339), *Patris sapientia* (s. 340–341).

³² W innych okresach roku liturgicznego tę samą funkcję pełniła antyfona *Asperges me*.

Kolejność strof w tym układzie jest inna, niż w oryginalnym tekście *Horae de sancta Cruce*³³:

1. *Patris sapientia veritas divina.*
2. *Hora prima ductus est Jesus ad pilatum.*
3. *Crucifige clamitant hora terciarum.*
4. *Hora sexta Jesus est cruce conclavatus.*
5. *Hora nona dominus Jesus expiravit.*
6. *De cruce deponitur hora vespertina.*
7. *Hora completorii datur sepulture.*
8. *Has horas canonicas cum devocione.*

Godzinki o Krzyżu Świętym stanowią nie tylko opis męki i ukrzyżowania Chrystusa, ale także swoją treścią nawiązują do odprawianych w ciągu całego dnia godzin kanonicznych.

Zmiana kolejności strof sugerowana przez notatkę Chybińskiego naruszałaby logikę narracji pasyjnej i przeczyłaby naturalnemu porządkowi *officium divinum*. Wydaje się, że kopista rękopisu 4713 nie wprowadził takiego zaburzenia, ale stało się ono wynikiem skrócowego zapisu sporządzonego przez lwowskiego muzykologa. Zapewne jednogłosowe partie poszczególnych głosów zostały rozmieszczone na kartach rękopisu w czterech blokach w takiej samej kolejności, jak w zapisie utworów wielogłosowych (cantus — alt — tenor — bas). Pod każdym z głosów prawdopodobnie zapisane były teksty dwóch zwrotek, a kolejność ich wykonywania była inna, niż wynikałoby to z rozmieszczenia ich na kartach rękopisu. Tak więc dwie pierwsze strofy śpiewał cantus, dwie następne — bas, dwie kolejne — alt, a dwie ostatnie — alt z tenorem.

Horae de sancta Cruce z incipitem *Patris sapientiae* (występujące także w wersji nieco skróconej jako *Horae de Passione*) na zachodzie Europy popularne były mniej więcej do połowy wieku XVI, a po soborze trydenckim w zasadzie nie powstawały już ani druki, ani rękopisy z tym tekstem³⁴. Opracowania muzyczne tego prywatnie odprawianego nabożeństwa były nawet w okresie przedsoborowym bardzo rzadkie. Do nielicznych należy zestaw motetów różnych autorów, w tym Loyseta Compère'a, wydany jako *Selectae harmoniae quatuor vocum de Passione Domini* (Wittenberg: Georg Rhaw 1538). W Polsce tradycja odprawiania godzinek o Krzyżu Świętym była trwalsza. Różne warianty ich tłumaczenia, np. *Jezus Chrystus Bóg Czło-*

³³ W zestawieniu uwzględnione zostały tylko pierwsze wersy poszczególnych strof.

³⁴ ERIK DRIGSDAHL, *Tutorial on Books of Hours*, Center for Håndskriftstudier i Danmark 2003 <http://www.chd.dk/tutor/HSCruce.html> [dostęp: 15.11.2013]

wiek, mądrość Ojca swego, funkcjonowały w życiu religijnym już od trzeciej dekady XV wieku³⁵. Z następnego stulecia pochodzą pierwsze opracowania muzyczne polskiego tekstu³⁶. Zwyczaj wykonywania tekstów godzinek utrzymał się dość długo, czego świadectwem jest *Śpiewnik kościelny* M.M. Mioduszeńskiego z 1838 roku, gdzie znalazły się dwie ich wersje: łacińska, *Patris sapientiae*, opatrzona prostą melodią oraz polska, *Jezus mądrość i prawda Ojca przedwiecznego*, do śpiewania na tę samą nutę³⁷. *Horae de sancta Cruce* z rękopisu 4713 stanowią kolejne potwierdzenie żywotności polskiej tradycji kultuwowania pobożności pasyjnej.

Zaginiony manuskrypt był niewątpliwie zbiorem wyróżniającym się na tle innych źródeł pochodzących z szesnastowiecznej Polski. Jego wyjątkowość polegała m. in. na ściśle określonej strukturze wyznaczonej w dużym stopniu przez funkcję liturgiczną — nie jest znany inny w podobny sposób skonstruowany rękopis pochodzący z ówczesnej Rzeczypospolitej. Na repertuar tego zbioru składały się unikatowe utwory lub ich grupy: kolekcja polifonicznych hymnów na cały rok kościelny³⁸, zestaw ośmiu magnifikatów³⁹, liczne utwory o nieznanym z innych źródeł incipitach tekstowych czy wreszcie najwcześniejsza wielogłosowa wersja *Gaude mater Polonia*. Ten hymn, przeznaczony na święto translacji św. Stanisława tak uroczyście obchodzone w Krakowie, a także *cantio Pueri concinite in iubilo* spokrewnione poprzez tekst z kolędami z podkrakowskich Staniątek i wreszcie rozbudowany hymn *Te Deum laudamus* mogący znajdować zastosowanie tam, gdzie obracali się moi tego świata, prowokują do zaryzykowania hipotezy, że powstanie zaginionego rękopisu mogło się jakoś wiązać z Krakowem. Taka interpretacja wydawałaby się uzasadniona również w kontekście domniemanego właściciela rękopisu, Marcina Kromera, któ-

³⁵ *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wie XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, opr. muzyczne Jan Węcowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1977, t. 1, s. 87–100.

³⁶ Ibidem, t. 2, s. 15–17.

³⁷ M[ICHAŁ] M[ARCIN] MIODUSZEŃSKI, *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane*, Kraków 1838, s. 101–104.

³⁸ Wspomniane przez WOJCIECHA SOWIŃSKIEGO (*Słownik muzyków polskich dawnych i nowocześniejszych*, Paryż: E. Martinet 1874, s. 105), a potem zaginione hymny SEBASTIANA Z FELSZTYNA (*Aliquot hymni ecclesiastici vario melodiarum*, Kraków: Hieronim Wietor 1522) raczej nie były kompozycjami wielogłosowymi.

³⁹ Zestaw sześciu magnifikatów zachował się w krakowskim rękopisie WM 2, zob. ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA (opr.), *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, z. 2, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972 (*Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, t. 1, red. Zygmunt M. Szwejkowski); JACEK IWASZKO, *Sześć magnifikatów z rękopisu WM 2. Analiza i edycja krytyczna*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

ry poprzez studia i pracę w kancelarii królewskiej był z Krakowem przez długie lata związany.

SUMMARY

Knowledge about a liturgical context of musical works might be helpful in reconstruction of beginnings of the collections in which they are included. Zieleński's *Offertoria* and *Communiones* printed in Venice in 1611 were dedicated to the archbishop Wojciech Baranowski. Polish liturgical calendar attached to the collection seems to indicate that the music have been prepared for needs of the local church. However there is not a full compatibility between the calendar and the contents of the set. Zieleński composed some motets for feasts not common in Poland but celebrated in Italy, especially in Rome and Venice. So far hypotheses about the musician's stay on Appenine Peninsula were not confirmed but these works seem to testify that Zieleński visited both Italian cities. The music manuscript 4713 from the Krasieński Library in Warsaw was lost during the Second World War but the table of contents copied by Adolf Chybiński has been survived. The collection consisted of polyphonic liturgical works, e.g. hymns, magnificats, antiphons, sequences and some non-liturgical ones like cantiones. A few items of this repertory – among them the first known polyphonic arrangement of the hymn *Gaude mater Polonia* – indicated on Cracow (or surroundings) as a place of origin of the collection.

OSIEMNASTOWIECZNA PRAKTYKA MUZYCZNA W KLASZTORACH
ŻEŃSKICH W SANDOMIERZU, STANIĄTKACH I STARYM SĄCZU
— PRÓBA PORÓWNANIA

Magdalena Walter-Mazur

POZNAŃ, KATEDRA MUZYKOLOGII UAM

Praktyka muzyczna klasztorów żeńskich w dawnej Rzeczypospolitej jest zjawiskiem interesującym, lecz wciąż stosunkowo mało poznanym. Jedynie trzy wymienione w tytule klasztory żeńskie posiadają dotychczas literaturę poświęconą ich kulturze muzycznej i zachowanym źródłom muzycznym, choć problematykę tę trudno uznać za wystarczająco opracowaną¹.

Możemy wyróżnić trzy typy praktyki muzycznej funkcjonującej w omawianych klasztorach: nieprofesjonalną, półprofesjonalną i profesjonalną. Kryterium podziału stanowi tu charakter repertuaru i kompetencje muzyczne wymagane do jego wykonania. Do praktyki nieprofesjonalnej zaliczymy wykonywanie chorału i pieśni jednogłosowej, do półprofesjonalnej — pieśni wielogłosowej w stylu retrospektywnym, pieśni z *basso continuo* oraz jednogłosowych śpiewów liturgicznych w technice *alternatim* z organami lub z akompaniamentem organowym, zaś profesjonalne wykonawstwo dotyczy utworów wokально-instrumentalnych i instrumentalnych w aktualnym wówczas stylu, w tym też utworów solowych na instrument

¹ Na temat kultury muzycznej benedyktynek reformy chełmińskiej w XVIII wieku ukazały się następujące, nie cytowane dalej w artykule, prace MAGDALENY WALTER-MAZUR, *On how the nuns sang Vespers in fractus — alternatim practice of Polish female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012, s. 269–276, *'Partimento' po polsku? Nauka realizacji basso continuo i improwizacji organowej w przemyskim klasztorze benedyktynek*, „Aspekty Muzyki” 2012, nr 2, s. 99–118, *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*, „Hereditas Monasteriorum” 2013, nr 2, s. 57–80.

klawiszowy². W niniejszych rozważaniach skoncentrujemy się głównie na praktyce profesjonalnego muzykowania w klasztorach benedyktynek sandomierskich i staniąteckich oraz klarysek starosądeckich, będącej świadectwem wysokiego poziomu kultury muzycznej tych ośrodków.

Sandomierski klasztor benedyktynek został założony w 1615 przez Elżbietę z Gostomskich Sieniawską dla córki Zofii, która wstąpiła do zakonu w Chełmnie. Stamtąd także przybyły do Sandomierza pierwsze zakonnice, wraz z regułą i zwyczajami benedyktynek reformy chełmińskiej. Klasztor należał do bogatych fundacji i liczył przeważnie około 50 zakonnic. Został skasowany przez władze carskie w 1903 roku³. Z kolei klasztor w Staniątkach jest jedynym w Polsce klasztorem benedyktynek działającym nieprzerwanie od czasów średniowiecza — w czasach nowożytnych zgromadzenie liczyło średnio ok. 55 zakonnic. Opactwo to nie należało do „kongregacji chełmińskiej” zrzeszającej wszystkie pozostałe domy benedyktynek, zreformowane po soborze trydenckim lub założone przez księżnię Mortęską i jej naśladowczynie. Kontakty Staniątek z innymi opactwami benedyktynek w Rzeczypospolitej były dość ograniczone⁴. Zacieśniły się nieco pod koniec XVIII wieku, w obliczu kasacyjnego zagrożenia, czego wyrazem jest m.in. źródło, na które powołamy się w dalszym toku wywodu⁵. Wreszcie klasztor klarysek w Starym Sączu jest najstarszym istniejącym do dzisiaj domem zakonnic św. Klary na ziemiach polskich. Założony ok. 1280 roku przez św. Kingę został skasowany przez władze austriackie w 1782 roku, lecz w 1811 kasatę odwołano. Zgromadzenie liczyło w XVIII wieku około 60 osób⁶. W czasach średniowiecza, kiedy do starosądeckich klarysek wstępowały kandydatki wywodzące się z rodzin książęcych i możnowładczych, w klasztorze pielęgnowano kulturę muzyczną,

² Autorka zdaje sobie sprawę, że zaliczenie muzyki na instrumenty klawiszowe do praktyki profesjonalnej może wydawać się niesłuszne. Jest to bowiem repertuar powstający u progu epoki, w której właśnie te instrumenty będą najczęściej wybieranymi przez amatorów. Na użytek tego artykułu wykonywanie utworów solowych na instrumentach klawiszowych zostało jednak zaklasyfikowane do praktyki profesjonalnej jako wymagające wcześniejszego kształcenia (inaczej, niż w przypadku naturalnej umiejętności śpiewu) oraz z tego powodu, że same kompozycje były tworzone przede wszystkim przez muzyków zawodowych.

³ MAŁGORZATA BORKOWSKA, *Zakony żeńskie w Polsce w epoce nowożytnej*, Lublin 2010, s. 299–300.

⁴ BOGUSŁAW KRASNOWOLSKI, *Historia klasztoru Benedyktynek w Staniątkach*, Kraków 1999, s. 92.

⁵ Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (dalej cytowana jako BDS) S 2164, Teczka 45. Są to listy księży różnych klasztorów benedyktynek zawierające nekrologi zakonnic, przysyłane do księży sandomierskich z prośbą o wspomnienie zmarłych w modlitwie.

⁶ M. BORKOWSKA, *Zakony żeńskie...*, op. cit., s. 345.

czego świadectwem są zachowane do dziś rękopisy chorałowe w liczbie czternastu⁷. Z tego ośrodka pochodzą także jedne z najważniejszych dla historii polskiej kultury muzycznej źródeł polifonii do 1500 roku⁸.

MUZYKA W KLASZTORZE BENEDYKTYNEK W SANDOMIERZU

Zachowane osiemnastowieczne archiwum benedyktynek sandomierskich oraz liczne muzykalia ukazują obraz bogatej kultury muzycznej tego ośrodka⁹. Co ciekawe, praktyka muzyczna opactwa opierała się na umiejętnościach samych zakonnic nie mamy bowiem śladów zatrudniania organistów ani tworzenia świeckiej przyklasztornej kapeli. Zespoły muzyczne, przeważnie sandomierskie kapele jezuitów i kolegiaty, były zapraszane kilka razy w roku z okazji większych świąt. W XVIII wieku żyły w Sandomierzu 24 zakonnice, których aktywność muzyczną potwierdzają źródła¹⁰; część z nich tworzyła klasztorną kapelę, inne zapewne grały na organach i

⁷ Zob. BOGNA BOHDANOWICZ, *Średniowieczne księgi liturgiczno-muzyczne polskich klarysek* [dysertacja doktorska]. Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2003.

⁸ Rękopisy te zostały wydane w postaci facsimile i transkrypcji w: *Sources of Polyphony up to c. 1500. Facsimiles*, red. M. Perz, w serii: *Antiquitates Musicae in Polonia* 13. Warszawa, Graz 1973; *Sources of Polyphony up to c. 1500. Transcriptions*, red. M. Perz, w serii: *Antiquitates Musicae in Polonia* 14, Warszawa, Graz 1976. Zob. na ich temat: MIROSŁAW PERZ, *Organum, conductus i średniowieczny motet w Polsce. Źródła i problemy*, „Muzyka” XVIII, 1973 nr 4, s. 3–11; M. PERZ, *The Oldest Source of Polyphonic Music in Poland — Fragments from Stary Sącz*, „Polish Musicological Studies” I, 1977 s. 9–57; ROBERT M. CURRY, *Fragments of Ars antiqua Music at Stary Sącz and the Evolution of the Clarist Order in Central Europe in the Thirteenth Century* [dysertacja doktorska]. Monash University 2003; R. CURRY, *Lost and Found in Stary Sącz: „Ave gloriosa”*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 31–42; PAWEŁ GANCARCZYK, *Waste paper as a music source: Fragments preserved with the incunabula at the University Library in Wrocław*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2012, nr 11, s. 51.

⁹ Zob. na ten temat WIKTOR ŁYJAK, *Przyczynki do dziejów muzyki u Panien Benedyktynek w Sandomierzu*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 16, s. 26. M. Borkowska, *Liturgia w życiu benedyktynek sandomierskich*, w: *Klasztor Panien Benedyktynek w historii i kulturze Sandomierza*, red. Krzysztof Burek, Sandomierz 2001, s. 43–52, HENRYK ĆWIEK, *Muzyka wspólnoty zakonnej panien benedyktynek w Sandomierzu*, w: *Klasztor Panien Benedyktynek w historii i kulturze Sandomierza*, red. Krzysztof Burek, Sandomierz 2003, s. 53–74, M. WALTER-MAZUR, *The musical practice of the Sandomierz Benedictine nuns in the 18th Century*, „Interdisciplinary Studies in Musicology”, 2012, nr 11, s. 187–198, oraz tejże *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*, „Hereditas Monasteriorum” 2013, nr 2, s. 57–80.

¹⁰ O muzycznej aktywności zakonnic informuje kronika (*Dzieje klasztoru sandomierskiego od roku 1615 30. października*, opr. Anna Szylar, Sandomierz 2005), metryka (BDS rkp G 1392), a także karty tytułowe zachowanych w rękopisach utworów (BDS zbiór utworów partesowych L 1678).

pozostałych instrumentach klawiszowych, których w sumie było w klasztorze siedem lub osiem¹¹. Z muzykaliów, oprócz ksiąg chorałowych, w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu zachował się dwuczęściowy, czterogłosowy kancjonał L 1642, ponad 100 utworów wokalnie-instrumentalnych i instrumentalnych (BDS L 1678)¹² oraz 138 utworów solowych na instrumenty klawiszowe z rękopisu BDS L 1668, błędnie nazywanego w literaturze „Kancjonałem Dygulskiej”.

MUZYKA W KLASZTORZE BENEDYKTYNEK W STANIĄTKACH

Na obraz kultury muzycznej zakonnic staniąteckich, jaki funkcjonuje w literaturze przedmiotu, składają się dwa, widziane jako niezależne, elementy: kultywowany przez zakonnice repertuar śpiewów jedno- i wielogłosowych zapisanych w dwunastu kancjonałach, oraz repertuar świeckiej kapeli założonej przy klasztorze, na który składa się około 200 rękopisów zawierających muzykę wokalnie-instrumentalną¹³. Praktyka muzyczna zakonnic staniąteckich w XVII i XVIII wieku, oprócz śpiewu chorałowego, obejmowała bogaty repertuar pieśni, które przetrwały do naszych czasów utrwalone w dwunastu kancjonałach (St A-N¹⁴). Są one od dawna znane w literaturze przedmiotu; w 1980 roku ukazał się ich katalog¹⁵, lecz dopiero w 1997 roku doczekały się monograficznego opracowania autorstwa Stanisława Dąbka¹⁶. Najstarszy ze śpiewników pochodzi z 1586 roku, najmłodszy z II połowy XVIII wieku. Zapisany w nich, prawie wyłącznie anonimowo, repertuar pochodzi z okresu od II połowy XVI wieku do I połowy XVIII wieku, przy czym najpóźniejszą warstwę śpiewów wielogłosowych

¹¹ Nie wiemy, czy fortepian tangentowy zamówiony w 1774 roku i wymieniane później w rachunkach Fort Piano to ten sam instrument, czy też dwa różne. Por. M. WALTER-MAZUR, *The musical practice...*, op. cit., s. 195.

¹² Zob. WENDELIN ŚWIERCZEK, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 1965, nr 10, s. 223–278.

¹³ Katalog tego zbioru został opublikowany przez TADEUSZA MACIEJEWSKIEGO, *Papiery muzyczne po kapeli panien benedyktynek w Staniątkach*, Warszawa 1984.

¹⁴ Nie uwzględniamy tu kancjonału K, który zawiera wyłącznie teksty pieśni bez melodii. Wszystkie kancjonały, poza jednym, przechowywane są w Bibliotece Klasztoru Panien Benedyktyn w Staniątkach. Kancjonał St I jest przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu pod sygnaturą Ms 1051.

¹⁵ W. ŚWIERCZEK, *Katalog kancjonałów staniąteckich i pieśni*, w: „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, 1980, nr 41, Lublin, s. 127–191.

¹⁶ STANISŁAW DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI–XVIIIw)*, Lublin 1997. Tam też omówienie tradycji badań nad kancjonałami staniąteckimi (s. 18–20).

reprezentują m.in. pieśni z *basso continuo* Kazimierza Boczkowskiego, zaś najstarszą — zidentyfikowana przez Dąbka pieśń *Alleluja chwalcie Pana Boga Wszechmocnego* z muzyką Wacława z Szamotuł i z polskim tekstem psalmu 116 w przekładzie Mikołaja Reja¹⁷. W sumie w dwunastu kancjonałach staniąteckich znajdujemy przekazy 221 pieśni wielogłosowych, ponadto zapisane są tam liczne przekazy jednogłosowe zarówno repertuaru liturgicznego, jak i pieśniowego. Polegając na wyliczeniach Świerczka można podać, iż w sumie kancjonały mieszczą repertuar 583 śpiewów z zapisem nutowym¹⁸.

Poszczególne kancjonały zawierają częściowo ten sam repertuar, a częściowo wnoszą własny. Żaden z omawianych nie jest też dziełem jednego kopisty; do warstwy „pierwotnej” dopisywane są przez innych kopistów kolejne utwory¹⁹. Kancjonały ABCD i N są właściwie partesami. St ABC są księgami głosowymi sopranu i altu, przy czym, przez błędną oprawę pomieszano partie tych głosów. Niekiedy St ABC zawierają ten sam głos danej kompozycji. Kancjonały D i N są księgami głosowymi basu do pomieszczonych w ABiC kompozycji, jednak wnoszą także repertuar własny. Świerczek uważa, że kancjonały te muszą być pozostałością większej kolekcji, która uległa częściowemu zniszczeniu²⁰. Śpiewniki EF zawierają partytury pieśni na dwa głosy z *basso continuo*, zapisane w głównej części przez Boczkowskiego. Kopista ten przejął z wcześniejszego repertuaru St ABCD 33 polskie pieśni, pozostałych 49 pominął, wnosząc nowy, zapewne bardziej aktualny repertuar, w tym własne kompozycje. St F jest w części kopią St E. Kolejne chronologicznie śpiewniki GHLM są kopiami kancjonałów Boczkowskiego²¹.

Autor monografii kancjonałów staniąteckich w bardzo ciekawy sposób naświetla problem motywów spisywania kancjonałów, co pośrednio mówi nam dużo o sposobie funkcjonowania muzyki w klasztorze. Osiem z dwunastu kancjonałów (St ABCEFGIL) posiada inskrypcje świadczące o tym, iż były własnością konkretnych zakonnic. Dzięki tym notom posesyjnym poznajemy siedem benedyktynek, dla których kancjonały były przeznaczone: Zofię Urszulę Stradomską (1586?–1626)²², Zofię Teo-

¹⁷ S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar...*, op. cit., s. 54–55.

¹⁸ W. ŚWIERCZEK, *Katalog kancjonałów...*, op. cit., s. 155–156.

¹⁹ Zob. tabela kopistów w: S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar...*, op. cit., s. 38–39.

²⁰ W. ŚWIERCZEK, *Katalog kancjonałów...*, op. cit., s. 131. Por. na ten temat także S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar...*, op. cit., s. 84.

²¹ Ibidem, s. 132.

²² Podawane w artykule przy nazwiskach zakonnic daty określają lata życia w klasztorze: od profesji zakonnej do śmierci, podane za: M. BORKOWSKA, *Leksykon...*, op. cit., tom II, s. 402–422.

dorę Taranowską (1614-1685), Elżbietę Caritas Latosińską (Latoszyńską) (1600-1655), Joannę Mechtyldę Rosnowską (Rosznowską) (1699-1738), Justynę Gertrudę Scholastykę Srebrnicką (1698-1744), Barbarę Jaworecką (Jaworeczkę) (1723-1773), Annę Rozalię Benedyktę Scholastykę Kiernicką (1752-1807)²³; oraz kolejne trzy, które były ich późniejszymi właścicielkami: Reginę Wolską (1667-1729), Agnieszkę Zuzannę Salomeę Niewiarowską (1667-1724) i Mariannę Gertrudę Pietruszyńską (Pietruszeńską) (1809-1859). Kilka z wymienionych pierwszych właścielek kancjonałów było jednocześnie skryptorkami tychże. Dąbek zauważył, że właścicielka kancjonału otrzymywała go lub spisywała samodzielnie, w krótkim czasie po profesji²⁴. Z zauważonej w pięciu przypadkach koincydencji między własnością kancjonału i pełnieniem urzędu kantorki, można wysnuć wniosek, iż śpiewnik otrzymywała — lub przygotowywała go sama — profeska posiadająca zdolności muzyczne, aktualna bądź przyszła kantorka, która z tego śpiewnika uczyła potem inne zakonnice²⁵. Na tej podstawie można by wysnuć przypuszczenie, że niewiele staniąteckich zakonnice posiadało kompetencje muzyczne pozwalające na posługiwanie się zapisem nutowym, i że w związku z tym kantorka musiała je nauczyć na pamięć ich partii. Potwierdzenie słuszności tego wniosku może stanowić forma zapisu utworów obecna w kancjonałach XVIII-wiecznych. Były to partytury, pseudopartytury, zapisy kolejnych głosów danego utworu po sobie w tej samej księdze, lub zapis poszczególnych głosów na kolejnych dwóch pięcioliniach, a nawet zapisy nawiązujące do typu „Chorbuch”, czyli po dwa głosy na każdej stronie rozkładu.

Jednakże nowe światło na praktykę muzyczną benedyktynek w Staniątkach rzucają informacje o zmarłych zakonnicach, przesyłane od lat 80. XVIII wieku prawie do końca wieku XIX do księży klasztoru sandomierskiego²⁶. Co zaskakujące w kontekście przedstawionych wcześniej informacji, w nekrologach tych jest bardzo wiele informacji o utalentowanych muzycznie mniszkach, przede wszystkim śpiewających, ale także grających na instrumentach. W listach z lat 1781-1801, kierowanych do księni

²³ Warto tu wymienić także skryptorkę i właścicielkę kancjonału K zawierającego wyłącznie teksty słowne. Była to Marcjanna Gąsiorowska, córka organisty Józefa. W Regestrze sióstr (ABSt sygn. 43) wspomina się o niej, że „śpiewała w chórze” (W. ŚWIERCZEK, *Katalog kancjonałów...*, op. cit., s. 151 przyp. 46).

²⁴ S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar...*, op. cit., s. 36.

²⁵ Ibidem, s. 37.

²⁶ ANNA SZYLAR, „Pióro żadne nie jest w stanie wyrazić jej zalet”. Listy informujące o śmierci mniszek adresowane do opactwa benedyktynek w Sandomierzu w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (1781-1897), (w druku). Autorka wyraża serdeczne podziękowanie dr hab. Annie Szylar za udostępnienie materiału przed ukazaniem się książki.

Siemianowskiej²⁷, zawarte są ogółem 23 nekrologi zakonnic żyjących pod koniec I i w II połowie XVIII wieku; wśród nich aż w dziewięciu wspomina się o muzycznych zdolnościach zmarłych zakonnic. I tak, Łojowska Józefa, zmarła w 1781 roku, przeżywszy 14 lat w zakonie „w Chwale Boskiej [była] żarliwa, mając też do tego talent umiejętności pięknego głosu”. O Martynie Radwańskiej ksieni Scholastyka Łojowska (rządy w latach 1772–1787) napisała: „Wielką miał z niej Zakon Ś[więty] pomoc przy pięknym głosie i przytym umiała grać na niektórych instrumentach”. Pachowska Katarzyna (brak daty zgonu, 60 lat w zakonie) „grała na skrzypcach, organach, śpiewała fraktem i chorałem, posłuszna, pokorna, była 8 lat furtianką, 16 lat kantorką, przepisywała nuty (...)”. Szachowiczówna Franciszka, zmarła w 1791 roku przeżywszy 54 lata w zakonie, „była też ozdobiona nie tylko urodą ciała, ale przymiotami talentów, głosu pięknego, umiejętnością grać na skrzypcach, organach i flecie”. Hubieńska Józefa, zmarła w 1795 roku po 47 latach życia we wspólnocie klasztornej „co do figury i wzrostu była szczupła i mizerna, z więc do sprawowania funkcji i urzędów niesposobna, ale okrom wielu innych przymiotów natury, miała głos bardzo piękny, którego dla ozdoby chóru używała, śpiewając *excellentem*”.

Nie mamy żadnych informacji o próbach stworzenia kapeli wokально-instrumentalnej złożonej z zakonnic, takiej, jaka działała w Sandomierzu, choć z przytoczonych informacji wynika, że w II połowie XVIII wieku siostry grały na organach, skrzypcach, flecie i śpiewały, także fraktem, więc niewielki zespół dałoby się złożyć. W I połowie wieku, podobnie, jak w innych klasztorach benedyktynek, w Staniątkach na większe uroczystości zatrudniano kapelę — z Krakowa lub z Niegowici²⁸. Wiadomo natomiast, że za przełożęństwa ksieni Małachowskiej (rządy w latach 1729–1753), a więc ok. połowy XVIII wieku, przyjęto czterech muzyków ze stałą roczną pensją, którzy utworzyli świecką kapelę klaszorną²⁹. Regularne wydatki na kapelę, naprawę instrumentów i zakup nut pojawiają się w rejestrach prowadzonych za czasów ksieni Heleny Scholastyki Ogrodzkiej (rządy w la-

²⁷ BDS S 2164 teczka 45, cyt. za: Anna Szylar, *ibid.* (praca w druku, patrz przypis 26).

²⁸ *Kronika klasztoru staniąteckiego*, t. I, s. 130, cyt. za: T. MACIEJEWSKI, *Papiery muzyczne...*, op. cit., s. 18.

²⁹ *Ibidem*, s. 18. W *Inwentarzu Kościoła i Klasztoru Staniąteckiego z 1766 roku* zachował się także spis instrumentów znajdujących się na chórze muzycznym. Były tam „kotły miedziane z pasami rzemiennymi; waltornie dwie, trąb cztery, wiola jedna”. W następnym spisie, przeprowadzonym już przez władze zaborcze w 1858 roku, oprócz wymienionych instrumentów znalazły się jeszcze: „1 fagot, 4 klarnety, 2 flety, 2 pikola, 1 puzon i 1 skrzypce — wszystkie zniszczone” (*Inventar des Vermoegens der Benediktiner Nonnen Conventus zu Staniątki...*, cyt. za: T. MACIEJEWSKI, *Papiery muzyczne...*, op. cit., s. 19).

tach 1790–1799) i ksieni Apolonii Śmidowiczówny (rządy w latach 1799–1806). Podczas nabożeństw mniej uroczystych oprawę muzyczną tworzyło, oprócz organisty i kantora, dwóch lub czterech muzyków, niekiedy było ich ośmiu. Na podstawie zachowanego repertuaru można wnioskować, iż w czasie największych uroczystości na chórze muzycznym mogło znajdować się nawet kilkanaście osób³⁰.

Nie wiadomo, czy w występach kapeli świeckiej brały udział zakonnice, np. jako wykonawczynie partii wokalnych sopranu i altu. Taka współpraca między chórem zakonnym a chórem muzycznym byłaby zapewne możliwa; podobną praktykę wykonania utworów wokально-instrumentalnych przez mniszki przy udziale świeckich muzyków znamy z Sandomierza³¹. W Staniątkach partie głosów wysokich mogli wykonywać także chłopcy pozostający na nauce u członków kapeli oraz świecka śpiewaczka, wymieniona bez nazwiska, którą uczył kantor. O funkcjonowaniu takiej tradycyjnej „cechowej” praktyki nauczania dowiadujemy się z *Rejestru wydatków* spisanych za czasów ksieni Śmidowiczówny, a więc pod koniec XVIII i w początkach XIX wieku³².

Źródłowo potwierdzone informacje dotyczące życia muzycznego w staniąteckim klasztorze przedstawiają się więc następująco: ostatni kancjonał, dokumentujący tradycję muzykowania nieprofesjonalnego i semiprofesjonalnego powstaje w latach 1754–1758³³, około połowy wieku ksieni staniątecka powołuje do życia świecką kapelę, również w II połowie wieku XVIII żyje w klasztorze dziewięć zakonnic biegłych w śpiewie i grających na instrumentach. Wniosek nasuwa się sam: w połowie XVIII stulecia zakonnice staniąteckie zapragnęły zmiany i „unowocześnienia” swojej praktyki muzycznej, do czego z pewnością inspirowała je stale profesjonalna kapela wykonująca aktualny repertuar. Nie wiemy tylko, jak ich praktyka muzyczna wyglądała. Czy wykonywały niektóre utwory zachowane jako spuścizna świeckiej kapeli staniąteckiej, czy miały własne nuty, które się nie zachowały; czy występowały razem ze świecką kapelą, czy same wykonywały utwory wtedy, kiedy kapela nie grała; czy muzycy z kapeli lub organista nauczali zakonnice, czy przychodziły one do klasztoru już z mu-

³⁰ Ibidem, s. 20–21.

³¹ Por. M. WALTER-MAZUR, *The musical practice...*, op. cit., s. 194–195.

³² *Rejestr wydatków pieniężnych na potrzeby Klasztoru Staniąteckiego za przełożęństwa Najprzewielebniejszej w Bogu Imci Panny Apolonii Zuzanny Śmidowiczówny Xieni staniąteckiej obrany roku 1799 dnia 31 sierpnia, a konsekrowany 1 września*. Cyt. za: T. MACIEJEWSKI, *Papiery muzyczne...*, op. cit., s. 21.

³³ Jest to kancjonał St I, przepisany przez Annę Kiernicką, przechowywany obecnie jako jedyny nie w bibliotece klasztoru w Staniątkach, a w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu (Ms 1051).

zycznym przygotowaniem, jak w Sandomierzu? Miejmy nadzieję, że trwające obecnie badania nad kulturą muzyczną staniąteckich zakonnic dadzą nam odpowiedzi na te pytania.

MUZYKA W KLASZTORZE KLARYSEK W STARYM SĄCZU

Informacje na temat XVIII-wiecznej kultury muzycznej starosądeckich klarysek zostały zebrane w postaci monografii przez ks. Henryka Cempurę³⁴, który w latach 1972–1983 był ich kapłanem. W omawianiu XVIII-wiecznych źródeł muzycznych, przed ks. Cempurą nietkniętą ręką muzykologa³⁵, autor skoncentrował się na rękopisach zawierających głównie jedno- i wielogłosowe msze i hymny, wykazujące stosowanie praktyki alternatim i kontrafaktury. Wspominał jednakże, że „w bibliotece są jeszcze inne, zachowane w pojedynczych egzemplarzach, zbiory nut oraz pojedyncze karty zdekompletowanych kompozycji”³⁶. Wymienia następnie zbiór kompozycji na pozytyw lub szpinet, ofiarowany s. Teresie Fabiańskiej³⁷ oraz rękopis z 1768 roku zawierający cztery *Patrem* na instrument solowy³⁸. Wspomina także o niekompletnych kompozycjach, z których jego zdaniem najciekawszy jest *Toast* na cześć ksieni (obsady nie podaje), oraz o polskich pieśniach³⁹.

Zachowany repertuar muzyczny klasztoru w XVIII wieku obejmował śpiew chorałowy, śpiew jednogłosowy niechorałowy, śpiew wielogłosowy, nieliczne utwory wokalnie-instrumentalne oraz instrumentalne na pozytyw i skrzypce. Zarówno w źródłach muzycznych, jak i innych, traktu-

³⁴ HENRYK CEMPURA, *Kultura muzyczna klasztoru pp. Klarysek w Starym Sączu w latach 1700–1782*, Tarnów 2009. Książka ks. Cempury (1927–1988) jest to praca doktorska opublikowana pośmiertnie w opracowaniu ks. Stanisława Ganczarskiego.

³⁵ Wcześniej źródła te rozpoznał WIKTOR BAZIELICH, historyk i ślawista, który opublikował artykuł *Ze studiów nad muzyką w Starym Sączu w XVII i XVIII wieku*, „Studia Muzykologiczne” 1955, t. IV. Po śmierci Henryka Cempury ukazały się *Arie z różnych autorów zebrane anno 1768. Miniatury na organy lub klawesyn*, opr. Jan Chwałek, Lublin 1994. Jest to wydanie bazujące na rękopisie sygn. 26 Biblioteki Klarysek w Starym Sączu, noszącym tytuł *Arie z różnych Autorów zebrane do grania na pozytywie lub szpinecie podczas Nabożeństwa w kościele na Chwałę Pana Boga na honor N.P. Maryi y Błogosławionej Kunegundy do używania z różnych tonów dla Panny Teresy Osanny Fabiańskiej Zakonnicy Prześwieconej Reguły S. O. Franciszka y S. Matki Klary, Profesce Starosądeckiego konwentu, Anno 1761*. Data podana w tytule edycji jest błędna.

³⁶ H. CEMPURA, op. cit., s. 29.

³⁷ Por. przyp. 34.

³⁸ „cztery *Patrem*, bez tekstu, w notacji instrumentalnej, z uwagami wykonawczymi (ochotniej, z wolna), oraz incypitami tekstu”. Autor nie podaje, w jakim kluczu partia jest zanotowana (H. CEMPURA, op. cit., s. 29).

³⁹ Ibidem, s. 29.

jących o muzyce w klasztorze starosądeckim, pojawia się termin „frakt”, któremu Cempura poświęca osobny podrozdział⁴⁰. Zauważa, że ze źródeł starosądeckich wypływa dwojake rozumienie tego terminu: z jednej strony, jako odnoszącego się do praktyki *alternatim* — w mszach organowych, z drugiej, jako zwyczaju ornamentowania podstawowego przebiegu melodii. Osiemnastowieczne rozumienie terminu „frakt” w klasztorze klarysek starosądeckich byłoby więc całkowicie różne od tego, jakie spotykamy ówczesnie w klasztorach benedyktynek reformy chełmińskiej⁴¹, gdzie odnosiło się do profesjonalnej muzyki wokalnie-instrumentalnej. Stosowanie określenia „frakt” w odniesieniu do praktyki *alternatim* było spotykane w źródłach wytworzonych przez benedyktyнки kongregacji chełmińskiej w wieku XVII. Być może także zastosowanie go przez klaryski sto lat później wiązało się z retrospektywnym charakterem ich kultury muzycznej, gdyż jako taka jawi się nam ona w omówionych przez Cempurę źródłach.

Rękopisami, na podstawie których przede wszystkim charakteryzowana jest w monografii Cempury specyfika praktyki muzycznej starosądeckich zakonnic, są Muz 17, 18 i 19 Biblioteki ss. Klarysek w Starym Sączu. Posesorką pierwszego i trzeciego była Kunegunda Ludwina Klimecka (ur. ok. 1756–zm. ok. 1826), na drugim podpisały się Teresa Fabiańska (1734–1814) i Cecylia Dorszowska (1761–1817)⁴². Pierwsze dwa mają bardzo zbliżoną zawartość. W rkp Muz. 17 znajdują się melodie w zapisie chorałowym i menzuralnym w kluczu sopranowym, z podanymi jedynie incypitami tekstów: kompletorium, niesporów, mszy oraz pieśni polskich i łacińskich na wszystkie okresy roku kościelnego. Zapisy tych melodii były przeznaczone do wykonania na pozytywie i/lub skrzypcach. Nad nutami (w kluczu sopranowym) zapisane były cyfry, które należało odczytać, zdaniem Cempury, jako oznaczenia interwałów harmoniczných liczone w dół od dźwięku zapisanego. Ponadto, między nutami znajdowały się małe nutki bez ogonków, oznaczające ozdobniki. Rękopis Muz. 19 zawiera, oprócz treści poprzednich ksiąg, msze *alternatim*, chorałowe i menzuralne, i nosi tytuł *Frakty na pozytyw stare*.

⁴⁰ Ibidem, s. 106–123. Na temat rozumienia terminu „frakt” w zakonnych źródłach z XVII i XVIII wieku zob. MAGDALENA WALTER-MAZUR, *On how the nuns sang Vespers in fractus — alternatim practice of Polish female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012, s. 269–276.

⁴¹ Co do jego rozumienia przez zakonnice staniąteckie nie mamy pewności.

⁴² H. CEMPURA, op. cit., s. 24.

Jakkolwiek byśmy wyobrażali sobie wykonania zapisanych w ten sposób śpiewów — głos wokalny i skrzypce na zasadzie alternowania czy heterofonii — praktyka ta sprawia wrażenie półprofesjonalnej i znacząco różni się od aktualnie wykorzystywanego w muzyce kościelnej stylu muzycznego.

Na tego rodzaju praktykę nakłada się jeszcze inna cecha charakterystyczna dla tego ośrodka, mianowicie msze w zapisie menzuralnym będące kontrafakturami znanych klaryskom pieśni, głównie polskich, które w większości były zapisane w innych rękopisach starosądeckiego klasztoru; stąd wniosek, że kontrafaktury mogły zostać stworzone w Starym Sączu. Cempura podaje wykaz 26 takich mszy, wraz z nazwiskami skryptorów — być może autorów kontrafaktur: organisty klasztornego Pawła Tarczyńskiego oraz zakonnicy Barbary Scholastyki Oliwińskiej⁴³. Msze te były zapisywane w latach 1722–1760 i stopniowo wypierały w praktyce muzycznej klasztoru msze chorałowe⁴⁴. Nie wiadomo, czy msze tego typu nazywano fraktami dlatego, że były w zapisie menzuralnym, czy dlatego, że były mszami alternowanymi, czy też dlatego, że były kontrafakturami.

Wszystko, co powiedziano dotychczas mogłoby prowadzić do wniosku, że anachroniczny rodzaj praktyki muzycznej funkcjonujący w klasztorze klarysek starosądeckich, przedstawiony przez Cempurę w oparciu o zachowane muzykalia i innego rodzaju źródła, wynikał ze swego rodzaju „muzycznej izolacji”, w jakiej żyły zakonnice św. Klary. Tezy takiej jednak nie da się utrzymać. W klasztorze klarysek w Starym Sączu od 1599 do 1782 roku stale był zatrudniony świecki organista⁴⁵. Ponadto od 1692 roku aż do kasaty istniała przy klasztorze świecka kapela, powołana do życia przez ksienię Konstancję Jordanównę⁴⁶. W roku 1704, zapewne w czasie wizytacji biskupiej zapisano, że klasztor od siedmiu lat posiada do dyspozycji kapeli następujące instrumenty: fagot, tubę⁴⁷, kwart puzon, dwie

⁴³ Ibidem, s. 139–143.

⁴⁴ Ibidem, s. 139.

⁴⁵ Ibidem, s. 63.

⁴⁶ Ibidem, s. 69. Ksieni nie zatrudniła jednak muzyków zawodowych, lecz postanowiła wykształcić nadających się do tego chłopców z okolicy. Najpierw najęła dla nich nauczycieli, potem wysyłała na naukę do Krakowa (może do bursy jezuickiej?). W kształcenie kapelistów zaangażowany był także klasztorny organista. Aż do rządów ksieni Psurskiej (1767–1782) kapela składała się z mężczyzn, których głównym utrzymaniem była własna praca zawodowa, i którzy za działalność muzyczną byli opłacani tylko okazjonalnie. Dopiero ksieni Psurska przyznała im stałe pensje. (Ibidem, s. 69–71).

⁴⁷ Zapewne *tromba marina*, zwana również *tuba marina*, używana także przez benedyktynki sandomierskie. Stąd zakupy strun do „skrzypców i tub” w rachunkach (Ibidem, s. 97).

trąby, kornet, sztort, parę kotłów, jedną lub dwie faifary (flet lub obój)⁴⁸. Zastanawiający jest w tym wykazie kompletny brak instrumentów z rodziny skrzypiec, które należały do podstawowych w składzie każdej barokowej kapeli. Cempura pisze wcześniej, iż od 1673 roku w księgach wydatków regularnie odnotowuje się, raz lub dwa razy w roku, wydatki na zakup strun do chóru⁴⁹. W latach 1673–1741 dwukrotnie zakupiono skrzypce tenorowe⁵⁰, oraz „skrzypce do kapeli chórowej”⁵¹. Wcześniej klasztor posiadał już skrzypce dyszkantowe i skrzypce „basowe” – zapewne wiolonczelę⁵². Gdyby rola instrumentów strunowych w praktyce zakonnice miała się ograniczać do grania jednogłosowych melodii z ozdobnikami, takich jak te zapisane we *Fraktach na pozytyw starych*, w jaki sposób można byłoby uzasadnić istnienie takiego instrumentarium i tak częsty zakup strun?

Wydaje się, że należy postawić hipotezę, iż zakonnice starszadeckie grały na instrumentach strunowych i współdziałały w wykonaniach utworów wokarno-instrumentalnych, których rękopisy nie zachowały się do naszych czasów, z organistą i muzykami przyklasztornej kapeli. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że jeszcze przed powołaniem do życia kapeli, w latach 1672–1693 przełożone klasztoru zamawiały 26 razy „trębaczy z szyposzami”⁵³, a więc — podobnie jak w Sandomierzu — tylko muzyków grających na instrumentach dętych. Hipotezę tę wspiera także przymiotnik pojawiający się w tytule przywołanego wyżej rękopisu *Frakty na pozytyw stare* — skoro w czasie jego powstania, prawdopodobnie w latach 1745–1758, nazwano te frakty „starymi”, to znaczy, że w użyciu były już „frakty nowe”, być może zbliżone do takich „fraktów”, jakie znamy ze zbioru sandomierskiego, czyli do XVIII-wiecznych utworów wokarno-instrumentalnych. Cempura również postawił pytanie o to, czy w wykonaniach kapeli przyklasztornej mogły brać udział zakonnice, lecz odpowiedział na nie przecząco, twierdząc, że „byłby to precedens, gdyż z podobną

⁴⁸ Cempura nie podaje odnośnika do źródła. Ibidem, s. 74.

⁴⁹ Częstotliwość mniej więcej taka sama, jak w regestrach klasztorów benedyktynek sandomierskich (*Regestra podskarbskie zaczynające się w R.P 1769*, rkp. G 889 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu), lwowskich (*Regestry przychodów i rozchodów klasztoru lwowskiego*, rkp. G 16–19 Archiwum benedyktynek lwowskich w Krzeszowie) i nieświeskich (*Rejestr rozchodu i przychodu klasztoru nieświeskiego 1733–1811*, AGAD Archiwum Radziwiłłów dział VIII sygn. 324).

⁵⁰ Ibidem, s. 59.

⁵¹ *Pamiętnik z dawnych czasów z roku 1740–1782 i 1811 z przełożeń NJP. Ksieni Petr[oneli] Józ[efy] Zdzieńskiej*, Rk/a-8, k. 2e. Cyt. za ibidem, s. 60.

⁵² Brak odnośnika do źródła, Ibidem.

⁵³ Rękopisy Archiwum ss. Klarysek w Starym Sączu Dw/3-a do 11-a (księgi rachunkowe). Cempura nie podaje stron/kart. (Ibidem, s. 69).

praktyką nigdzie się nie spotykamy”⁵⁴. A jednak właśnie dokładnie taką praktykę potwierdzają źródła sandomierskie⁵⁵.

Ponadto, w zbiorze muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu znajdują się dwa rękopisy potwierdzające obecność profesjonalnej praktyki wokально-instrumentalnej w klasztorach klarysek. Pierwszy (A VIII 94) pochodzi z klasztoru w Chęcinach, co było możliwe do ustalenia dzięki nazwisku zakonnicy, której rękopis podarowano: Magdaleny Trzemeskiej⁵⁶. Jest to anonimowa aria *Plaude, exulta cor meum* na Canto solo, dwoje skrzypiec, altówkę i organy. Drugi (A III 34) nie ma noty posesyjnej, lecz zawiera pięć arii⁵⁷ poświęconych świętym: Franciszkowi, Andrzejowi, Salomei (Kindze)⁵⁸, Antoniemu i Klarze, przeznaczonych na taką samą obsadę, jak poprzedni utwór. Po zapisie pierwszej arii w głosie Canto umieszczono inskrypcję: „X. Christian Piar prosi o Ave Maria”. Być może odnosi się ona do Ojca Christiana Fidelisa a Sancto Laurentio, który był skryptorem czterech rękopisów zachowanych w zbiorze muzykaliów z klasztoru pijarów z Podolińca⁵⁹. Teksty utworów dedykowane Salomei, Kindze i Klarze bezsprzecznie wskazują na przeznaczenie rękopisu dla jakiegoś klasztoru klarysek. Na podstawie powyższych wiadomości można by łączyć rękopis ze Starym Sączem, ponieważ wiadomo, że pijarzy z Podolińca nawiązywali kontakty z tamtejszym klasztorem⁶⁰. Przez Stary Sącz wiódł trakt z Węgier do Polski; wędrujący zakonnicy i uczniowie kolegium zatrzymywali się w klasztorze, niekiedy znajdując tu pomoc materialną. Zakonnice zamawiały msze gregoriańskie u księży pijarów i sprowadzały od nich kaznodziejów. Ojciec Gabriel, pochodzący ze Starego Sącza, kupował w 1698 roku msze i litanie dla klasztoru na Węgrzech za cenę 20 złotych⁶¹. Oczywiście przypisanie wspomnianego rękopisu do spuścizny muzycznej starosądeckich klarysek jest na razie tylko hipotezą.

Jak dotąd nie znamy żadnych rękopisów profesjonalnej muzyki wokально-instrumentalnej pochodzących z tego ośrodka, choć zapewne działają-

⁵⁴ H. CEMPURA, op. cit., s. 74.

⁵⁵ Por. M. WALTER-MAZUR, *The musical practice...*, op. cit., s. 194–195.

⁵⁶ M. BORKOWSKA, *Leksykon...*, op. cit., tom II, s. 169, ksieni, zmarła w 1779.

⁵⁷ *Sancte Pater Francisce, Canite voce, Beata Salomea (Kunegundis), Antoni splendor, Ad te o Clara.*

⁵⁸ W tekście słownym utworu nad imieniem Salomea za każdym razem nadpisane jest Kunegundis.

⁵⁹ *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu*, opr. Dariusz Smolarek, Lublin 2009, s. 156, 159, 160.

⁶⁰ MARIAN GOTKIEWICZ, *Kolegium podolinieckie*, „Nasza Przyszłość”, 1964, t. XV, s. 90, cyt. za: H. CEMPURA, op. cit., s. 75.

⁶¹ Ibidem.

ca przez niemal sto lat kapela musiała „wytworzyć” spory ich zbiór. Wiktor Bazielich podaje, że w czasie kasaty starosta wielicki H. von Baum, wykonując akt abolicji znalazł w klasztorze dwie szafy i cztery skrzynie z różnymi dokumentami, aktami, regestrami i papierami. Zabrane dokumenty uległy rozproszeniu, część znalazła się w Wiedniu, część w prywatnych rękach zbieraczy⁶². Można domniemywać, że znajdująca się na chórze zakonnym lub muzycznym szafa, bądź skrzynia z nutami dla kapeli mogła być wśród wspomnianych przez Bazielicha. Ocalały pewnie w klasztorze te księgi, które zakonnice miały w swoich celach⁶³, jak na przykład rękopis Muz. 26 *Arye z różnych autorów zebrane*, będący własnością Teresy Ozanny Fabiańskiej, a po jej śmierci Marianny Dorszewskiej.

Wspomniany rękopis, nie będący przedmiotem analiz Cempury, dokumentuje aktualną i znaną także z Sandomierza praktykę grania podczas mszy utworów solowych na instrumencie klawiszowym. Tytuł *Arye z różnych Autorów zebrane do grania na pozytywie lub szpincie podczas Nabożeństwa w kościele...* nie oznacza, iż wszystkie utwory były transkrypcjami arii operowych. Określenie „aria” stosowano wówczas jako synonim „utworu”, co poświadcza także sandomierska Księga Dygulskiej⁶⁴. Wśród utworów z Księgi Fabiańskiej znajdujemy dwa, przy których zapisano „Auth[ore] Hasse” i „Auth[ore] Italiano”, pozostałe są anonimowe⁶⁵. Ten bardzo interesujący zbiór utworów na instrument klawiszowy ma swoją współczesną edycję⁶⁶ oraz przyczynkową literaturę⁶⁷, jest w niej jednak błędnie nazywany „kancjonałem” oraz mylnie datowany na rok 1768, podczas, gdy da-

⁶² WIKTOR BAZIELICH, *Historie starsządeckie*, Kraków 1965, s. 168, cyt. za: H. CEMPURA, op. cit., s. 20–21.

⁶³ Zakonnice przekazywały sobie książki i rękopisy, a także dziedziczyły je po zmarłych, podejmując obowiązek pamięci w modlitwie za poprzednią właścicielkę.

⁶⁴ Por. JAKUB DMEŃSKI, MAGDALENA WALTER-MAZUR, *A collection of music for keyboard instrument from the manuscript L 1668 (Book of Jadwiga Dygulska) of the Sandomierz Diocese Library*, „Musicology Today” 2013 (w przygotowaniu).

⁶⁵ *Arie z różnych autorów zebrane...*, op. cit., s. 5. Jan Chwałek zidentyfikował jedną z arii jako II część ze *Suity* h-moll Domenico Zipoliego (*Arie z różnych autorów...*, op. cit., s. 5), zaś Michał F. Runowski arie nr 30, 55, i 51, jako arie nr 1, 40 i 8 Valentina Rathgebera z jego *Musicalischer Zeit=Vertrieb auf dem Clavier*, Augsburg 1743 (MICHAŁ F. RUNOWSKI, *Nowe spojrzenie na „Arie” ze Starego Sącza*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 4, s. 31).

⁶⁶ *Arie z różnych autorów zebrane...*, op. cit., por. przyp. 35.

⁶⁷ Maria Erdmann, „Kancjonał Fabiańskiej” (1768) jako przykład wpływu stylu galant na muzykę klawiszową klasztoru klarysek w Starym Sączu w drugiej połowie XVIII wieku, *Musica Varia*, Bydgoszcz 2008, s. 17–28 oraz wspomniana w przyp. 59 praca MICHAŁA F. RUNOWSKIEGO i F. WESOŁOWSKIEGO, „*Arie z różnych autorów zebrane anno 1768*”, uwagi krytyczne i wykonawcze, w: „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku”, Organ i muzyka organowa X, Gdańsk 1997, s. 120.

ta na karcie tytułowej powinna być odczytana jako rok 1761, ewentualnie 1767. Obie kolekcje utworów solowych na instrument klawiszowy, sandomierska Księga Dygulskiej oraz starosądecka Księga Fabiańskiej, wykazują pewne podobieństwa oraz konkordancje repertuarowe, które są obecnie przedmiotem analiz.

Istnienie w klasztorze starosądeckich klarysek bogatszej praktyki muzycznej, niż wskazywały na to źródła muzyczne analizowane przez Cempurę, potwierdzają także informacje z rachunków oraz rękopisów o charakterze częściowo zwyczajników a częściowo kronik, zatytułowanych *Regestry śpiewów i obrzędów* z lat 1709, 1720 i 1737, oraz niekompletny *Regestr* z 1770 roku⁶⁸. Zachowały się również księgi obłóczyn i zmarłych oraz kroniki, w których aż o 23 zakonnicach żyjących w XVIII wieku wspomniano w kontekście kultury muzycznej klasztoru. Jedenaście z nich było kantorkami, osiem określono jako „fraktarki”, pięć jako „śpiewaczki” i trzy jako „muzykantki”, przy czym więcej niż jedno z tych określeń mogło być użyte w stosunku do tej samej zakonnicy⁶⁹. Jako fraktarki źródła wymieniają Katarzynę Gertrudę Bielawską (1706–1769)⁷⁰, Mariannę Aleksandrę Dąbrowską (zm. 1782), Marię Cecylię Dorszewską (Doroszowską) (1779–1817), Osannę Teresę Fabiańską (1751–1814), Barbarę Rozalię Kaniorską (Węgierka, 1723–1769) i Kunegundę Ludwinę Klimecką (zm. 1826). Muzykantkami nazwano wymienioną już Marię Cecylię Dorszewską, Agnieszkę Anielę Sesterkiewiczównę (1706–1764) i Katarzynę Jolantę Wieczewską (1767–1789), natomiast jako śpiewaczkę zapamiętano Barbarę Apolinarię Krzeszównę (1706–1761), Salomeę Klarę Radomską (1724–1778), Konstancję Sędzimirównę (zm. 1802), Annę Kornelię Sędzimirównę (1719–1769) oraz wymienioną już Agnieszkę Sesterkiewiczównę. Ta ostatnia „była fraktarką i wielkich talentów w śpiewaniu, graniu. Kantorka kilka lat Zakonowi przysługiwała się”⁷¹. Barbara Apolinaria Krzeszówna była zakonnicą „głosu tak ślicznego i jasnego, że gdy figurał śpiewała za bramą klasztorną słysząc ją było”⁷². Jak dodaje Cempura, wykaz sióstr aktywnych muzycznie z pewnością nie jest pełny; wspomnienia o zakonnicach pisano nieraz

⁶⁸ Rękopisy Rk/a-1, Rk/a-2, Rk/a-3 Archiwum ss. Klarysek w Starym Sączu. H. CEMPURA, op. cit., s. 21.

⁶⁹ H. CEMPURA, op. cit., s. 51–54.

⁷⁰ Lata życia w zakonie, od profesji do śmierci.

⁷¹ Rękopisy Zk/f-3 k. 16v, Zk/f-5, s. 24 Archiwum ss. Klarysek w Starym Sączu, cyt. za: Ibid., 52.

⁷² Rękopisy Zk/f-4, k.8v, Zk/f-5, k.1, Rk/a-3, k.51 Archiwum ss. Klarysek w Starym Sączu, cyt. za: H. CEMPURA, op. cit., s. 53.

kilka lat po śmierci, a uwagę zwracano w nich przede wszystkim na zalety ducha i wierność regule.

Najciekawsze wspomnienie zapisano o Barbarze Scholastyce Oliwińskiej, która była skryptorką większości zachowanych rękopisów muzycznych, i, prawdopodobnie, autorką jednogłosowych mszy-kontrafaktur: „Utalentowana w śpiewie i graniu «figuralnie» na różnych instrumentach. Przyjechała do klasztoru w 12 roku życia, już doskonale wszystko umiała. Chorowała przez 30 lat, gdy się lepiej czuła — uczyła siostry śpiewać, grać, pisała księgi do śpiewania kościelnego”⁷³. Podobnie jak w klasztorze sandomierskim i lwowskim, starosądeckie fraktarki były zwalniane z pewnych obowiązków chórowych w te dni, kiedy musiały się przygotować do wykonywania np. mszy fraktem⁷⁴. Zastanawiający - w kontekście przedstawionej przez Cempurę praktyki muzycznej — jest zapis, że Oliwińska uczyła siostry śpiewać i grać. Śpiewu liturgicznego, a także zapewne pieśni uczyły się siostry w nowicjacie i w „szkole duchownej” dla młodych profesek⁷⁵. Było to jednak zadanie kantorek oraz mistrzyni nowicjatu. Oliwińska musiała więc uczyć czegoś więcej. Wcześniej, w 1691 roku, zaraz po objęciu urzędu przez ksienię Jordanównę, tę która założyła kapelę, został zaangażowany muzyk, który miał uczyć siostry gry „na tubie i basie”⁷⁶.

Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, a nawet prawie pewne, że w klasztorze starosądeckim istniała jednak w XVIII wieku także inna, bardziej aktualna stylistycznie praktyka muzyczna. Nie zachował się niestety repertuar muzyczny, który by to potwierdzał, oraz ukazał, na jakim poziomie było to zakonne muzykowanie. Niewątpliwie, mimo istnienia monografii Henryka Cempury, kultura muzyczna klarysek starosądeckich w XVIII wieku wymaga nadal zbadania i podjęcia próby ponownej analizy dostępnych źródeł w celu weryfikacji postawionych tu hipotez.

PRÓBA PORÓWNIANIA

Badaczce kultury muzycznej benedyktynek kongregacji chełmińskiej właściwie wygodnie byłoby stwierdzić na podstawie dotychczas powstałej literatury, że kultura muzyczna zakonnic staniąteckich i starosądeckich była uboższa, nieprofesjonalna i retrospektywna. Pozwoliłoby to na ukazanie

⁷³ Rękopisy Zk/f-3. K. 20, Zk/f-5 Archiwum ss. Klarysek w Starym Sączu, k. 18.

⁷⁴ H. CEMPURA, op. cit., s. 56.

⁷⁵ O najmłodszych profeskach mówiono w Starym Sączu „siostry szkolne”.

⁷⁶ Chodziło zapewne o *tromba marina*, nie o instrument dęty, jak przypuszczał Cempura. „Bas” to być może wiolonczela, owe „skrzypce basowe”, potrzebne do realizacji *basso continuo*.

przedmiotu własnych badań, jako wyjątkowego i szczególnie zasługującego na uwagę. Jednak na ogół praktyki muzycznej w Staniątkach i Starym Sączu muszą mieć wpływ doświadczenia płynące z badania źródeł muzycznych, kronikarskich, prozopograficznych i gospodarczych benedyktynek kongregacji chełmińskiej. One to każą stawiać hipotezy, które być może znajdą potwierdzenie w pracach kolejnych badaczy.

Na pierwszy rzut oka porównanie kultury muzycznej benedyktynek kongregacji chełmińskiej, staniąteckich i starosądeckich klarysek ujawnia przede wszystkim różnice. Sięgające do I połowy wieku XVII źródła poświadczają kultywowanie profesjonalnego repertuaru polifonicznego i polichóralnego tylko u tych pierwszych. Jednak w drugiej połowie wieku, ku pewnemu zaskoczeniu, podczas gdy u benedyktynek reformowanych „muzy milczą”, klaryski w Starym Sączu kupują instrumenty, a pod koniec wieku kształcą zakonnice u świeckiego muzyka⁷⁷ i zakładają półprofesjonalną przyklasztorną kapelę. Kapelę profesjonalną powołuje do życia także ksieni staniątecka, ale dopiero około połowy wieku XVIII. W obu ośrodkach zatrudnieni są świeccy organiści i w obu, jak można sądzić na podstawie zachowanych kancjonałów i innego rodzaju źródeł muzycznych, przywiązywano dużą wagę do kultywowania repertuaru pieśniowego, jedno- i wielogłosowego. W Starym Sączu ponadto wytworzono repertuar mszy-kontrafaktur opartych na rodzimych pieśniach.

W klasztorach reformy chełmińskiej, na tyle, na ile możemy sądzić na podstawie źródeł, w praktyce muzycznej bazowano przede wszystkim na umiejętnościach zakonnic i nie zakładano przyklasztornych kapel złożonych ze świeckich muzyków⁷⁸. W niektórych ośrodkach nie zatrudniano nawet organistów, gdyż rolę organistki przejmowała jedna z zakonnic. Profesjonalne kapele jedynie zapraszano i opłacano przy okazji większych świąt i uroczystości. W Sandomierzu od końca XVII wieku mamy potwierdzoną działalność kapeli złożonej z zakonnic i kultywującej aktualny styl muzyczny. Taka sytuacja utrzymuje się tam przez cały wiek XVIII aż do początku wieku XIX.

Kultura muzyczna omawianych klasztorów ukazuje jednak także i pewne podobieństwa, choć niektórych z nich bardziej się domyślamy, niż jesteśmy w stanie dowieść. Na przykład w Starym Sączu, tak jak w Sando-

⁷⁷ W 1691 ksieni Jordanówna zatrudnia muzyka, który miał nauczyć siostry gry na „tubie i basie” (H. CEMPURA, op. cit., 49).

⁷⁸ Jedyne wyjątkiem stanowi być może klasztor jarosławski około połowy wieku XVII, kiedy to ksieni Anna Kostczanka I, według XVIII-wiecznego źródła, „trzymała 12 muzyków”. Por. rkp. Biblioteki Ossolineum 101/II, s. 112 *Opisanie praw, funduszów y przywilejów wielebnym Pannom Oyca św. Benedykta klasztoru jarosławskiego w roku 1740 zaczęte*.

mierz, zakonnice prawdopodobnie wykonywały utwory wokально-instrumentalne razem ze świecką kapelą, umieszczoną oczywiście na osobnym, muzycznym chórze. Być może klaryski grały na instrumentach z rodziny skrzypiec i śpiewały, a na instrumentach dętych grali kapeliści. Sandomierskie benedyktynki przy okazji świąt korzystały z pomocy trębaczy i śpiewaków-Basów, a ponieważ w kościele św. Michała był tylko jeden chór, musiano przedzielić go krata. Ponadto w Sandomierzu, podobnie jak w Starym Sączu, istniała praktyka grania w czasie mszy utworów solowych na pozytywie lub innym instrumencie klawiszowym. Źródłami poświadczającymi ten stan rzeczy są zachowana w Sandomierzu księga organowa Jadwigi Dygulskiej L 1668 i oraz starosądecki rkp nr 26, *Arye z różnych autorów zebrane*. O trzech żyjących w II połowie wieku XVIII benedyktynek staniąteckich również napisano w nekrologach, że grały na organach, jednak niczego na temat zakresu ich praktyki organistowskiej nie wiemy. Te same zakonnice staniąteckie grały także na „niektórych instrumentach”: dwie na skrzypcach, jedna na flecie i jedna na nieokreślonych instrumentach, jednak niestety nie wiemy, w jaki sposób ich umiejętności były wykorzystywane.

Przed wszystkim jednak, dostępne dane prozopograficzne ze wszystkich omawianych klasztorów potwierdzają pielęgnowanie talentów śpiewających wśród zakonnic. W Starym Sączu, podobnie, jak u benedyktynek reformy chełmińskiej, niektóre siostry są nawet nazywane śpiewaczkami. Z zachowanych zapisów wynika, że musiało chodzić o śpiew solowy, wymagający pewnych kompetencji, nie zaś o śpiewania chorału, czy pieśni, które było udziałem całej wspólnoty. Ponadto benedyktynki staniąteckie i klaryski również znały pojęcie fraktu. W Starym Sączu wśród zakonnic wyodrębniano nawet grupę „fraktarek”, do których zaliczano „śpiewaczki” i „muzykantki”, czyli siostry grające na instrumentach. Te ostatnie w Sandomierzu nazywano „graczkami”.

O ile praktyka zakonnic staniąteckich w zakresie muzyki profesjonalnej w XVIII wieku, wobec działania w tym ośrodku zawodowej kapeli, wydaje się być tylko dodatkiem do repertuaru kancjonałowego i liturgicznego, o tyle można przypuszczać, że klaryski starosądeckie musiały do niej przykładąć sporą wagę. Świadczy o tym przede wszystkim wyodrębnienie grupy fraktarek, regularne zakupy strun i samych instrumentów, a także zachowany w rkp nr 26 repertuar utworów solowych na instrument klawiszowy.

Kultura muzyczna klasztorów Staniątek i Starego Sącza, przedstawiona została w oparciu o istniejącą literaturę przedmiotu i częściowo „wyobrażona” dzięki doświadczeniu badania źródeł zachowanych po bene-

dyktynkach reformy chełmińskiej. Rzetelne porównanie jej z kulturą muzyczną benedyktynek sandomierskich byłoby możliwe, gdybyśmy dysponowali źródłami w podobnym wymiarze dla wszystkich porównywanych ośrodków. Tak jednak nie jest, i należy mieć to na uwadze. Na dzień dzisiejszy wypada stwierdzić, że praktyka muzyczna benedyktynek sandomierskich, najlepiej udokumentowana w źródłach, miała charakter bardziej stabilny i zdecydowanie mocniej skłaniała się w stronę praktyki profesjonalnej oraz w stronę aktualnego stylistycznie repertuaru. Jednak dalsze badania praktyki klarysek i benedyktynek staniąteckich w tym względzie na pewno przyniosą jeszcze ciekawe odkrycia i być może za jakiś czas pogląd wyrażony w tym zdaniu przyjdzie nam nieco złagodzić.

SUMMARY

The article refers to the existing arrangements for the musical culture of nunneries in Sandomierz, Staniątka and Stary Sącz, and in the case of the first builds on her own research. On the basis of the already existing literature one would say that in terms of advancement of musical practice nuns of Sandomierz distanced definitely sisters from other monasteries. As a result of analysis and comparison of messages coming from different kinds of sources: music, chronicles, metrics, obituaries and accounts, author comes to the conclusion that the practice of music of the Poor Clares from Stary Sącz and the Benedictine from Staniątka could be a lot richer than its former researchers thought. On such a view expressed in this article have an influence research experience of the musical culture of the Sandomierz Benedictines, as well as sources previously unknown to the musicologists: obituaries from Staniątka and eighteenth-century vocal-instrumental music manuscripts from the monastery of the Poor Clares in Chęciny.

|

|

|

—

—

|

|

|

—

AFEKT I PATOS PO ROUSSEAU: PRZEMIANY W DEFINIOWANIU
WYBRANYCH POJĘĆ RETORYKI MUZYCZNEJ
WE FRANCUSKICH SŁOWNIKACH MUZYCZNYCH
KOŃCA XVIII I PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU

Małgorzata Lisecka

TORUŃ, UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA

Na wstępie analizy, której przedmiot stanowi kilkanaście haseł słownikowych dotyczących pojęć afektu i patosu, opracowanych we Francji w latach 1787–1855, chciałabym sformułować pewne zagadnienia badawcze. W dalszym ciągu tego tekstu postaram się sukcesywnie udzielić na nie odpowiedzi, oczywiście w zakresie, na jaki pozwala rekonesansowy charakter niniejszego artykułu.

Pojęcie afektu jest, jak wiadomo, kluczowe dla interpretowania i rozumienia muzyki europejskiego baroku. Wiadomo także, że przez cały okres funkcjonowania w wyrazowym języku muzyki przedbarokowej i barokowej (odwołajmy się w tym miejscu do użytecznego pojęcia „muzyki dawnej”), zachowuje ono żywotny związek ze swoim źródłowym, retorycznym znaczeniem, choć — jak zauważył Szymon Paczkowski — „w XVII wieku na gruncie tradycyjnej nauki o afektach [...] dotychczasowe funkcje retora prawie całkowicie przejmuje artysta”¹ zaś sztuka wkracza w obszar funkcji, zwyczajowo przypisywanych właśnie retoryce². Natomiast pojęcie patosu, jakkolwiek jego kariera w dawnej filozofii muzyki nie była może aż tak spektakularna, jest przecież z pojęciem afektu silnie związane, i to właśnie u fundamentów retorycznych obydwu słów. Łacińskie *affectus* jest dokładnym tłumaczeniem greckiego *pathos*, z którego semantyką dobrze

¹ SZYMON PACZKOWSKI, *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Lublin: Polihymnia 1998, s. 10–11.

² Ibidem, s. 11.

koresponduje podstawowy dla *affectus* czasownik *afficere*³. W pewnym sensie zatem afekt i patos (*affectus* i *pathos*) są pojęciami o identycznym zakresie, choć w retoryce muzycznej nie używa się ich dokładnie w tym samym sensie, a przynajmniej nie zdarza się to często. Identyeczność ta dostrzegalna jest jednak chociażby w genezie nazwy „patopoja” (*pathopoeia*), która dosłownie oznacza ekspresję, czy też prezentację afektu (to jest patosu) o gwałtownym charakterze⁴.

Kulminacja znaczenia omawianych pojęć dla estetyki muzycznej następuje w XVIII wieku. Potwierdzają to autorzy obszernych haseł: *Affect*, *Affections*, *Affekt* i *Affektenlehre* w *The Grove's Dictionary of Music and Musicians*, *Harvard Dictionary of Music* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁵. Co jednak dzieje się z tymi pojęciami po epoce baroku, w jakim zakresie ich semantyka podlega przemianom i w jakim kierunku rozwijają się te przemiany? Wreszcie — od kiedy możemy mówić o pierwszych „postbarokowych” definicjach pojęć afektu i patosu (od których to pojęć estetyka muzyczna w sposób ostateczny chyba nigdy się nie uwolniła)?

Niezmiernie trudno jest w takich wypadkach uchwycić jakieś momenty radykalnego przełomu. Jednak w drugiej połowie XVIII wieku, a więc mniej więcej w okresie, w którym z całą pewnością zachodzą już interesujące nas przemiany, pojawia się w literaturze estetyczno-muzycznej uży-

³ Zob. np. DIETRICH BARTEL, *Música Poética: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 31; CARL DAHLHAUS, *The Dramaturgy of Italian Opera*, przeł. M. Whittall, w: *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, red. L. Bianconi i G. Pestelli, Chicago 2003, s. 124–125; B. HAYNES, *What Makes Baroque Music „Baroque”?*, tegoż, *The End of Early Music*, Oxford 2007, s. 170; CLARE HORNSBY, *Musical Metaphors in Art Treatises*, w: *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, red. T. Shephard i A. Leonard, N.Y. 2013, s. 219–220. Przez pojęcie *pathos* Grecy pojmowali jakąś niedyspozycję lub słabość, ewentualnie szerzej rozumiane negatywne doświadczenie, skutkujące biernością i bezwolnością doświadczającego ich człowieka. Klaus Held, analizując pojęcie patosu, akcentuje przede wszystkim nieodłączną wobec niego bierność — patos jako coś, co się przytrafia; „cierpienie” lub „doznanie” (por. KLAUS HELD, *Fenomenologia świata politycznego*, przeł. A. Gniazdowski, Warszawa 2003, s. 130–132). Podobnie Bernhard Waldenfels: „Wszystko [...] poprzez co zostajemy ugodzeni, pobudzeni, podnieceni, zaskoczeni i w pewien sposób zranieni [...] nazywam *patosem*, przydarzaniem się, *af-fektem*; to ostatnie słowo piszę z łącznikiem, by podkreślić, że nam coś jest czynione, czego my nie inicjujemy” (cyt. B. WALDENFELDS, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009, s. 70). *Afficere* w swym najogólniejszym sensie oznacza oddziaływanie na kogoś, jednak przede wszystkim w negatywnym sensie: wyrządzanie krzywdy, zadawanie ran, nabawianie choroby, przyprawianie o strach, ból, rozdrażnienie, słabość etc., a w skrajnym wypadku nawet zadawanie śmierci (por. KAZIMIERZ KUMANIECKI, *afficio*, w: *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1974, s. 22–23).

⁴ Por. D. BARTEL, op. cit., s. 359.

⁵ Zob. zestawienie sporządzone przez Sz. PACZKOWSKIEGO, op. cit., s. 12–13.

teczna formuła słownika. Słownik jest typowo oświeceniowym, nowym systemem porządkowania i uogólniania wiedzy, wypierającym i udoskonalającym stary system Baconowski; formę takiego właśnie słownika przybiera, podług słów d'Alemberta, Wielka Encyklopedia Francuska⁶. W niniejszym tekście interesować mnie będą słowniki muzyczne, które pojawiły się po *Dictionnaire de Musique* Jeana-Jacques'a Rousseau — dzieła powstałego w 1768 r. jako efekt wieloletniej pracy nad zamówionymi przez Encyklopedystów hasłami związanymi z muzyką⁷. Tematyka afektu i patosu powraca w tych słownikach na różne sposoby, czasem w nawiązaniu do koncepcji Rousseau, czasem zaś niezależnie od niej. Zamierzam prześledzić, w jaki sposób ewoluuje sposób definiowania interesujących nas pojęć między ostatnią dekadą XVIII a połową XIX wieku.

Moje zainteresowanie ograniczę przede wszystkim do słowników francuskich (wyjątkiem jest tu włoski słownik Petera Lichtenthala, przełożony na francuski przez Dominique Mondo), z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ sądzę, że w ówczesnej francuskiej literaturze teoretycznomuzycznej forma słownika jest zdecydowanie bardziej popularna niż gdziekolwiek indziej. Dysponujemy oczywiście słownikami niemieckimi i angielskimi pochodzącymi mniej więcej z tego samego okresu⁸, ale jest ich relatywnie mniej: znacznie łatwiej, badając literaturę w tych językach, natrafić na leksykony, podręczniki gramatyki muzycznej i terminologii muzycznej, ewentualnie (zwłaszcza od XIX wieku) słowniki biograficzne.

Po drugie, teoretycznomuzyczna literatura francuska po Encyklopedii zdaje się najbardziej naturalnym punktem wyjścia dla moich rozważań, u których początku stoi koncepcja muzyki Rousseau. To właśnie ta koncepcja dla wielu późniejszych autorów stanowi ważki punkt odniesienia przy

⁶ Por. DONALD R. KELLEY, *History and the Encyclopedia*, w: *The Shapes of Knowledge: From the Renaissance to Enlightenment*, red. D. R. Kelley i R. H. Popkin, Dordrecht 1991, s. 16; JEAN LE ROND D'ALEMBERT, *Wstęp do encyklopedii*, przeł. J. Hartwig, oprac. T. Kotarbiński, Warszawa 1954.

⁷ Więcej na ten temat zob.: ZBIGNIEW SKOWRON, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa: WUW 2010, s. 213–303.

⁸ p. angielski przekład słownika Rousseau autorstwa Williama Waringa (*A Complete Dictionary of Music*, Londyn 1779); THOMAS BUSBY, *A Dictionary of Music, Theoretical and Practical...*, Londyn 1817 (wydanie amerykańskie: *A Complete Dictionary of Music*, Filadelfia 1827); JOHN FELTMAN DANNELEY, *An Encyclopaedia or Dictionary of Music...*, Londyn 1825; oraz w języku niemieckim np.: JUSTIN HEINRICH KNECHT, *Kleines alphabetisches Wörterbuch... aus der musikalischen Theorie*, Ulm 1795; JOHANN DANIEL ANDERSCH, *Musikalisches Wörterbuch. Für freunde und Schüler der Tonkunde*, Berlin 1829; JOHANN VON DRIEBERG, *Wörterbuch der griechischen Musik in ausführlichen Artikeln...*, Berlin 1835; AUGUST GATHY, *Musikalisches Conversations Lexikon...*, Hamburg 1840; GUSTAV SCHILLING, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften...*, Stuttgart 1842.

konstruowaniu ich własnych haseł słownikowych, nawet jeśli w pewnych kwestiach zasadniczo się z jej fundamentalnymi tezami nie zgadzają.

Co ciekawe, w *Dictionnaire de Musique* ani hasło *Affect*, ani *Passion* wcale się nie pojawiają. To przemilczenie wydaje się znaczące, tym bardziej, że w późniejszych słownikach obydwie hasła powrócą — o czym za chwilę. Tymczasem u Rousseau brak nawet hasła, które — jak się wydaje — potencjalnie mogłoby zastąpić tamte, późnobarokowe i stanowić ich nowoczesniejszy, klasycystyczny ekwiwalent: mianowicie *Sensation*. Słowo *sensation* będzie służyło do definiowania afektu w znacznie późniejszych słownikach, jednak u Rousseau z dawnego afektu pozostanie tylko hasło *Affettuososo*:

Affettuososo — słowo to zapisane na początku arii wskazuje na tempo pomiędzy *Andante* i *Adagio*, a w odniesieniu do melodii, czuły i słodki wyraz⁹.

Jeśli przyjrzymy się znaczeniu pojęcia *affettuososo* (*affettuososo*) w późniejszych słownikach, przekonamy się łatwo, że zachowuje ono właśnie te dwa odniesienia: po pierwsze, nieomal zawsze łączone jest z tempem; po drugie, w jego polu znaczeniowym nie mniej ważna od tempa jest wyrazowość:

Affettuososo — słowo to oznacza czułą manierę¹⁰. (Meude-Monpas)

Affettuososo — słowo to w istocie nie ma żadnego bezpośredniego związku z tempem utworu. Jednak, jako że oznacza ono „czule”, „z czułością”, i że pojęcie to wyklucza wszelką impetyczność, zapisuje się je niekiedy bez wskazania tempa¹¹. (Framery)

Affetto, albo *con affetto* — jest to to samo co *Affettuososo* lub *Affettuosamente*, co oznacza, CZULE (*affectueusement*), *tkliwie*, etc. i dlatego niemal zawsze powoli (*Lentement*)¹². (de Brossard)

⁹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paryż 1768, s. 49: „Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce”. Tłumaczenia haseł i ich fragmentów z francuskiego (jeśli nie zaznaczono inaczej) — M. L.

¹⁰ JEAN J. O. DE MEUDE-MONPAS, *Dictionnaire de Musique...*, Paryż 1787, s. 31: „Ce mot signifie d'une manière affectueuse”.

¹¹ NICOLAS ETIENNE FRAMERY, *Encyclopedie méthodique. Musique*, t. 1, Paryż 1791, s. 68: „Ce mot n'a en effet aucun rapport direct avec le mouvement d'un morceau. Cependant comme il signifie *affectueusement*, avec tendresse, & que cette expression exclut la rapidité, on l'écrit quelquefois sans autre indication de mouvement”.

¹² SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de Musique...*, Amsterdam 1796, s. 13: „C'est le même que *Affettuososo* ou *Affettuosamente*, qui veut dire, AFFECTUEUSEMENT, *tendement*, etc. & par conséquent presque toujours *Lentement*”.

Affettuoso affettuoso — oznacza to *Affettuosissimò*, BARDZO CZULE, bardzo tkliwie¹³. (de Brossard)

Affettuoso (affectueux) — z ekspresją bardzo smutną i bardzo melancholijną. Tempo jest adekwatne do charakteru i utrzymuje się pomiędzy *adagio* a *andante*¹⁴. (Castil-Blaze)

Affettuoso (affectueux) — określenie to dodaje się zazwyczaj do słowa *andante*, i oznacza ono, że kompozycja powinna być wykonywana z pewną ekspresją tkliwą i słodką, na jaką jest podatna, i że silniejsze akcenty, których mogłaby ona wymagać, muszą być zaznaczane delikatnie.

W utworach, w których w żaden inny sposób nie oznaczono tempa, wskazuje tempo pośrednie między *adagio* a *andante*¹⁵. (Lichtenthal)

Affettuoso — pojęcie to jest oznaką wyrazu słodkiego i czułego, wskazuje na tempo szybsze niż *adagio*, ale bardziej stateczne niż *andante*. Jak większość terminów muzycznych, słowo to pochodzi z włoskiego i może mieć także znaczenie rzeczownikowe¹⁶. (bracia Escudierowie)

Affettuoso (affectueux) — określenie to, które dodaje się najczęściej do słowa *andante*, oznacza, że utwór ma być wykonany z pewnym wyrazem słodczy (*douceur*) i stosownego wdzięku (*affabilité*)¹⁷. (Soullier)

Affettuoso jako nazwa tempa lub charakteru utworu pojawia się oczywiście w teorii muzyki XVII i XVIII wieku. Podaje to pojęcie Johann Joachim Quantz w swojej klasyfikacji temp muzycznych, podzielonych na cztery

¹³ Ibidem: „ou *Affettuosissimò*, veut dire, TRES-AFFECTUEUSEMENT, fort-tendrement”.

¹⁴ FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH BLAZE (Castil-Blaze), *Dictionnaire de Musique Moderne*, Bruksela 1828, s. 104: „Avec une expression très-douce et très-melancolique. Son mouvement est relatif à son caractère, et tient le milieu entre l'*adagio* et l'*andanté*”.

¹⁵ PETER LICHTENTHAL, *Dictionnaire de musique*, przeł. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 37: „Cette épithète qu'on ajoute ordinairement au mot *andante*, signifie que la composition doit être exécutée avec cette expression affectueuse et douce dont elle est susceptible, et que les accents forts qu'elle peut réclamer doivent être doucement marqués. Ce mot écrit à la tête d'un morceau de musique, sans aucune autre indication de mouvement, indique un mouvement moyen entre l'*adagio* et l'*andante*”.

¹⁶ LÉON ESCUDIER, MARIE-PIERRE-YVES ESCUDIER, *Dictionnaire de musique...*, t. 1, Paryż 1854, s. 71: „Ce mot est le signe d'une expression douce et tender; il indique un mouvement moins lent que l'*adagio* et plus posé que l'*andante*. Ainsi que la plupart des mots usités dans le musique, ce mot est tiré de l'italien, et se prend aussi substantivement”.

¹⁷ CHARLES SOULLIER, *Nouveau dictionnaire de musique illustré...*, Paryż 1855, s. 25: „Cette qualification, que l'on ajoute le plus ordinairement au mot *andante*, signifie que la morceau doit être exécuté avec une certaine expression de douceur et d'affabilité convenable”.

grupy ze względu na uderzenia pulsu ludzkiego; Johann Mattheson, charakteryzując tempa w muzyce włoskiej, wymienia między innymi *affettuoso* i przypisuje mu afekt miłości (*Liebe*), tak jak *adagio* oznacza smutek, *lento* — ulgę, *presto* — żądzę, *allegro* — pocieszenie, a *andante* — nadzieję¹⁸.

W cytowanych powyżej znaczeniach *affettuoso* nie ma wszakże trwale przypisanego znaczenia afektywnego: jak widać, najczęściej łączy się je z kategorią czułości, tkliwości, a nawet słodyczy (zgodnie z włoskim i francuskim znaczeniem słowa), ale zarówno czułość jak i tkliwość, a także słodycz, czy wymieniany przez Charlesa Soulliera stosowny wdzięk¹⁹, nie mieszczą się w dawnych katalogach afektów — są przejawem nowego typu wyrazowości. Castil-Blaze, jako jedyny wpisuje w pojęcie *affettuoso* sens wiążący się ze smutkiem, w znaczeniu mało jednak przystającym do afektu, jeśli przyjmiemy, że afekt w swoim dawnym, retorycznym znaczeniu jest uczuciem gwałtownym i namiętym. Ten rodzaj melancholii, o której pisze Castil-Blaze, zdaje się być zresztą w większym stopniu permanentnym stanem, saturniczną dyspozycją samoświadomego charakteru, cechującą podmiot (zwłaszcza genialny) w dojrzałej fazie romantyzmu europejskiego, niż emocjonalną i spontaniczną reakcją na doznanie²⁰. Ponadto Nicolas Etienne Framery i Sebastien de Brossard podkreślają, że *affettuoso*, jakkolwiek nie określa tempa, to w istocie i tak łączy się z tempem, które wynika z określonego w ramach tego pojęcia typu wyrazowości. Można owo tempo dość precyzyjnie określić: między *adagio* i *andante* (Rousseau, Castil-Blaze, Lichtenthal, bracia Léon i Marie Pierre Yves Escudierowie), raczej powiązane z *andante* niż z *adagio* (Lichtenthal, Soullier).

W końcu XVIII i w XIX wieku mamy zatem do czynienia z pojęciem *affettuoso* — bez towarzyszącego mu afektu; pojęciem, które nie przekłada się na żaden znany z katalogów afekt (jakim była np. Matthesonowska *Liebe*), zyskuje natomiast nowoczesny, utrwalony przez Rousseau typ wyrazowości.

A jednak, mimo że nie tylko u Rousseau, ale także u Meude-Monpasa, Framery'ego, de Brossarda, Castil-Blazego nie odnajdujemy pojęcia afektu ani jego francuskiego odpowiednika, utrwalonego przez Kartezjusza,

¹⁸ Zob. MARY CYR, *Performing Baroque Music*, Farnham 2011, s. 41; ISABELLA VAN ELFEREN, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Plymouth 2009, s. 76.

¹⁹ Francuskie *affabilité* oznacza dosłownie uprzejmość, grzeczność, łaskawość; w tym znaczeniu być może także lekkość, łatwość, przystępność (wdzięk w znaczeniu „salonowym”).

²⁰ Zob. THOMAS PFAU, *Romantic Moods*, w: *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790–1840*, Baltimore 2005; IRVING BABBITT, *Romantic Melancholy*, w: *Rousseau and Romanticism*, Boston 2009.

to jest *passion*²¹, powróci ono w swoim dawnym znaczeniu do słowników muzycznych — i w ogóle do słowników z zakresu sztuki — wraz z początkiem XIX wieku.

Obszerne hasło zatytułowane *Passions* zamieszcza Aubin-Louis Millin w trzecim tomie swojego *Dictionnaire des Beaux-Arts* z 1806 roku²². Definiuje on afekty następująco:

Passions — przez to słowo określa się wszelkie namiętności duszy (*affections de l'ame*). Tak więc, słowo *afekt* jest synonimem uczucia (*sentiment*), doznania (*sensation*), a dusza, w której wygasa uczucie nie przestaje podlegać namiętności. Krytykuje się niesłusznie Le Bruna za wprowadzanie w liczbę afektów [doznania] spokojności. Dusza uspokojona jest również w stanie afektu, jeśli tylko ma świadomość spokoju, który odczuwa. Każdy afekt, któremu podlega dusza, komunikowany jest poprzez charakterystyczną fizjonomię. Kształt jej zależy od ruchu mięśni, które się rozduwiają i kurczą, naprężają i odprężają, [oraz] podług właściwości przyjmowanych tchnień życiowych (*esprits animaux*). Różne afekty podlegają czterem głównym kategoriom: [są] afekty umiarkowane, afekty przyjemne, afekty smutne i bolesne, afekty gwałtowne i straszliwe²³.

²¹ Jedynie u de Brossarda pojawia się słowo *affetto*, ale tylko w związku z *con affetto* (co jest synonimem *affettuoso*), analogicznie *passion*, które występuje jako *passionato* („w namiętny lub ożywiony sposób”). Wprawdzie to ostatnie hasło zawiera odniesienie do hasła *anima*, ale *anima* u de Brossarda oznacza *animato*, zaś *animato* jest dla niego w zasadzie synonimem *allegro*. Zob. S. DE BROSSARD, op. cit., s. 9, 91.

²² AUBIN-LOUIS MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. 3, Paryż 1806, s. 87–92.

²³ Ibidem, s. 87: „On désigne par ce mot toute les affections de l'ame. Ainsi, le mot *passion* est synonyme de sentiment, de sensation, et l'ame ne cesse être passionnée, que lorsqu'elle cesse de sentir. On a mal-à-propos critique Le Brun d'avoir mis au nombre des passions la tranquillité. L'ame tranquille est dans un état de passion, lorsqu'elle a la conscience du calme qu'elle éprouve. Tout ce qui cause à l'ame quelque passion, communiqué au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'alteration des muscles, qui se renflent et se rétrécissent, s'irritent ou se relâchent, suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter quatre espèces principales: passions tranquilles, passions agréables, passions tristes et douloureuses, passions violentes et terribles”.

Na temat wzmiankowanego przez Millina „afektu spokoju” w *Conférences* Le Bruna zob. JEAN-JACQUES COURTINE, CLAUDINE HAROCHE, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 64–65: „[...] jeśli oblicze spokoju z grafik Le Bruna przedstawia 'stopień zero' retoryki, względem którego namiętności zapisują swoje odchylenia, jest ono również bezgłośną twarzą umiaru, statecznym, opanowanym obliczem, przy którym szkice malarza stają się spisem wynaturzeń i zniekształceń powstających na twarzy w wyniku namiętności. Oblicze spokoju to idealne przedstawienie psychologicznej jedności, wystarczająco stałej i opanowanej, by móc przywdziać rozmaite maski namiętności — i natychmiast

Jak widać, owemu zwrotowi estetyki ku pojęciu afektu towarzyszy powrót do dawnego, niejako „historycznego” rozumienia tego pojęcia: w definicji Millina uderza jej nadzwyczaj bliski związek z myślą kartezjańską o afektach, to jest z koncepcją racjonalną i mechanistyczną, typową dla późnych ujęć barokowych²⁴. Millin, jak łatwo zauważyć, odwołuje się mniej lub bardziej dosłownie do terminologii używanej przez Descartesa (*affections de l'ame, esprits animaux*), ponadto bliska jest mu podwójna, duchowo-sensualna struktura afektu, co widać szczególnie w dalszej części hasła, które właściwie stanowi systematyczny opis rozmaitych przypadków fizjonomicznych, powiązanych z określonymi afektami. Ponadto teoretyk sztuki uznaje występowanie afektów podstawowych, a w każdym razie klasyfikuje afekty w cztery grupy, wywodzące się od czterech podstawowych doznań (spokój, przyjemność, smutek lub ból, strach lub gwałtowność) co jest nawiązaniem do zwyczajowej klasyfikacji afektów właśnie według czterech typów (jakkolwiek sam Kartezjusz wyróżniał akurat nie cztery, a sześć podstawowych afektów)²⁵. Nie wiadomo natomiast, jak dalece poważnie Millin rozpatrywał możliwość usystematyzowania i sklasyfikowania wszystkich afektów. W dawnej teorii było to jednym z kluczowych problemów nauki o afektach, i każda lub niemal każda filozoficzna próba ujęcia — Arystotelesa czy Kartezjusza, Hobbesa, czy Spinozy — zawierała mniej lub bardziej szczegółowy katalog afektów, jako niezbędny element teorii²⁶.

Odwrot od twardej klasyfikacji jest zauważalnym *novum* w definicji Millina, natomiast całkowicie kartezjańskie wydaje się określenie afektu poprzez zestawienie go z uczuciem (w znaczeniu *sentimen*). Zauważmy, że Millin posługuje się dwoma pojęciami, by zdefiniować afekt, to jest wła-

je zrzucać, niczym aktor odgrywający kolejne postacie i ich uczucia”. Ów „stopień zero” u Le Bruna oznaczałby raczej stan fizjonomii uprzedni wobec afektu, niejako wyjściowy dla niego.

²⁴ Podstawowe założenia muzycznej nauki o afektach Kartezjusza zarysowuje np. SZYMON PACZKOWSKI, op. cit., s. 49–54.

²⁵ Afekty w czterech podstawowych odmianach wyróżniali m.in. pierwsi stoicy, Platon, Cyceon, Augustyn, Marsilio Ficino, Erazm z Rotterdamu (zob. S. PACZKOWSKI, op. cit., s. 20–32). Natomiast Kartezjusz za afekty podstawowe uważał: podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek (zob. np. FERDINAND ALQUIÉ, *Kartezjusz*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1989, s. 144 i nn.).

²⁶ Por. ARYSTOTELES, *Retoryka*, w: *Retoryka; Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 145–182; THOMAS HOBBS, *Elementy filozofii*, II § 12, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1956, s. 136–145 (typologię tę rozwija i częściowo powtarza filozof w *Lewiatanie* czyli *Materii, formie i władzy państwa kościelnego i świeckiego*, I: 6, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 1954, s. 42–55); BARUCH DE SPINOZA, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, ks. III, przeł. I. Myśliński, oprac. L. Kołakowski, Warszawa 1954, s. 156.

śnie *sentimen* oraz *sensation*, i są to dokładnie te same dwa pojęcia, których używał Kartezjusz na określenie „doznania”²⁷. W samej definicji afektu, sformułowanej przez Kartezjusza w kluczowym paragrafie dwudziestym siódmym *Namiętności duszy* („La Definition des Passions de l’ame”), pojawiają się następujące słowa: *perceptions*, *sentimens*, a nawet *emotions*²⁸. Należy jednak wspomnieć o niezmiernie istotnej kwestii: Kartezjusz słowo *sentimen* eksplikował jako rodzaj doświadczenia, który dusza pozyskuje z zewnątrz, co pochodzi od zmysłów, i czego nie jesteśmy w stanie doznać w żaden inny sposób, jak tylko z zewnątrz²⁹. Wydaje mi się wątpliwe, by Millin nadawał słowu *sentimen* takie właśnie rozbudowane znaczenie. Zapewne łączy je po prostu z „odczuwaniem”.

Niestety, Millin, który w przypadku haseł definiujących jakieś ogólnejsze kategorie estetyczne i pojęcia z zakresu estetyki na ogół stara się odwoływać do przykładów wszystkich sztuk pięknych, tym razem unika egzemplifikacji zaczerpniętej z dzieł muzycznych. Interesują go konsekwentnie sztuki wizualne. Ale przecież z łatwością wyobrazimy sobie, w jaki sposób opisy fizjonomii towarzyszące poszczególnym afektom i charakteryzowane przez Millina (zapewne jako wskazówka dla potencjalnego interpretatora dzieł malarskich i rzeźbiarskich, a może także i dla samych twórców) mogłyby być użyteczne również dla muzyków.

Pierwszą i najważniejszą przestrzenią tej użyteczności byłby niewątpliwie teatr operowy — tym bardziej, że postaci mitologiczne, historyczne oraz literackie przedstawiane w malarstwie i rzeźbie, które Millin bierze sobie za przykład do opisów fizjonomicznych, często zaludniają także operę *seria*: Achilles, Atalia, Dydona, Acis i Galatea, Wenus i Adonis, Medea, Aleksander, Kleopatra, Armida.

Chciałabym w tym miejscu przypomnieć, w jaki sposób Richard King zaadaptował do interpretacji opery czasów Händla dziewiętnastowieczne podręczniki gestykulacji teatralnej i chiromancji³⁰. W istocie bowiem podręczniki te prezentują w ikonograficzny sposób konkretne afekty: fizjonomie radości, smutku, gniewu, pogardy, strachu. Jeśli zestawimy w tym

²⁷ Kartezjusz posługuje się zamiennie pojęciami *sentimen* albo *sens* dla określenia doznania. Zob. RENÉ DESCARTES, *Les passions de l’ame*, Paryż 1649, s. np. 10, 11, 20, 33 i nn..

²⁸ Ibidem, s. 38.

²⁹ Ibidem, s. 39–40. Analogicznie *emotion* wiąże się dla Kartezjusza z poruszeniem, zaburzeniem duszy — i tak je też pojmuje.

³⁰ RICHARD G. KING, ‘How to Be an Emperor’: Acting Alexander the Great in opera seria, „Early Music” 2008, nr 2. King analizował podręczniki Gilberta Austina (*Chironomia or A Treatise on Rhetorical Delivery*, Londyn 1806) oraz Johanna Jelgerhuisa (*Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...*, Amsterdam 1827).

miejscu wybrane afekty — niech będą to afekty podstawowe, czyli radość i smutek — z hasła *Passions* Millina oraz z *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*... Jelegerhuisa, okaże się, że uzyskujemy niezmiernie zbliżone do siebie obrazy:

A jak na duszę oddziałują uczucia przyjemne, które wywołują emocję głębszą i uzewnętrzniającą się, jak na przykład przyjemność lub radość? Poruszenia mięśni są nieco żywsze, a zmiany w rysach twarzy o wiele bardziej znaczące. Czoło odrobinę się ściąga, gdyż mięśnie tej partii twarzy unoszą się w kierunku górnej części głowy [...]. Oko szeroko rozwarte pozwala ujrzeć źrenicę, całkowicie zwróconą na zajmujący przedmiot, usta są na pół rozchylone, a ich kąciaki podciągają policzki w górę, jakby zdając sobie sprawę z zajmującej [duszę] przyjemności³¹.



PRZYKŁAD 1: J. Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*..., tab. 37.

Jeśli ból lub uczuciowość narastają aż do łez, [...] wówczas płacz miesza się ze smutkiem; brwi ściągają się pośrodku czoła, oczy [są]

³¹ A.-L. MILLIN, op. cit., s. 88: „L’ame est’elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure et sensible, tels que le plaisir et la joie? Les mouvements des muscles sont un peu plus vifs, et les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s’élèvent vers la partie supérieure [...]. L’œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l’objet qui l’occupe; la bouche ouverte à demi, élève ses coins du côté des joues, et semble rendre compte du plaisir qui l’occupe”.

zmrużone a powieki opuszczone ku policzkom; nozdrza, wszystkie muskuły i żyły twarzy obrzęknięte. Kąciki ust opadają, tworząc fałdy w dolnej części policzków. Dolna warga zachodzi na górną i zaciska się na niej³².



PRZYKŁAD 2: J. Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek...*, tab. 40.

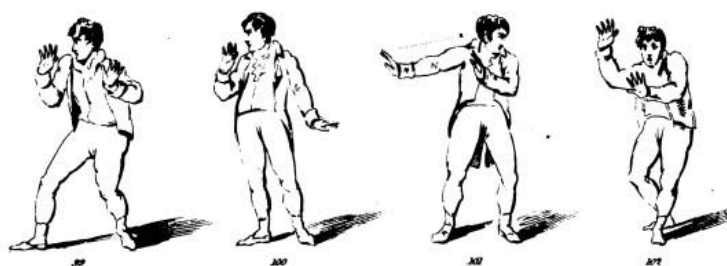
Z podobną konwencją opracowania tematu mamy do czynienia w późniejszym o około trzy dekady hasle *Affection* autorstwa Lichtenthala (zob. aneks, nr 6³³).

Wrażenia nieprzyjemne objawiają się w całkowicie odwrotnych sygnałach. Czoło marszczy się, powieki zwężają i kurczą, albo też

³² Ibidem: „Si la douleur ou la sensibilité vont jusqu'aux larmes, [...] alors les pleurs se mêlent à la tristesse, les sourcils se compriment sur le milieu du front; les yeux presque fermés et abaissés du côté des joues, contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles et de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés, et forme des plis dans la partie inférieure des joues. La lèvre de dessous paraît renversée et presse celle de dessus”.

³³ Ze względu na obszerność niektórych haseł, ich tłumaczenia zostały dołączone do artykułu w postaci aneksu. W tekście głównym artykułu cytowane są fragmenty haseł.

rozszerzają się, jakby ze strachu, kąciki ust opadają ku dołowi; na przedmiot wrażeń spogląda się bokiem, z pogardą lub przerażeniem; niekiedy twarz, wcześniej rumiana, blednie; oczy pozostają rozplamienione i ronią łzy bólu. [...] Gesty cechuje wzburzenie, następnie pragnienie ucieczki od znienawidzonego obiektu, albo przystąpienia doń, by go ukarać czy też wyrzucić na nim okrutną zemstę³⁴.



PRZYKŁAD 3: G. Austin, *Chironomia or A Treatise on Rhetorical Delivery*, tab. 10: przerażenie (99), niechęć I (100), niechęć II (101), groza (102).

Lichtenthal zwraca uwagę między innymi na wielość definicji afektów i wielość koncepcji filozoficznych, które temu pojęciu towarzyszą. Jest to punkt wyjścia, który może się wydawać dość stereotypowy (już Spinoza zauważył na wstępie trzeciego rozdziału swojej *Etyki*: „O pochodzeniu i naturze afektów”, że nikomu dotąd — nawet Kartezjuszowi — nie udało się określić, czym jest afekt i jaką posiada siłę, a także, co człowiek może uczynić, aby go okiełznać). Interesujące natomiast jest rozróżnienie, którego dokonuje Lichtenthal między afektem (*affection*) a namiętnością (*passion*). Nie przeprowadza jednak tego rozróżnienia w sposób konsekwentny, i w ogóle jego wywód nie wydaje się przekonujący. Ze sformułowanej w haśle definicji można wnioskować, że afekt pojmuje teoretyk jako pragnienie, pożądanie, najogólniej rzecz ujmując, miłość (we wszystkich trzech augustiańskich odmianach semantycznych słowa, to jest jako *amor*,

³⁴ Cyt. za: P. LICHTENTHAL, op. cit., s. 36: „Les impressions désagréables se manifestent par des signes tout opposés. Le front se ride, les paupières s’abaissent et s’enfoncent, ou bien elles s’écarquillent comme dans la frayeur; les angles de la bouche s’inclinent vers la bas; on regarde l’objet de côté avec mépris ou avec terreur; quelquefois le visage pâlit, d’autrefois s’enflamme; les yeux deviennent flamboyants et laissent tomber des larmes de douleur. [...] Les gestes marquent l’inquiétude, puis une disposition à s’éloigner de l’objet haï, ou bien à s’en rapprocher pour le punir et pour faire le but d’une cruelle vengeance”.

cupiditas oraz *caritas*³⁵), zarazem także jako „nienawiść zła” („la haine du mal”), a więc w pewnym sensie odwrotność pragnienia. Namiętność zaś interpretowana jest raczej jako poruszenie o negatywnym kierunku (cierpienie, silne wzruszenie). W innym miejscu jednak to namiętność nazwie Lichtenthal „silną skłonnością, którą w ogólny sposób można określić mianem pożądania” („forte inclination, comprise sous la terme générique de cupidité”). Afekt jest „poruszeniem duszy” („le mouvement de l’ame”), „nagłym uczuciem” („impression soudaine”); namiętność zaś — „gwałtownym poruszeniem duszy” („violent mouvement de l’ame”) lub też „silną skłonnością” („forte inclination”). W istocie prawdziwa różnica, jaką upatruje Lichtenthal między afektem a namiętnością, zdaje się dotyczyć przede wszystkim stopnia odczuwania: namiętność jest jakby pierwszą fazą afektu, jego najsilniejszym i nietrwałym „uderzeniem”. A jednak, z dalszej części definicji wynika, że to właśnie namiętność traktuje Lichtenthal jako pewną trwałą dyspozycję charakteru i umysłu, właśnie skłonność: świadczą o tym podawane przezeń przykłady ambicji, żądzy zemsty, czy też pragnienia posiadania bogactwa.

Istotniejsza w słowniku Lichtenthala jest próba podłączenia afektu pod zjawisko języka muzycznego i znalezienia dlań w muzyce odpowiednich środków wyrazu³⁶. Wprawdzie podawane przez autora rozwiązania są dość banalne (zob. aneks), ale wskazują na świadomość dawnych związków afektu z retoryką muzyczną.

Hasło *Affections* w słowniku Escudierów z połowy wieku (zob. aneks, nr 7), poza mało znaczącymi reminiscencjami (systematyczny przekład afektów na muzykę, nawiązanie do koncepcji muzyki jako języka, konieczność studiowania nauki o afektach), jest już niemal całkowicie oderwane od swojego pierwotnego kontekstu retorycznego.

Przyjrzymy się z kolei, w jakiej funkcji w analizowanych słownikach występuje pojęcie patosu. Aby odpowiedzieć na to pytanie, niezbędne będzie odwołanie się do definicji, którą w *Dictionnaire de Musique* sformułował Rousseau (zob. aneks, nr 1). Na późniejszych hasłach koncepcja Rousseau zaważyła bowiem znacznie bardziej niż jakiegokolwiek dawne reto-

³⁵ Zob. TIMO NISULA, *Augustine and the Functions of Concupiscence*, Lejda 2012, s. 139–167.

³⁶ Hasło *Język muzyczny* w analizowanych słownikach to kwestia odrębna i wymagająca szczegółowego opracowania. W tym miejscu zaznaczę tylko, że o ile w słownikach XVIII wieku nie występuje ono raczej w takiej postaci, to pojawia się w słownikach dziewiętnastowiecznych: *Langue musicale* oraz *Langues musicales* u de Momigny’ego (drugie hasło jest odwołaniem do refleksji Rousseau nad stopniem „muzyczności” rozmaitych języków naturalnych), *Langage de art* u Millina, *Lingua musicale (langue musicale)* u Lichtenthala, *Langue musicale* u braci Escudierów i Soulliera.

ryczne definicje patosu³⁷ (tak jest u Castil-Blazego czy braci Escudierów, którzy podają definicje patetyczności, będące wiernym powtórzeniem zasadniczej części definicji ze słownika Rousseau).

Charakterystyczne jest, że hasło „patos” nie występuje w słownikach muzycznych. Nie oznacza to, że słowo to nie pojawia się w ogóle. Przykładowo, Millin w haśle *Pathétique* odwołuje się (w dość zresztą specyficzny sposób) do greckiego źródłosłowa patosu, związanego z etyką:

Grecy przeciwstawiali sobie w zakresie moralności *pathos* i *ethos*. Przez tę opozycję zdawali się jednak rozumieć tyle, że *pathos* należy do potężnych afektów, zaś *ethos* jest afektem umiarkowanym i przyjemnym. Longin powiada wyraźnie, że *pathos* jest równie silnie połączony ze wzniosłością, jak *ethos* ze słodyczą i przyjemnością. Patos opiera się zatem na wielkości uczucia i nie występuje w przypadku przedmiotów przyjemnych albo umiarkowanych³⁸.

W słownikach patos obecny jest zazwyczaj pod hasłem *Pathétique* (a więc raczej w znaczeniu „patetyczność” lub „patetyczny”; ewentualnie „patos” — chociaż raczej nie jako *pathos*). Przyjrzyjmy się owej definicji, ustalonej przez Rousseau, za chwilę okaże się bowiem, że wszelkie późniejsze hasła nie zawierają właściwie nic ponad jej kluczowe elementy:

Patetyczność — rodzaj (*genre*) Muzyki dramatycznej i teatralnej, który dąży do pobudzania i odmalowania silnych namiętności, a w szczególności bólu i smutku³⁹.

Definicja ta wskazuje przede wszystkim, że patos nie jest tożsamy z afektem, ale że z afektem w bardzo silny sposób się łączy. Rousseau wyraźnie

³⁷ Arystoteles na przykład w różnych miejscach definiuje patos i etos na odmienne sposoby. W *Retoryce* patos to „dyspozycja uczuciowa słuchaczy”, etos zaś „moralna postawa mówcy” (por. HENRYK PODBIELSKI, [wstęp do:] ARYSTOTELES, *Retoryka*, op. cit., s. 20, 31, 43, 46). Patos w odniesieniu do dzieła literackiego definiowany jest w *Poetyce* Arystotelesowskiej nieco inaczej niż w *Retoryce*. Oznacza on „bolesne lub zgubne zdarzenie, takie jak: przedstawione naocznie zabójstwa, męki, zranienia i inne tego rodzaju rzeczy” (por. ARYSTOTELES, *Poetyka*, w: *Retoryka; Poetyka*, op. cit., s. 33).

³⁸ A.-L. MILLIN, op. cit., s. 100: „Les Grecs opposoient le *pathos* à l'*ethos*, c'est-à-dire au moral. Mais dans cette opposition même, ils paroissent n'avoir entendu par *pathos* que ce qui est grand dans les passions, et par *ethos*, ce'quelles ont de doux et d'agréable. Longin dit expressément que le *pathos* est aussi étroitement lié avec sublime, que l'*ethos* l'est avec le doux et l'agréable. Le pathétique consiste donc dans le grandeur des sentimens, et n'a pas lieu lorsqu'il s'agit du sujet n'est que l'agréable, ou en général modéré”.

³⁹ J.-J. ROUSSEAU, op. cit., s. 372: „Genre de Musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & émouvoir les grandes passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesse”.

akcentuje to pokrewieństwo, kiedy posługuje się słowem *passions* (w odniesieniu do afektu wyrażenie „grandes passions” to właściwie redundancja, ale Rousseau chodziło najprawdopodobniej po prostu o silne uczucia). Patetyczność w takim ujęciu bliska byłaby znaczeniu patosu z *Poetyki* Arystotelesa: jest to czynnik pobudzający powstawanie afektu i zakorzeniony głęboko w strukturze samego dzieła — w tym wypadku chodzi o dzieło muzyczne. W kontekście myśli Arystotelesa nieprzypadkowe wszakże wydaje się powiązanie przez Rousseau patetyczności z muzyką „dramatyczną i teatralną”. Rousseau określa nawet patetyczność mianem rodzaju, który w tym wypadku należy chyba rozumieć jako styl w muzyce, gdyż z dalszej części hasła wynika jasno, że filozof przeciwny był łączeniu patetyczności „sztywno” z jakimiś określonymi gatunkami muzycznymi, a za jedyny stały wyznacznik tej kategorii uważał *accent passionné*⁴⁰.

Hasło Rousseau o patetyczności było, jak już wspomniałam, przedmiotem licznych odniesień w pracach późniejszych. Chcę w tym miejscu wydobyc z nich te elementy, które pozwolą nam uzyskać ogólny wgląd w definicję patetyczności na przełomie wieków.

Meude-Monpas oraz Jérôme Joseph de Momigny polemizują z poglądami Rousseau (zob. aneks, nr. 2 i 3): pierwszy z nich sądzi, że patetyczność powiązana jest głównie z wolnym tempem (czym właściwie potwierdza opinię Rousseau, że Francuzi wszystko, co ma związek z wolnym tempem, utożsamiają z patetycznością); drugi zaś wyprowadza przeciw tezom genewskiego filozofa szereg zarzutów, z których najpoważniejsze odnoszą się do zaiste stronnictwej niechęci, z jaką Rousseau traktował cały dorobek muzyki francuskiej. De Momigny uważa ponadto, że Rousseau przecenił znaczenie *accent passionné* w konstruowaniu stylu patetycznego, odmawiając zarazem udziału w nim innym środkom muzycznym, takim jak harmonia czy faktura. Dla obydwu francuskich teoretyków patetyczność nadal pozostaje stylem (*genre*), związanym z pobudzaniem silnych namiętności. De Momigny właściwie nie unieważnia definicji Rousseau, przeciwnie — przytacza ją, opatrując tylko swoimi komentarzami wybrane zdania; zaś Meude-Monpas jako synonim *pathétique* uznaje *genre noble* („szlachetny styl”).

De Brossard w swojej definicji patetyczności (zob. aneks, nr 4) również akcentuje głównie element afektotwórczy, przy czym warto podkreślić, że

⁴⁰ Rousseau nie określa zasad *accent passionné*; przeciwnie, uważa, że kategorię tę należy rozpatrywać swobodnie, w oparciu o sąd geniuszu i serca. Aby zrozumieć związki akcentu z patetycznością w myśli muzycznej Rousseau warto jednak zapoznać się z obszernym hasłem *Accent* w *Dictionnaire de Musique* (J.-J. ROUSSEAU, op. cit., s. 1–5), na którego osobną analizę w niniejszym artykule niestety nie może być miejsca.

chodzi mu raczej o afekty „negatywne” (w znaczeniu, o którym pisał Millin, to jest niełącznie się z doznawaniem przyjemności i spokoju): litość, współczucie, gniew, pasja. De Brossard uznaje istnienie stylu patetycznego w muzyce (*stilo pathetico*), ale w ogólności identyfikuje patetyczność zarówno jako pewien styl jak i jako podtyp w obszarze gatunku muzycznego. Podstawowym elementem muzycznym, decydującym o występowaniu patetyczności jest dla de Brossarda tempo, ale nie musi to być tempo wolne – przeciwnie, pożądana jest kontrastowość środków, jako ogólna zasada organizująca dzieło muzyczne o wyrazie patetycznym. Znaczącą rolę przypisuje ponadto teoretyk chromatyce, być może przez pamięć o *pathopoei*.

Szczególnie znaczącą definicję patetyczności buduje w swoim słowniku Millin (zob. aneks, nr 5). Wydaje mi się, że w tej definicji po raz pierwszy z taką siłą zaznacza się romantyczne pojmowanie patetyczności. Millin bardzo wyraźnie podkreśla, że patetyczność wiąże się z afektami, i to afektami, „które napełniają duszę strachem, przerażeniem i mrokiem smutku”⁴¹. Teoretyk sztuki zwraca także uwagę na fakt, że patetyczność jest kategorią silnie powiązaną ze strukturą dzieła, i że musi uobecniać się w nim jakimiś konkretnymi środkami lub przedstawieniami („obiekty, które duszę napełniają mrocznymi afektami”⁴²). W ogólności upór, z jakim Millin wspomina o owych „mrocznych afektach”, „mroku smutku”, a w innym miejscu także o „dreszczu, w jakim jest także domieszka strachu”⁴³, nasuwa refleksję, że w definicji tej dawna koncepcja afektu styka się z wczesno-romantyczną estetyką gotycyzmu; tym bardziej, kiedy przekonamy się, że jako przykłady muzyki patetycznej Millin podaje „muzykę kościelną” (np. *Requiem* Mozarta) oraz „operę tragiczną” (np. *Alceste* Glucka)⁴⁴.

Chyba właśnie te przykłady z literatury muzycznej uświadamiają nam najdobitniej, że o ile afekt pozostał w słownikach muzycznych w pewnym sensie „spetryfikowaną” kategorią, pomijaną w tekstach końca XVIII wie-

⁴¹ A.-L. MILLIN, op. cit., s. 100: „qui remplissent l’ame de crainte, de terreur et d’une sombre tristesse”.

⁴² Ibidem: „objets qui remplissent l’ame de ces passions sombre”.

⁴³ Ibidem: „sont frissonner, ce qui est toujours mêlé d’un certain degré de crainte”.

⁴⁴ Przypomnijmy, że obydwie dzieła cieszyły się niezwykle dużym uznaniem wśród romantyków, a odkrycie oper Glucka przez Berlioza Ellen Harris porównuje w swoim artykule do odkrycia Bacha i muzyki dawnej przez Mendelssohna. Zob. CLIFF EISEN, *Mozart*, [hasło], w: *Encyclopedia of the Romantic Era: 1760–1850*, red. Ch. J. Murray, Londyn 2003, s. 762; ELLEN T. HARRIS, *Viardot Sings Handel (with Thanks to George Sand, Chopin, Meyerbeer, Gounod, and Julius Rietz)*, w: *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, red. R. M. Marvis i H. Porris, Cambridge 2009, s. 9. Dla E.T.A. Hoffmanna *Requiem* było jednym z ostatnich przykładów „dawnego” kościelnego stylu (JAMES GARRATT, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2004, s. 38).

ku ze względu na nieadekwatność tego pojęcia wobec nowego, klasycystycznego stylu w muzyce, potem zaś powracającą na fali romantycznego upodobania do historii i triumfalnego odrodzenia idei „języka muzycznego”; o tyle pojęcie patetyczności, któremu Rousseau nadał nowy kształt w latach 60. XVIII stulecia, pozostanie dla romantyków adekwatne i żywe przez kolejne stulecie. Stanie się też ono jedną z najważniejszych kategorii wyrazowych w dynamicznie rozwijającej się refleksji estetycznej nad muzyką w XIX i XX wieku.

ANEKS

1. **Jean-Jacques Rousseau**, *Dictionnaire de Musique*, Paryż 1768, s. 372–373:

Patetyczny (*Pathétique*, adj.) — rodzaj Muzyki dramatycznej i teatralnej, który dąży do pobudzania i odmalowania silnych namiętności, a w szczególności bólu i smutku. Każde wyrażenie Muzyki Francuskiej, w gatunku Patetycznym, polega na opóźnianych, wzmacnianych i skrzekliwych Dźwiękach i na takim zwolnieniu tempa, że zatracą się całkowicie poczucie Miary. To dlatego, iż Francuzi uważają, że wszystko co powolne jest zarazem i Patetyczne, a wszystko co Patetyczne — musi być wolne. Mają nawet te same arie, które określają jako wesołe i figlarne lub tkliwe i Patetyczne, w zależności od tego, czy są one realizowane w wolnym lub szybkim tempie. Jest taka aria, znana w Paryżu, do której możesz podłożyć słowa *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, etc., lub też, w innej wersji, *Quoi! Vous partez sans que rien sous arrete*, etc.. Oto zaleta Melodii Francuskiej: służy do wszystkiego, do czego tylko zechcesz. *Fiet avis, et, cum volet, arbor* [zechcesz, może być ptakiem lub drzewem].

Lecz Muzyka Włoska nie ma podobnej cnoty: każdy Śpiew, każda Melodia posiada swój własny wyraz, do tego stopnia, że niemożliwe jest, by je z niego ograbić. Patetyczny Akcent i Melodia pojawiają się w każdym rodzaju Miary, nawet w najżywszych Tempach. *Air* Francuska zmienia charakter w zależności od przyspieszenia lub spowolnienia tempa: każda Aria Włoska ma swoje stałe Tempo, którego nie można zmienić, nie niszcząc zarazem Melodii. Aria nie zmienia zatem ani nie przekształca swego charakteru, ona go traci, i nie jest już tym samym Śpiewem, którym była wcześniej.

Jeżeli Patetyczność nie opiera się na tempie, to nie można też łączyć jej z Gatunkiem, z Trybem, z Harmonią; bowiem cechy Patetyczności można odnaleźć na równi we wszystkich trzech Rodzajach, w obydwu Trybach i

we wszystkich możliwych Tonacjach. Prawdziwa Patetyczność polega na namiętym Akcencie (*accent passionné*), którego nie określają sztywne reguły, ale który geniusz wynajduje a serce odczuwa, bez udziału Kunsztu nadając mu prawa.

2. **Jean J. O. de Meude-Monpas**, *Dictionnaire de Musique...*, Paryż 1787, s. 145–146:

Patetyczny (*Pathétique*, adj.) — szlachetny styl. Mimo tego, co mówi Rousseau, jest to tempo, które zmienia naturę utworu muzycznego, gdyż, jeśli się utwór bardzo szybki wykonuje w tempie wolnym, można całkowicie przekształcić jego charakter. Zatem o stylu (*genre*) patetycznym decyduje nie tylko szlachetność przedmiotu, ale również stopień tempa. I, jakkolwiek wersy, które recytuje Orestes w scenie szału, pozostają w stylu wysokim (*du grand genre*), nie powiemy o nich jednak, że są *patetyczne*, gdyż tempo szału jest popędliwe i niestosowne dla stylu szlachetnego i wzniosłego.

A zatem w muzyce, jak nigdzie indziej, słowo *patetyczność* oznacza *powolny i szlachetny styl*, w którym każda idea i każde wyrażenie jest wzniosłe.

3. **Nicolas Etienne Framery, Pierre-Louis Ginguené, Jerome Joseph de Momigny**, *Encyclopedie méthodique. Musique*, t. 2, Paryż 1818, s. 259–260:

Patetyczność (*Pathétique*)⁴⁵ — Rousseau popełnia niestosowność twierdząc, że arie włoskie nie są zdatne do wyrażania rozmaitych [typów] ekspresji w takim stopniu jak francuskie i zdaje mi się, że sam sobie zaprzecza w artykule, w którym, jak wierzył, udowadnia tę kwestię.

Przyjrzyjmy się poszczególnym jego hipotezom z osobna.

Każda Melodia [włoska — M.L.] ma swój własny wyraz, do tego stopnia, że niemożliwe jest, by je z niego ograbić.

Nie ma łatwiejszej rzeczy ponad tę, przeciwnie: wystarczy słaby muzyk, który weźmie złe tempo, albo zagra rytm dowolnie lub w sposób niezgodny czy też różny od tego, który narzuca typ ekspresji.

[Ale] Aria [włoska — M.L.] nie zmienia zatem ani nie przekształca swego charakteru, ona go traci, i nie jest już tym samym Śpiewem, którym była wcześniej.

⁴⁵ Hasło autorstwa Jérôme’a Josepha de Momigny’ego. Na początku hasła przytoczono definicję Rousseau (w niniejszym przekładzie pominiętą), dalej następuje polemika autora z wybranymi tezami Rousseau.

Rozumowanie w ten sposób to już nie rozumowanie, ale uleganie kaprysowi i zniecierpliwieniu, zastosowanym w miejsce zdrowego i wyważonego osądu: bo czyż *air* francuska w której zmieniono tempo i ekspresję pozostaje tą samą *air*, z właściwym sobie uprzednio tempem i właściwą sobie uprzednio ekspresją? To niemożliwe i sadzę, że nikt nie może zaprzeczyć tej prostej oczywistości.

Dlaczegoż to arię włoską miałyby unicestwiać zmiana tempa w większym stopniu niż francuską?

Cóż bowiem odmiennego stanowi o melodii włoskiej? Czy są to jakieś elementy pozamuzyczne? Nie.

A zatem, jeśli są pochodzenia muzycznego, dlaczego miałyby być w mniejszym stopniu dostępne Francuzom niż Włochom?

Różnica więc nie może wynikać tylko z lepszego doboru dźwięków, ale cokolwiek to jest, co by się tyczyło melodii, musi być podporządkowane jej określonym prawom. Właściwość ta wspólna jest wszystkim rodzajom śpiewu na świecie: nie można sprawić, by melodia przestała być melodią — poprzez samo tylko zwalnianie lub przyspieszanie tempa, przez zmianę ekspresji lub rytmu — o ile tylko przez cały czas seria dźwięków pozostaje niezmienniona; to właśnie w niej ukrywa się geniusz kompozytora.

To jasne, że melodia, której walory polegają raczej na akcentuacji niż na doborze interwałów i tonów, więcej straci na utracie tego akcentu niż taka, której piękno leży w szczególnie szczęśliwym doborze brzmień, jakie się na nią składają.

Oto, do czego sprowadza się to wszystko, co chce powiedzieć Rousseau. Opętało go pragnienie nadania muzyce włoskiej prymatu, który w istocie często dzierżyła ona, zwłaszcza w muzyce wokalne, lecz nie poprzez swą istotę, gdyż ta jest wspólna dla [muzyki — M. L.] wszystkich nacji, lecz z powodu smaku i geniuszu swych kompozytorów, które to predyspozycje pozwalały im na lepszy dobór składników melodii.

Rousseau dodaje:

Jeżeli Patetyczność nie opiera się na tempie, to nie można też łączyć jej z Gantunkiem, z Trybem, z Harmonią; bowiem cechy Patetyczności można odnaleźć na równi we wszystkich trzech Rodzajach, w obydwu Trybach i we wszystkich możliwych Tonacjach.

Z całą pewnością patetyczność nie polega całkowicie na powolności lub żywości tempa, na diatonice, chromatyce i enharmonice, na trybie durowym czy molowym, lub stosowaniu określonych funkcji; jednak niewątpliwie one wszystkie po trosze się na nią składają, a ów *accent passionné*, któremu Rousseau chce przypisać całą zasługę i całą siłę oddziaływania, w istocie oddziałuje tą swoją częścią, którą jest siła autentyczności.

Patetyczność nie bierze się ani z tempa, ani z gatunku, ani z trybów, ani z rytmu przypisanego muzyce, lecz z ekspresji poruszonej duszy, wrażliwej na ów akcent, przepełnionej podniosłością i elokwencją, odmalowujący owo poruszenie, niezależnie od doboru dźwięków, którymi zostało ono wyrażone, i bez względu na tempo i rytm, jakim zostało podporządkowane. Patetyczność nie jest pełna, jeśli nie towarzyszy jej ów akcent, pochodzący z duszy czy też z serca. Ale ów akcent, który zachwiał sądem Rousseau, nie jest własnością tylko i wyłącznie języka włoskiego, jak dalece nie byłby on ekspresyjny; lecz jest aspektem uczuciowości, zatem można go odnaleźć wśród wszystkich nacji, a nawet wśród wszelkich istot żywych, a nawet w sposobie gry instrumentów.

Rousseau ma prawdopodobnie po części słuszość, mówiąc, że *accent passionné* nie jest determinowany żadnymi regułami. Ale przecież wszystko musi mieć jakąś swoją miarę, a przez to jakieś granice, których nie może przekraczać, a i sama patetyczność stałaby się kpina, gdyby pod tym względem odbiegała od normy. Sztuka może przekraczać granice, ale nie w teorii, która je wyznacza; może się to odnosić do tego, kto je dobrze zna i potrafi wskazać, nie zaś do tego, kto wie mało lub zgoła nic.

4. **Sébastien de Brossard**, *Dictionnaire de Musique...*, Amsterdam 1796, s. 91:

Patetyczny (*Pathetico, Pathetique*) — oznacza to Wzruszający, Pełen Wyrazu, Namiętny, zdolny wzbudzić litość, współczucie, gniew, i wszelkie inne pasje, które wstrząsają ludzkim sercem. Mówi się też: *Stilo pathetico, Canto pathetico, Fuga pathetica*. Rodzaj *Chromatyczny* ze swą *Semitonią durową i molową*, zarówno wstępującą jak i zstępującą, jest dlań bardzo stosowny. Również umiarkowane stosowanie *dysonansów* i *dyminucji*, różnorodność *temp*, to *energicznych*, to *ospałych*, to *powolnych*, to *znów szybkich*, etc., wielce się doń przyczynia.

5. **Aubin-Louis Millin**, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. 3, Paryż 1806, s. 100:

Patetyczność (*Pathétique*) — w pewnym ogólnym sensie owo słowo, zapożyczone z greki, oznacza to, co powszechnie nazywamy namiętnym charakterem (*passionné*), lecz w węższym znaczeniu, stosuje się go bowiem w szczególności do afektów, które napełniają duszę strachem, przerażeniem i mrokiem smutku. W dziele sztuki obecna jest patetyczność, jeśli występują w nim obiekty, które duszę napełniają mrocznymi afektami. Znaczenie

tego słowa jest w niektórych wypadkach szersze, na ogół na wyrażenia, które poprzez ciężar swojej wielkości napełniają dusze rodzajem przerażenia; które — by tak rzec — wzbudzają dreszcz, w jakim jest także domieszka strachu. Grecy przeciwstawiali sobie w zakresie moralności *pathos* i *ethos*. Przez tę opozycję zdawali się jednak rozumieć tyle, że *pathos* należy do potężnych afektów, zaś *ethos* jest afektem umiarkowanym i przyjemnym. Longin powiada wyraźnie, że *pathos* jest równie silnie połączony ze wzniosłością, jak *ethos* ze słodyczą i przyjemnością. *Patos* opiera się zatem na wielkości uczucia i nie występuje w przypadku przedmiotów przyjemnych albo umiarkowanych. [...] W muzyce patetyczność dominuje zwłaszcza w muzyce kościelnej oraz w operach tragicznych (*opéra tragiques*). *Requiem* Mozarta, *Alcesta* Glucka, etc., zawierają elementy patetyczne. Również i taniec może być patetyczny, jakkolwiek sztuka ta jest tak zaniedbana, że to co patetyczne z względu na przedmiot, w realizacji często staje się absurdalne. [...]

6. **Peter Lichtenthal**, *Dictionnaire de musique*, przeł. D. Mondo, t. 1, Paryż 1839, s. 34–37:

Afekt (*Affecto*, *Affection*) — filozofowie nie są wciąż zgodni w kwestii teorii afektów i namiętności; jedni stawiają je w tym samym porządku idei, drudzy z kolei dostrzegają między nimi znaczące różnice, każdy zaś określa je i definiuje na swój sposób. Można by rzec, że taka istnieje ilość poruszeń duszy, iż w problematyce tej panuje wielkie zamieszanie i niejasność; my wszakże postaramy się rzucić w te ciemności nieco światła.

Słowo afekt przenosi ze sobą trzy całkowicie odrębne znaczenia, to jest: 1) poruszenie duszy, wywołane przez pragnienie dobra lub przez nienawiść zła (*affectus*); 2) pragnienie, [to jest] żarliwe pragnienie (*cupiditas*); 3) miłość, [w znaczeniu] życzliwość. Słowo namiętność pasuje zaś do cierpienia, współczucia, wzruszenia, gwałtownych poruszeń duszy.

Oto różnica pomiędzy afektem a namiętnością, ustanowiona przez filozofów, z których wielu zalicza się do współczesnej szkoły francuskiej. Rozpatrują oni pierwsze jako nagłe uczucie, powodowane przez jakieś doznania — uczucie wzbudzające duszę i nieomal uniemożliwiające refleksję; drugie zaś traktują jako silną skłonność, którą w ogólny sposób można określić mianem pożądania, a więc ambicja, żądza zemsty, pragnienie bogactwa itd. Czego afekt nie zdziała natychmiast, tego nie zdziała już w ogóle i dusza o nim zapomina; z namiętnością nienawiści nie jest zatem tak, że może ona zawiesić swe oddziaływanie na czas głębszego ukorzenia się w sercu. Silny afekt wymaga zazwyczaj nieco namiętności. Namiętność

ma swój określony czas trwania, i w momencie, gdy wybucha, przekształca się w afekt. Niektórzy filozofowie twierdzą, że jest rzeczą trudną, a nawet niemożliwą, wyznaczyć granicę między afektami a namiętnościami. Instynkt samozachowawczy określa wolę dopuszczania do siebie lub odpierania przyjemnych i nieprzyjemnych wrażeń. O ile wrażenie przyjemne lub nieprzyjemne jest umiarkowane, wola reaguje nań z powściągliwością i swobodnie; lecz gdy staje się ono gwałtowne, wola nie jest już swobodna i przekształca się w namiętność.

Jakiegokolwiek nie istniałyby rozbieżności w opiniach, pewne jest, że głównym a zarazem najszlachetniejszym celem muzyki jest wyrażać afekty i namiętności, a rzeczą najistotniejszą, zarówno dla kompozytorów jak śpiewaków, jest doskonale je znać.

Afekty i namiętności dzielą się na dwie kategorie: to jest, 1) przyjemne (jak radość, nadzieja, miłość, sława, honor, ambicja, przyjaźń), 2) nieprzyjemne (jak smutek, trwoga, niepokój, strach, gniew, nostalgia, nienawiść, zazdrość etc.). I jedno, i drugie mają swój własny język, [znany] wszystkim ludziom, a nawet wszystkim istotom żyjącym. Język ten wyraża się poprzez rysy twarzy, gesty, głos oraz w cechach charakteru.

U ludzi pozostających pod miłym wrażeniem dostrzega się spokojne czoło, oczy rozszerzone i często błyszczące, szczególnie w miłości; dalej usta, których kąciaki zaczynają rozciągać się w uśmiechu. W przypadku bardziej ożywionej radości, usta są otwarte, odsłaniając zęby przednie, kąciaki ust oraz policzki mocniej uniesione, powieki zmrużone, uroczy rumieniec barwi twarz, oczy lśnią, a czasem są nieco załzawione; głos wznosi się w radosnej melodii, słowa są pełne swady; ekspresja pełna wdzięku, a głos rozbrzmiewa w powietrzu radością i swadą. Gestykulacja jest łagodna, w stosunku do obiektu, oddziałującego na nasze zmysły — składają się na nią uściski, pocałunki, taniec, podskoki, klaskanie w dłonie, i wiele innych przyjemnych i wdzięcznych ruchów. Dusza w tym momencie pograża się w miłych doznaniach, pobudzających dobroć, wyrozumiałość, zgodę, uprzejmość, łagodność, hojność, życzliwość.

Wrażenia nieprzyjemne objawiają się w całkowicie odwrotnych sygnałach. Czoło marszczy się, powieki zwężają i kurczą, albo też rozszerzają się, jakby ze strachu, kąciaki ust opadają ku dołowi; na przedmiot wrażeń spogląda się bokiem, z pogardą lub przerażeniem; niekiedy twarz, wcześniej rumiana, blednie; oczy pozostają rozplamienione i ronią łzy bólu⁴⁶. Najpierw pozostaje się w milczeniu, lecz wkrótce padają ostre słowa, wy-

⁴⁶ Człowiek, który blednie w gniewie wzbudza większe przerażenie niż ten, którego twarz płonie, gdyż ten pierwszy w swym wzburzeniu sam się boi — bycia porwanym przez siły, którymi rozporządza i konsekwencji ich użycia; podczas gdy ten dru-

mówki, groźby, przysięgi, przekleństwa, a często, zwłaszcza wśród kobiet i dzieci, jęki i żalosny płacz. Gesty cechuje wzburzenie, następnie pragnienie ucieczki od znienawidzonego obiektu, albo przystąpienia doń, by go ukarać czy też wyrzucić na nim okrutną zemstę. Duszę nęka ją bolesne uczucia, jest poruszona i gniewna nawet w stosunku do niewinnych. Człowiek staje się odważny, a nawet zuchwały, śmiały i lekkomyślny⁴⁷; gardzi życiem, lecz czasami popada w nieśmiałość, lęk lub przerażenie.

Przenieśmy teraz naszą uwagę na sposób, w jaki łączy się ze sobą dźwięki, tak by były zdolne do wyrażania tych rozmaitych afektów i namiętności; widzimy, że różnorodność ekspresji zależy od rodzaju tempa, szybszego lub wolniejszego: w ogólności chodzi tu o wartości dłuższe i krótsze, w szczególności zaś o tempa; o częstsze lub rzadsze używanie dźwięków szybszych czy wolniejszych, w głosie ludzkim i w partiach instrumentalnych; o ligatury i staccata; przebiegi skalowe i skoki; interwały doskonałe i niedoskonałe w śpiewie; rozkład akcentów; pojedyncze dźwięki i współbrzmienia; mniej lub bardziej wyrazisty rytm; kombinacja akordów itd. Tak oto, by wyrazić smutne uczucia, używa się wolnego tempa, dźwięków raczej powolnych i łączonych niż ostrych i odrywanych, ciężkiego akompaniamentu, licznych dysonansów i wyrazistego rytmu.

Afekty radosne wymagają wyrazistego tempa, ostrych i odrywanych dźwięków (nie zaś powolnych i łączonych), żywego rytmu, łagodnej akcentuacji, prostej melodii i niewielu dysonansów. Trzeba, by kompozytor muzyki zgłębił tajemnicę tych odwiecznych praw, rządzących wewnętrznymi poruszeniami serca, studiując ich związki z niektórymi zjawiskami zewnętrznymi, które stają się prawdziwym obrazem duszy. Można go porównać nie tyle z artystą plastykiem, który na model poszukuje zewnętrznego kształtu ludzkiego, ale raczej z poetą, którego celem jest zarysować te wewnętrzne poruszenia, targające naszą duszą.

7. **Léon Escudier, Marie Pierre Yves Escudier**, *Dictionnaire de musique...*, t. 1, Paryż 1854, s. 31:

Afekty (*Affections*) — muzyka żyje przede wszystkim afektami i uczuciami (*affections et sentiments*). Głównym zadaniem kompozytora jest przekładać systematycznie na nuty rozmaite pogodne, szczęśliwe, gwałtowne,

gi przechodzi do gniewu od strachu, wywołanego świadomością własnej niemocy, przed którą musi się bronić.

⁴⁷ Odważnym nazywa się tego, kto się nie boi; zuchwalcem tego, kto gardzi niebezpieczeństwem, bo go nie zna; śmiałością — tego, kto się wystawia na niebezpieczeństwo, chociaż je zna; lekkomyślnym zaś tego, kto się naraża na oczywiste niebezpieczeństwo, nie mając możliwości go przewyciężyć.

żałosne i melancholijne afekty, które targają ludzkim sercem. Nie mając precyzji języka naturalnego, język muzyki oferuje jednak nieograniczone możliwości. Posłuchajcie tylko pięknych utworów Glucka, Webera, Rossiniego — ileż rozmaitych wrażeń rodzą w was dzieła tych wielkich artystów! Dzięki owej cudownej sztuce wiedzą oni, jak wyrazić wszelkie uczucia miłości, nienawiści, drwiny, gniewu. Żywa ekspresja afektów duszy jest najpiękniejszym przywilejem geniuszu muzycznego, ona jest źródłem największego jej sukcesu dramatycznego. Nigdy zatem kompozytorowi nie będzie za mało studiów nad naturą oraz [istotą] serca ludzkiego. Nauka kontrapunktu bez wątpienia ma swoje znaczenie, jednak zawsze będzie dawać mierne efekty bez wiedzy o afektach i uczuciach.

SUMMARY

The paper concerns some problems related to main notions of early musical rhetoric and the changing of meaning of these notions in the closing years of the 18th century and the first half of the 19th century. These problems are considered on the basis of two notions of special importance for musical rhetoric, namely 'affect' and 'pathos'. The paper discusses the presence of aforementioned notions in some French music dictionaries (by Brossard, Rousseau, Meude-Monpas, Framery, Castil-Blaze, Lichtenthal, Escudiers, Soullier); and the way in which meanings of these words have changed from Brossard and Rousseau, through 18th century – up till Romantic period.

KULT ŚW. CYRYLA I METODEGO JAKO ASPEKT
TZW. IDEOLOGII SŁOWIAŃSKIEJ W MUZYCE — NA PODSTAWIE
ŹRÓDEŁ CZESKICH, POLSKICH I POŁUDNIOWOSŁOWIAŃSKICH

Mateusz Andrzejewski

WARSZAWA, UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Kult świętych Cyryla i Metodego nie jest w Polsce rozpowszechniony. W niewielkim stopniu znany jest też u nas wpływ tego kultu i całej tradycji cyrylo-metodejskiej na kulturę narodów słowiańskich. Tym bardziej odnosi się to do znajomości kultury muzycznej tych narodów w jej części inspirowanej tzw. ideą słowiańską. Obecny artykuł będzie stanowił próbę wypełnienia tej luki.

Apostołowie i Nauczyciele Słowian, Bracia Sołuńscy, Równi Apostołom¹ — to niektóre z tytułów, jakimi obdarzani są obaj święci w krajach słowiańskich. Świadczą one o wyjątkowej pozycji, jaką zajmują Cyryl i Metody w kulturze tych krajów. I to nie tylko w kulturze religijnej. Stworzenie przez Konstantego (który w ostatnich latach życia przybrał zakonne imię Cyryla) alfabetu słowiańskiego, zwanego głągolicim, oraz przetłumaczenie na jeden z południowosłowiańskich dialektów Pisma świętego² stworzyło fundamenty pod literaturę narodów słowiańskich, zwłaszcza Słowian prawosławnych. Język starosłowiański (starocerkiewnosłowiański), tak jak łacina na zachodzie Europy, był wstępnym stadium literatur narodów wschodnioeuropejskich. Dlatego po dziś dzień Bracia Sołuńscy patronują nie tylko kościołom i cerkwiom, ale także szkolnictwu wyższemu w krajach słowiańskich. W Bułgarii dzień im poświęcony, czyli 24 ma-

¹ W Czechach Cyryl i Metody określani są jako „slovanští věrozvěstové”, w krajach prawosławnych przysługuje obu braciom tytuł „rawnoapostolnyj” (obok np. Konstantyna Wielkiego, św. Heleny, cara bułgarskiego Borysa, św. Olgi, św. Włodzimierza).

² Dokładniej rzecz biorąc Konstantyn nie tłumaczył samej Biblii, ale księgi liturgiczne z czytaniem biblijnymi. Prawdopodobnie pierwszym tekstem przetłumaczonym na język słowiański był prolog *Ewangelii według św. Jana*.

ja, jest zarazem świętem bułgarskiej oświaty i kultury oraz słowiańskiego piśmiennictwa (den na b'lgarskata proswjeta i kultura i na sławjanskata pismjenost). Ich imię noszą również uczelnie wyższe (np. uniwersytet w Wielkim Tyrnowie w Bułgarii, w Trnawie na Słowacji) oraz wydziały teologiczne lub humanistyczne (np. Cyrylo-metodiański Wydział Teologiczny na uniwersytecie w Ołomuńcu w Czechach). Tradycja cyrylo-metodejska pozostaje oczywiście żywa nade wszystko w sferze kultu. Języka staro-cerkiewnosłowiańskiego używa się w liturgii Słowian prawosławnych, a także u katolickich Chorwatów na półwyspie Istria i w Dalmacji. U tych ostatnich rozwinął się odrębny od chorału gregoriańskiego śpiew głągoliński. Jednak to nie sama tradycja cyrylo-metodejska jest zasadniczym wątkiem obecnych rozważań, ale jej aspekt słowianofilski, jej związek z tzw. ideą czy ideologią słowiańską.

Pora na bliższe określenie, czym jest ta ideologia oraz wyjaśnienie, dlaczego tradycja cyrylo-metodejska została przez nią niejako „przechwycona”. Precyzyjną, a zarazem dość pojemną definicję podał czeski historyk Miroslav Šesták: zauważył Píše on, iż idea słowiańska to „w sensie historycznym zmienny kompleks wszelkich przejawów i form świadomości społecznej, które bazują na idei pokrewieństwa lub jedności narodów słowiańskich”³. Jakkolwiek istnienia świadomości pokrewieństwa między Słowianami można dopatrywać się już w niektórych tekstach średniowiecznych, to właściwe dzieje idei słowiańskiej rozpoczynają się na przełomie XVIII i XIX wieku.

Ideologia słowiańska nie była zjawiskiem jednolitym — dzieliła się na wiele prądów, takich jak panslawizm, słowianofilstwo (to dwa najpowszechniej używane określenia idei słowiańskiej), austrosławizm, iliryzm, neosławizm, idea jugosłowiańska, poniekąd też i mesjanizm (polski i rosyjski)⁴. Celem wyznawców idei słowiańskiej było przyszłe zjednoczenie narodów słowiańskich. Mając w perspektywie wielką, jak wierzano, przyszłość Słowiańszczyzny, słowianofilstwo zwracało się jednocześnie ku przeszłości, i to tej najbardziej odległej, a mianowicie do czasów poprzedzających uformowanie się odrębnych narodów słowiańskich. Słowacki słowianofil Jan Kollár tak pisał w słynnej rozprawie z 1837 roku pt. *O lite-*

³ „Unter Slawentum verstehe ich historisch den veränderbaren Komplex aller Ausrichtungen und Formen gesellschaftlichen Bewusstseins, die auf der Idee der Verwandtschaft oder der Einheit slawischer Nationen Basieren”). Por. MIROSLAV ŠESTÁK, *Die slawische Idee bei den Tschechen bis zum oesterreichisch-ungarischen Ausgleich*, w: *Die slawische Idee. Beiträge am Matija Majar-Ziljski-Symposium*, red. Andreas Moritsch, Bratislava 1992, s. 37.

⁴ Niektóre z nich będą w artykule z terminem „idea słowiańska” używane zamiennie.

rackiej wzajemności między różnymi szczepami i narzeczami narodu słowiańskiego (napisanej w języku niemieckim): „Naród słowiański zmierza z powrotem ku swojej pierwotnej jedności”⁵. Podobny wydźwięk mają słowa Mickiewicza, kończące IX wykład pierwszego kursu literatury słowiańskiej na Collège de France (1841):

Słowianie nie mogą się spodziewać skupienia około fizycznej idei wspólnej krwi ani około obietnicy takiej czy innej formy rządu. Potrzebna jest jakaś idea powszechna, idea rozległa, zdolna objąć całą przeszłość tego ludu i całą przyszłość⁶.

Dążenia te napotykały niezmiennie na trudności wielorakiej natury: przede wszystkim politycznej, ale także językowej⁷, kulturowej i — co dla obecnych rozważań szczególnie istotne — wyznaniowej. Dodajmy, że trudności te nie pochodziły wyłącznie z zewnątrz, ze strony narodów niesłowiańskich, ale rodziły się w samym łonie rzekomego — używając sformułowania Kollára — „narodu słowiańskiego”. W czasie prelekcji paryskich Mickiewicz poruszył kwestię słowiańskiego „dualizmu”, czyli rozbicia Słowian na dwa odłamy, rozbicia utożsamionego przezeń z odwiecznym konfliktem polsko-rosyjskim. Konflikt ten, powodujący zdaniem poety niemożność zjednoczenia Słowiańszczyzny, dotyczy nie tylko spraw politycznych, ale przenika do najgłębszych sfer ducha obu narodów. Jest konfliktem między Wschodem a Zachodem, samodzierżawiem a rzecząpospolitą⁸, zniewoleniem i wolnością. Wplątana weń została także tradycja cyrylo-metodejska, gdyż wprowadzenie chrześcijaństwa — właśnie przez Cyryla i Metodego — nie tylko nie zniwelowało owego zasadniczego, aksjologicznego wręcz dualizmu, lecz nawet pogłębiło go, kiedy schizma oddzieliła Słowian obrządku łacińskiego i greckiego. Spór o tradycję cyrylo-metodejską był w istocie sporem o korzenie duchowe Słowiańszczyzny i o kulturowy prymat w świecie słowiańskim. Mickiewicz tak opisywał sedno tej dyskusji w wykładzie X:

Rzeczą istotną było wiedzieć, w jakim dialekcie dokonano pierwszego słowiańskiego przekładu Pisma świętego. Rosjanie, pragnący

⁵ JAN KOLLÁR, *O literackiej wzajemności...*, w: idem, *Wybór pism*, opr. H. Batowski, Wrocław 1954, s. 4.

⁶ ADAM MICKIEWICZ, *Dzieła*, t. VIII: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy półrocze I*, przekł. Leon Płoszewski, Warszawa 1955, s. 111.

⁷ Termin „panslawizm”, czyli „wszechsłowiaństwo”, pierwotnie nie miał konotacji politycznych, a właśnie językowe. Po raz pierwszy pojawia się w rozprawie *Elementa universalis linguae slavicae* (1826) Słowaka Jana Herkla, gdzie wyłożona została koncepcja wszechsłowiańskiego języka, swego rodzaju słowiańskiego esperanta.

⁸ Tu w sensie ustroju.

wysunąć swój język na czoło wszystkich innych, powiadali, że pierwszy przekład dokonany został w języku ruskim, że pierwsi apostołowie w Słowiańszczyźnie byli Grekami, że zatem Kościół ruski jest synem greckiego. Polacy i Czesi odpowiadają, że apostołowie ci, chociaż Grecy rodem, byli wysłani przez Kościół zachodni, osłaniany i wspierani przez papieży, i że najpierwsi z nich poumierali w Rzymie, że przeto roszczenia Rosjan do pierwszeństwa ich języka nie są dostatecznie usprawiedliwione⁹.

Egzemplifikacją przedstawionej wyżej charakterystyki słowianofilskiego sporu o dziedzictwo Braci Sołuńskich są poglądy słowackiego działacza narodowego Ľudovíta Štúra. W politycznej broszurze pt. *Słowiańszczyzna i świat przyszłości* (1852) pisał on, że Słowianie powinni powrócić do prawosławia, co zawierało sugestię, iż to ono właśnie było pierwotnym słowiańskim wyznaniem zaprowadzonym przez św. Cyryla i Metodego. Postulował także przyjęcie języka rosyjskiego jako wspólnego dla wszystkich Słowian języka literackiego. Štúr pisał:

O, powróć do nas znowu święty kościele naszych ojców, który dałeś naszym plemionom pierwsze błogosławieństwo z wysokości Nitry, Belgradu i Wyszehradu! Swego czasu byłeś już gotów zjednoczyć całą naszą rodzinę narodową. Wznieś nasze serca ku Nieprzemijającemu i posil naszego ducha, by spełnił nasze wielkie posłannictwo! Prawie wszystkie nasze plemiona, Czesi i Słowacy, Polacy i Chorwaci, byli już w twoim łonie, matko Słowian, ale jak tylko umocniło się panowanie cudzoziemców, oni postarali się o to, by ciebie wygnano i na twoje miejsce wprowadzono obcy kościół katolicki, który umocnił panowanie cudzoziemców nad Słowianami i oddał Słowian w ręce obcoplemieńców¹⁰.

Przykładów włączania kultu Cyryla i Metodego w sprawy polityczne jest o wiele więcej. Kult ten związano w Czechach, Morawach i Słowacji ze

⁹ Ibidem, s. 116. Pisząc o „języku ruskim” Mickiewicz nie miał na myśli rosyjskiego, ale starocerkiewno-słowiański, który był prawdopodobnie spokrewniony z bułgarskim. Języki południowosłowiańskie, w tym bułgarski, są spokrewnione bardziej z grupą wschodnią języków słowiańskich, do której należy rosyjski, niż z grupą zachodnią (polski, czeski, słowacki).

¹⁰ ĽUDOVÍT ŠTÚR, *Słowiańszczyzna i świat przyszłości. Orędzie do Słowian znad Dunaju*, w: idem, *Wybór pism*, przekł. E. Madany, opr. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1983, s. 112. Przychylność autora (będącego protestantem) dla prawosławia nie wynika bynajmniej z tendencji ekumenicznych: inspiracja dla tekstu była raczej politycznej natury, wyszła z kręgu ambasady rosyjskiej we Wiedniu.

sprawą narodowego odrodzenia. W II połowie XIX wieku, kiedy przypadły milenijne obchody rocznic związanych z misją Cyryla i Metodego¹¹, postaci Braci Sołuńskich stały się symbolami tradycji Państwa Wielkomorawskiego, wspólnej dla Czechów, Morawian i Słowaków. Księża katoliccy posługiwali się kultem cyrylometodejskim nie tylko w celu budzenia pobożności ludu, lecz nade wszystko krzewienia idei narodowej, która w tych krajach zawsze ściśle łączyła się z ideą słowiańską. Religijno-narodowymi sanktuariami stały się miejscowości uważane za ośrodki Państwa Wielkomorawskiego i działalności Apostołów Słowian, takie jak Nitra na Słowacji, a zwłaszcza morawski Velehrad. Kult św. Cyryla i Metodego silnie zaznaczył się w piśmiennictwie. Ich postaci lub aluzje do dziedzictwa cyrylometodejskiego pojawiają się w licznych zbiorach wierszy i pamiątkowych albumach, wydawanych z okazji rocznic cyrylo-metodejskich (1863, 1869, 1885). Są to m. in.: *Cyril a Metoděj* (Brno 1864), *Sborník Svatomethodějský* (Brno 1884), zbiór *Velehradky* (Praga 1862) ks. Jana Nepomuka Soukopa i jego *Kytice velehradská* (Brno 1863). W większości tych tekstów pojawiają się akcenty słowianofilskie. O popularności kultu świętych Cyryla i Metodego świadczą również czasopisma, którym patronowali Bracia Sołuńscy. Na Słowacji wydawano od 1850 do 1870 roku (z przerwami) czasopismo „Cyrill a Method”, jednym z inspiratorów jego powstania był biskup bańsko-bystrzycki Štefan Moyzes. Duchowny ten uważał tradycję cyrylometodejską za fundament duchowy narodu słowackiego i przyczynił się do dalszego rozwoju kultu Braci Sołuńskich — to dzięki jego wstawienictwu papież Pius IX przeniósł na 5 lipca obchód ich liturgicznego wspomnienia. Popierane przez Moyzesa czasopismo „Cyrill a Method” łączyło tematykę religijną z kwestiami narodowymi. Pojawiały się także wątki słowianofilskie, głównie w postaci akcentów sympatii wobec Czechów, jako współdziedziców tradycji cyrylo-metodejskiej i wielkomorawskiej. Również w samych Czechach wydawano kilka pism o podobnej tematyce.

Czeska i słowacka twórczość muzyczna poświęcona kultowi Braci Sołuńskich pozostawała w związku z wyżej opisanymi faktami. Do tekstów poezji cyrylo-metodejskiej powstawały różnorodne gatunkowo kompozycje: od prostych pieśni kościelnych po utwory oratoryjno-kantatowe. Charakterystyczne, że kompozytorzy tych utworów, a byli to głównie duchowni katoliccy, przejawiali zainteresowania rodzimą twórczością ludową. Ks. František Sušil, autor poematu *Příchod sv. Cyrila a Metoděje na Moravu* [*Przybycie świętych Cyryla i Metodego na Morawy*], był zarazem znawcą i zbiera-

¹¹ 1863 — tysiąclecie rocznica przybycia Cyryla i Metodego na Wielkie Morawy, 1869 — 1000-lecie śmierci św. Cyryla, 1885 — tysiąclecie śmierci św. Metodego.

czem folkloru (m.in. autorem zbioru *Moravské národní písně*, 1860). Podobnie jest w przypadku jego ucznia, ks. Pavla Křížkovského, autora najpopularniejszych kompozycji czeskich związanych z kultem Apostołów Słowian. Sławę przyniosła mu zwłaszcza kantata *Svati Cyrill a Methoděj*, wykonana w Brnie podczas uroczystości cyrylo-metodejskich w roku 1863. Styl tej kantaty można interpretować jako analogię muzyczną do ideologii cyrylo-metodejska, która łączyła treści religijne z narodowymi. Muzyka dzieła opiera się na cytacie ludowej pieśni morawskiej, opracowanej jednak w sposób kojarzący się z muzyką sakralną wcześniejszych epok (pewien eklektyzm dotyczy przede wszystkim fragmentów polifonicznych). Pieśni cyrylo-metodejskie Křížkovského pisane były do tekstów Soukopa. Należą do nich: *Ejhle, svatý Velehrad už září*, *Zvony velehradské zahučely Přístup Moravě*. Niektóre z nich zachowały się w użyciu liturgicznym w Czechach do czasów współczesnych. Pieśni cyrylo-metodejskie zajmują dość poważną pozycję w XIX-wiecznych czeskich kancjonałach. Oprócz wyżej wymienionych, warto wspomnieć jeszcze kilka tytułów pojawiających się regularnie w czeskich śpiewnikach: *Bože věčný, nebes králi*, *Svatí bratři ze Soluně*, *Splyňte, vy slovanští jazykové*, *Svatí Cyrille, Methode, naši patronové*¹². W każdej z nich znajduje się odniesienie do Słowiańszczyzny.

Z uroczystościami 1863 roku związany jest *Staroslověnský Otče náš* (*Starosłowackie Ojczy nasz*) słowackiego kompozytora Jana Levoslava Belli (w 1866 roku wyświęconego na księdza). Zaznaczone to zostało w podtytułach, który mówi, iż dzieło skomponowano „na pamiątkę tysiąclecia chrztu Słowaków przez świętych Cyryla i Metodego” („Na tisícročnu pamiatku kresťanenia Slovákov kroz S. Cyrilla a Methoda”). Utwór dedykowany został wspomnianemu już biskupowi Štefanowi Moyzesowi. Kompozytor opracował tekst Modlitwy Pańskiej w języku starocerkiewno-słowiańskim. Obsadę utworu stanowią wyłącznie męskie głosy. Dzieło należy, być może, rozpatrywać w kontekście późniejszej o dziesięciolecie korespondencji Belli z czeskim działaczem muzycznym Ludevitem Procházką. Dotyczyła ona reformy muzyki kościelnej. W liście z 12 czerwca 1873 roku Procházka namawiał Bellę do studiowania dawnej muzyki religijnej, wywodzącej się nie tylko z tradycji zachodniej (chorał gregoriański, Palestrina), ale i prawosławnej¹³. W *Staroslověnském Ojczy nasz* wpływ muzyki cerkiewnej można jednak powiązać jedynie z użyciem tekstu starocerkiewno-słowiańskiego oraz wyłącznie męskiej obsady wokalne.

¹² Na podstawie: *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů*, Praga 1864.

¹³ *Dopisy dra. Ludevíta Procházky Bellovi*, dodatek do: DOBROSLAV OREL, *Jan Levoslav Bella. K 80 narozeninám seniora slovenské hudby*, Bratislava 1924, praca z serii: „Sborník filozofickej fakulty university Komenského v Bratislave”, R. II, nr 25 (8), s. 128 [548].

Ciekawy wątek stanowi kwestia krążenia repertuaru cyrylo-metodejskiego między różnymi krajami słowiańskimi. Istnieje kilka przykładów tego rodzaju wymiany. Z 1885 roku pochodzi chóralna kompozycja Piotra Czajkowskiego *Hymn ku czci świętych Cyryla i Metodego*. Właściwie jest ona parafrazą czeskiej pieśni *Přístup, Moravěňko* skomponowanej przez Křížkovského do tekstu Soukopa. Z tego samego roku (przypadało wtedy milenium śmierci św. Metodego) pochodzą też dwa utwory chorwackiego kompozytora i teoretyka Franja Kuhača. Są to dwa muzyczne opracowania jednego tekstu *Na grobu sv. Metoda*. Opracowanie pierwsze, w tonacji a-moll, zawiera uwagę: „po staroslovjenskom načinu” (na sposób starosłowiański); drugie (w F-dur) jest kontrafakturą chorwackiej pieśni kościelnej *O Marijo, majko mila*. Utwory te oparte są na dokonanym przez Ivana Trnského chorwackim tłumaczeniu tekstu czeskiego księdza Vladimíra Štastného. Chodzi konkretnie o wiersz *Nad hrobem sv. Methoda*, pochodzący ze pierwszej części zbioru *Hlasy i ohlasy*, zatytułowanej *Velehrad*¹⁴.

Osobno warto wspomnieć o polskim wkładzie w repertuar cyrylo-metodejski. Stanowi go pieśń wspomnianego wyżej ks. Štastného pt. *Bože, cos ráčil* z 1893 roku. Wzorowana jest ona — zarówno w warstwie tekstowej jak i muzycznej — na hymnie *Bože, cos Polskę*. Pieśń *Bože, cos ráčil* stała się jedną z najpopularniejszych pieśni ku czci św. Cyryla i Metodego. Świadectwem jej funkcjonowania w liturgii jest fragment książki polskiego dziennikarza Kazimierza Ostaszewskiego-Barańskiego, opisujący jego pobytu w Velehradzie we wrześniu 1906 roku. W pobliskiej miejscowości Uherské Hradiště odbywał się VIII Zjazd Dziennikarzy Słowiańskich¹⁵, który kończyło nawiedzenie sanktuarium velehradzkiego:

Wycieczka ta — to najefektowniejszy i najdonioślejszy moment pobytu na morawskiej ziemi. [...] Otoczeni przeszło trzydziestotysięcznym tłumem przybranego odświętnie ludu, szliśmy [...] ku imponującej rozmiarami świątyni. U progów jej oczekiwał nas (w zastępstwie chorego chwilowo ks. Stojana, znanego posła do Rady państwa) opat strachowicki, ks. Zavoral. [...] Po krótkim obustronnem powitaniu, staje na czele orszaku i wiedzie nas do świątyni intonując hymn cyrylo-metodejski. Czy nas słuch nie myli? Wszak to nasza, tak droga nam pieśń błagalna o wolność ojczyzny — *Bože, cos Polskę!* Tak! Ta sama nuta, myśl ta sama, choć słowa inne, ta sama prośba o dziedzictwo ojców!

¹⁴ VLADIMÍR ŠTASTNÝ, *Hlasy i ohlasy*, v Tělcí 1892, s. 53–56.

¹⁵ Spotykali się na nich dziennikarze z krajów słowiańskich zamieszkujących Austro-Węgry, w praktyce — głównie Polacy i Czesi.

Bože, cos ráčil před tisíci roky
rozžati otcům světlo víry blahé,
jenžto jsi řídil apoštolů kroky
z východu k naší Moravěnce drahé.
K Tobě hlas prosby z této vlasti vane:
Dědictví otců zachovej nám Pane!¹⁶

Najbardziej spektakularnym z aspektów kultu Cyryla i Metodego były masowe uroczystości ku ich czci. Często przybierały one charakter słowiańofilskich manifestacji. Jedną z pierwszych, o których doszły jakieś bliższe informacje, jest uroczystość relacjonowana w numerze inauguracyjnym wspomnianego wcześniej czasopisma „Cyrill a Method” (14 marca 1850). Odbyła się ona 10 marca¹⁷ 1850 roku w wiedeńskim kościele Matki Bożej na nabrzeżu (czes. Matky Boží na nabřeží, niem. Maria am Gestade). Świątynia ta służyła mieszkającym w stolicy Austrii Czechom i Słowakom. W relacji wspomniana jest pieśń, którą odśpiewano podczas uroczystości. Stanowiła ona połączenie czeskiego tłumaczenia hymnu *Pange lingua* z pieśnią *Splyňte, vy slovanští jazykové* ku czci Braci Sołuńskich. W nabożeństwie — określonym w tekście jako „czeskosłowiańskie” — uczestniczyło kilka tysięcy osób „rodu słowiańskiego” („kmene slovanského”). Istotna wydaje się uwaga, że uroczystość miała charakter „religijno-narodowy”¹⁸. Kolejne uroczystości, o których wiadomo już więcej dzięki szczegółowym relacjom prasy czeskiej i słowackiej, zachowały ten charakter. Późniejsza o rok relacja z Velehradu podkreśla, że masowe uczestnictwo wiernych w święcie cyrylo-metodejskim nie było przychylnie postrzegane przez władze kościelne. Obawiały się one, że „pod płaszczykiem” nabożnego nawiedzenia sanktuarium dokonywać się może „propaganda sławizmu” i obrządku greckiego (czyli prawosławia)¹⁹. Obawy te zresztą nie były bezpodstawne. Przypomnieć należy, że minęły wtedy niecałe trzy lata od Wiosny Ludów i od zjazdu słowiańskiego w Pradze. W kolejnym dziesięcioleciu, kiedy przypadły dwie rocznice milenijne (1863, 1869), narodowy i słowianofilski

¹⁶ KAZIMIERZ OSTASZEWSKI-BARAŃSKI, *Z morawskiej ziemi (notatki)*, Lwów 1908, s. 193–195. Tłumaczenie tekstu 1 zwrotki: „Bože, coś raczył przed tysiącem roków/objawić ojcóm wiary świętej sprawy,/ Tyś to wiódł szlaki apostolskich kroków,/ z wschodu na drogie nasze tu Morawy./ Ku Tobie, Boże, wznosi się błaganie:/Dziedzictwo ojców zachowaj nam Panie!” (M. A.)

¹⁷ Do 1864 roku liturgiczne wspomnienie św. Cyryla i Metodego przypadało 9 marca.

¹⁸ [autor nieznany], *Z Vidně slavnost ss. Cyrilla a Methoda*, „Cyrill a Method”, 1850 (R. I), nr 1 (15 marca 1850), s. 7, 8.

¹⁹ V. D., *Z Moravy. Svátek ss. Cyrilla a Methoda*, „Cyrill a Method”, 1851 (R. II), nr 8 (15. III. 1851), s. 64.

aspekt kultu zdominował treści religijne. Właśnie w tym czasie rozstrzygały się dalsze losy imperium Habsburgów, a naród czeski pretendował do roli trzeciej (obok Niemców i Węgrów) z głównych narodowości w państwie i reprezentanta pozostałych nacji słowiańskich. Uroczystości cyrylo-metodejskie w rozmaitych miejscowościach przybrały charakter taborów: politycznych manifestacji, podczas których odbywały się przemowy i śpiewano patriotyczne pieśni. Największym z takich taborów były uroczystości cyrylo-metodejskie w Brnie w sierpniu 1863 roku. Zgromadziły one kilkadziesiąt tysięcy uczestników. Uroczystości brneńskie miały swoją część artystyczną, podczas której wykonywano utwory związane z czeską tradycją religijną, np. hymn *Hospodine pomiluj ny* oraz chorał husycki. Ogromne powodzenie zyskała kantata *Svati Cyrill a Methoděj* Křížkovskiego, wykonana przez kilkusetosobowy chór²⁰.

Religijnym centrum kultu był, jak już wspomniano, Velehrad. Jednak i tutaj nie pomijano treści narodowych oraz słowianofilstwa rozumianego jako ekumeniczne porozumienie między katolickimi i prawosławnymi Słowianami. Ważną rolę w kulcie Cyryla i Metodego pełniła muzyka, o czym świadczy relacja Kazimierza Ostaszeńskiego-Barańskiego. Pisał on:

Nie mniejszą zasługę przyznać należy Velehradowi pod względem pielęgnowania muzyki kościelnej [...] Jest cały zbiór pieśni specjalnie cyrylo-metodejskich (*Hymn, Święci Bracia, Przystęp Morawo, Huczka dzwony Velehradu, Nasi apostołowie, W górę serca*, etc.), a wśród nich interesująca pieśń z prośbą o połączenie wszystkich Słowian w Kościele katolickim. Myśl ta do dziś bardzo żywy oddźwięk znajduje i nieustannie bywa roztrząsaną²¹.

Warto wspomnieć, że ostatnie zdanie jest zapewne aluzją do działań ks. Antonína Cyrila Stojana (późniejszego metropolity morawskiego), inicjatora ekumenicznych Kongresów velehradzkich.

Kult św. Cyryla i Metodego był także w Bułgarii. Miał on wymiar nie tylko kościelny, ale i — podobnie jak w Czechach — narodowy, a dokładniej mówiąc związany z narodową kulturą. W okresie narodowego odrodzenia Bułgarzy podejmowali próby nie tylko politycznego uniezależnienia od Turcji, ale i emancypacji od greckiego patriarchatu w Konstantynopolu²². Symbolami tej emancypacji stali się właśnie św. Cyryl i Metody jako

²⁰ Na temat uroczystości w Brnie zob.: [brak nazwiska autora], *Národní pěvecká slavnost v Brně na oslavu tisícileté památky Cyrillo-Methodějské*, „Dalibor”, R. VI [1863], nr 25, s. 196.

²¹ K. OSTASZEWSKI-BARAŃSKI, op. cit., s. 198.

²² KATJA MICHAJLOVA, *Svátek sv. Cyrila a Metoděje v Bulharsku — historie, tradice, politika, současnost*, „Národopisná revue” 2013, nr 2, s. 100 i nast.

twórcy liturgicznego języka starocerkiewnosłowiańskiego. Ich wspomnienie obchodzone 11 maja (według kalendarza juliańskiego, po wprowadzeniu kalendarza gregoriańskiego — 24 maja) zaliczano już w latach 50. XIX wieku do największych świąt narodowych²³. Święto to nazwano „dniem bułgarskiej oświaty oraz kultury i słowiańskiego piśmiennictwa”. W 1892 Stojan Michajłowski napisał patriotyczny (nie religijny) hymn ku czci Braci Sołuńskich rozpoczynający się słowami odnoszącymi się wprost do narodowego odrodzenia Bułgarów: *Powstań, odrodzony narodzię (Varvi, narode vazrodeni)*. Do tego tekstu w 1901 roku ułożył melodię Panajot Pipkow²⁴. Choć wiersz Michajłowskiego podkreśla znaczenie św. Cyryla i Metodego głównie dla kultury narodu bułgarskiego, jednak w kilku zwrotkach znalazły się również aluzje do Słowiańszczyzny. Hymn kończy zwrotka o następującym brzmieniu: „Niech imię wasze żyje w miłości wszystkich ludów, niech waszą mowę potężną trzyma w pamięci Słowiaństwo po wiek wieków”²⁵.

Na początku XX wieku repertuar cyrylo-metodejski zaczął stopniowo zanikać. Nie pojawiają się już wtedy nowe utwory czy dzieła literackie odnoszące się do postaci św. Cyryla i Metodego w związku z symboliką słowianofilską. Powodem jest zrywanie się związku idei cyrylo-metodejskiej ze ściśle pojętą ideą słowiańską, tj. z panslawizmem i słowianofilstwem. Powracała ona stopniowo do swoich pierwotnych religijnych korzeni. W dziedzinie twórczości muzycznej żywotny pozostał jedynie nurt utworów w języku starocerkiewno-słowiańskim. Słynna *Msza głągolicka* Leoša Janáčka z 1926 roku jest jedynie najbardziej znaną częścią tego obszernego repertuaru. Utwory inspirowane liturgią głągolicką to jednak temat na odrębny artykuł.

SUMMARY

In the 19th century Saints Cyril and Methodius became symbols of affinity between slavonic nations. The cult of ‘Apostles to the Slavs’ was bridge between catholic Slavs (Czechs, Slovaks, Croats) and their orthodox relatives (Serbs, Russians, Ukrainians). Thanks to popu-

²³ Ibidem, s. 102.

²⁴ Ibidem, s. 116.

²⁵ „Neka imeto wi da žiweje waw wsenarodnata ljubow, reczta wi moszczna nek se pomni w Sławjanstwot wo wiek wiekow” (cyt. za tekstem na: bg.wikisource.org/wiki/Кирил_и_Методий, tłum. własne [dostęp 11.01.2014]).

larity of slavonic ideology, widely known under the name of panslavism/slavophilism, their cult obtained the additional dimension, not only spiritual, but also national or even pan-slavonic. It was apparent during millenarian festivities celebrated in the years: 1863, 1869 and 1885 in Czech lands (especially in Moravia, where the mission of Brothers was launched). The article discusses musical works associated with the cult of Cyril and Methodius and their role in ceremonies honoring Saints.

|

|

|

—

—

|

|

|

—

KAREL KONRÁD — CZESKI PROPAGATOR DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

Magdalena Dziadek

KRAKÓW, INSTYTUT MUZYKOLOGII UJ

Urodzony w 1842 roku Karel Konrád, ksiądz redemptorysta, w latach 1870–1893 pracujący jako katecheta w gimnazjum w Taborze, a pod koniec życia przeniesiony do Pragi (zmarł w roku 1894) był wielkim entuzjastą cecylianismu. Wspólnie z Ferdinandem Josefem Lehnerem założył towarzystwo Cyrillska Jednota, związane instytucjonalnie z Akademią Chrześcijańską w Pradze, mające na celu szerzenie cecylianismu w Czechach, na Morawach i na Śląsku. Organem towarzystwa było redagowane przez Lehniera od 1874 roku czasopismo, którego pierwotny tytuł brzmiał „Cecillie”, lecz w połowie 1879 roku został zmieniony na „Cyrill”, co było manifestem swoistego czeskiego rozumienia cecylianismu, reinterpretowanego przez czeskich działaczy narodowych w duchu patriotyzmu, polegającym na utożsamianiu się z tradycją ruchu czesko-słowiańskiego, separującego się od związków z żywiołem germańskim z jednej strony, z drugiej zaś odwołującego się do haseł wspólnoty słowiańskiej. Oparciem dla tych haseł była utrwalona przez pierwszych czeskich słowianofilów: Josefa Pavla Šafaříka i Josefa Dobrovského wizja jedności narodów słowiańskich, tłumaczona jako następstwo chrystianizacji ziem czeskich, słoweńskich, chorwackich i polskich przez świętych Cyryla i Metodego.

W publikacjach Karela Konráda inspiracje czeskim patriotyzmem o zabarwieniu słowianofilskim i równocześnie cyrylometodiańskim są bardzo wyraźne, o czym będzie jeszcze mowa. Jako zwolennik reformy cecylińskiej, odznaczył się Konrád jako działacz muzyczny i kompozytor. Zorganizował w Taborze wzorcowy oddział Cyrillskiej Jednoty, posiadający chór, dla którego sam komponował utwory do tekstów liturgicznych w języku łacińskim. Pod koniec lat 80. XIX wieku repertuar zespołu poszerzył się

m.in. o dawne utwory chorwackie i polskie. Do tych ostatnich miał Konrad dostęp poprzez istniejące od 1884 roku czasopismo „Muzyka Kościelna”, które wydawał w Poznaniu młodszy od niego o kilka lat ksiądz Józef Surzyński, również zapalony propagator cecylianizmu. W dodatkach do „Muzyki Kościelnej” Surzyński publikował odnalezione przez siebie w zbiorach wawelskich dawne polskie utwory religijne. Kontynuacją tego dzieła było zapoczątkowane przez Surzyńskiego wielotomowe wydawnictwo *Monumenta musices sacrae in Polonia* (Poznań 1885–1896). Już w 1885 roku ukazał się w „Cyrillu” obszerny artykuł Karela Konrada o działalności księdza Surzyńskiego, zatytułowany *O reformě kostelni hudby u Polaků*¹. Posiłkując się artykułami z „Muzyki Kościelnej”, autor przedstawił pokrótce dzieje muzyki kościelnej w Polsce, akcentując doniosłą rolę działających współcześnie w Poznaniu, Lwowie i kilku innych miejscowościach Towarzystw św. Wojciecha, a przede wszystkim rolę Józefa Surzyńskiego jako animatora ruchu na rzecz odrodzenia muzyki kościelnej w Polsce i wydawcy dawnych polskich utworów religijnych. O działalności Surzyńskiego poinformowało też w tym samym czasie czołowe czeskie pismo propagujące jedność słowiańską — „Slovanský Přehled” Adolfa Černego². Czeskie głosy o „Muzyce Kościelnej” skomentował na łamach swojego czasopisma Józef Surzyński. Zacytował wprost wyjątki z artykułu Konrada we własnym tekście *Pragski „Cyrill” o „Muzyce Kościelnej”*. „Dziękujemy serdecznie autorowi za braterską przysługę i o dalszą pamięć się prosimy” — kończy się ów artykuł. Już rok wcześniej pojawiła się w „Muzyce Kościelnej” wzmianka o działalności Konrada na terenie Czech. Przez kilka następnych lat obaj działacze kontynuowali ścisłą współpracę, propagując nawzajem swoje kolejne osiągnięcia. W numerze 11. „Muzyki Kościelnej” z 1885 roku ukazało się sprawozdanie ze zjazdu towarzystw cecylianiskich w Pradze, w którym uczestniczył osobiście Surzyński, oraz pochlebna wzmianka na temat nowych czeskich utworów pisanych w myśl reformy cecylianiskiej. Autor wymienił z nazwiska autorów czeskich mszy pisanych do tekstów łacińskich: Josefa Bohuslava Foerстера, Karela Konrada, Františka Zdenka Skuherskiego i Jozefa Cyrila Sychrę, inkrustując swoje sprawozdanie stosowną formułką, w której nie mogło zabraknąć stereotypowej wzmianki o wybitnej muzykalności Czechów: „Bratni národ český, z natury bardzo muzykalny, wydał w ostatnich czasach z łona swego dość już znaczny zastęp zdolnych kompozytorůw piszúcych w duchu czysto ko-

¹ „Cyrill” 1885, nr 1, s. 5.

² „Slovanský Přehled” 1885, č. 5–6.

ścielnym”³. Z kolei w numerze 8. „Cyrilla” z 1885 roku znajdujemy obszerną recenzję Konráda pierwszego tomu wydawnictwa „*Monumenta musices sacrae in Polonia*”, pełną zachwytów nad opublikowanymi tam przez Surzyńskiego utworami Tomasza Szadka i Mikołaja Zieleńskiego⁴. Recenzja ta inkrustowana jest akcentami słowianofilskimi — autor bezustannie podkreśla znaczenie odkryć Surzyńskiego dla podbudowania światowego znaczenia słowiańskiego dziedzictwa kulturowego:

W muzycznym świecie słowiańskim zaszło na gruncie reformy znaczące wydarzenie, o którym informuje tytuł. Mówię wydarzenie. Oto z prochu zapomnienia na światło dzienne zostały wydobyte ponownie cenne zabytki dawnej muzyki kościelnej, o których aż do zeszłego roku nikt na świecie nie wiedział⁵.

Znaczenie to czytelne jest dla Konráda zwłaszcza w ważnej dla Czechów perspektywie rywalizacji Wschód-Zachód: „Tak jak Włosi, Niemcy i inni, możemy teraz także i my, Słowianie, chlubić się naszymi klasycznymi kompozytorami religijnymi z XVI i XVII wieku”⁶.

Efektem zapoznania się Karela Konráda z zawartością wydanego przez Surzyńskiego tomu *Monumenta musices sacrae*... była opublikowana w 1885 praca porównawcza *Religijna pieśń polska ze szczególnym odniesieniem do religijnej pieśni czeskiej* (*Posvatná píseň polská s obzvláštním zřetelem k posvatné písní české*). W „Muzyce Kościelnej” ukazała się zdawkowa recenzja Surzyńskiego tej publikacji, przyznająca autorowi rzetelne rozeznanie w historii i teorii muzyki, znawstwo starych tonacji itp. Kończy się ta recenzja deklaracją udostępnienia publikacji w przekładzie polskiemu czytelnikowi. Przekład jednak nigdy nie powstał, a co więcej, urwał się ze strony Surzyńskiego ścisły dialog z Konrádem. Brak w „Muzyce Kościelnej” informacji o publikacji czeskiego uczonego o polskiej muzyce kościelnej *O staroklesické hudbě v Polsku*, jaka ukazała się w 1886⁷ — kolejnej pracy będącej reakcją na lekturę tomu *Monumenta musices sacrae*..., która wywołała u czeskiego autora charakterystyczną potrzebę dyskusowania z błędnymi poglądami hi-

³ *Literatura*, „Muzyka Kościelna” 1885, nr 1 s. 70.

⁴ [KAREL] KONRÁD, *Vestník hudební. Monumenta musices sacrae in Polonia*, „Cyrill” 1885 č. 8, s. 64.

⁵ „V hudebním světě slovanském stala se na půdě reformy nemalá událost, již nadpis prozrazuje. Pravím událost. Neb z prahu nezaslouženého zapomenutí na světlo vyneseno opět jeden cenný staroklassické hudby starocírkevní, o jehožto ceně až do lonského roku nikdo na světě nevěděl” (ibidem).

⁶ „Jako Vlaši, Němci a jini, můžeme nyní také my Slované chlubit se svými klassickými církevními skladateli XVI a XVII věku” (ibidem).

⁷ KAREL KONRÁD, *O staroklesické hudbě v Polsku*, „Cyrill” 1886, nr 3, s. 18.

storków niemieckich, jakoby „Polacy nie mieli muzyki”⁸. Przedrukowano natomiast recenzję kolejnego tomu *Monumenta...*, jaką zamieścił „Cyrill” w numerze 10 z 1887 roku⁹. Ostatnie materiały odnoszące się do działalności Konráda, jakie opublikowano w „Muzyce Kościelnej”, to sprawozdanie ze zorganizowanego przez niego w Taborze w 1899 roku koncertu dawnej muzyki religijnej, na której zabrzmiały utwory Mikołaja Gomółki i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego¹⁰ oraz pochodząca z tegoż roku polemika z poglądami Konráda na temat *Bogurodzicy*¹¹. Treść tej polemiki wyjaśnia dość dokładnie jedną z przyczyn rozluźnienia się współpracy Surzyńskiego i Konráda. Powód tkwił w zasadniczej różnicy poglądów obu uczonych na dzieje muzyki w Polsce i w Czechach.

Aby dokładnie pojąć tę różnicę, musimy się cofnąć do wcześniejszych prac Konráda, zaczynając od jego głównego dzieła *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, którego pierwszy tom, obejmujący czasy do wojen husyckich, wyszedł w 1881 roku. Założeniem pracy było zebranie i poddanie krytycznej analizie najstarszych czeskich pieśni religijnych. Konrád miał także ambicję porównania czeskiego dziedzictwa z pieśniami innych narodów słowiańskich, zdając sobie oczywiście sprawę z wątpliści bazy źródłowej, jaką w tym zakresie dysponował. Wziął wszakże pod uwagę polską *Bogurodzicę*, dysponując dziełkiem Aleksandra Przeździeckiego pt. *Pieśń Bogarodzica wraz z nutą z rękopismu częstochowskiego z końca wieku XV*, wydanym w Warszawie w 1866 roku. Z dziełkiem tym zapoznał Konráda Josef Jireček, autor rozprawy o tekście *Bogurodzicy* opublikowanej w 1872 roku na łamach „Časopisu Českeho Musea” w Pradze. Należy przypuszczać, że znana była Konradowi także rozprawa polskiego sławianoznawcy Władysława Nehringa *Ueber den Einfluss der altzechechen Literatur auf die altpolnische Einleitung und das altpolnische Marienlied*, opublikowana w 1876 roku w berlińskim periodyku „Archiv für slawische Philologie”. Wzorem swoich poprzedników, polski zabytek porównał Konrád z najstarszą pieśnią czeską *Hospodine pomiluj ny*, przypisywaną wówczas, podobnie jak *Bogurodzica*, św. Wojciechowi. Rozumowanie autora poszło w kierunku wykazania, że *Bogurodzica* jest pieśnią znacznie późniejszą niż *Hospodine pomiluj ny*, co wydaje się oczywiste w sytuacji, gdy autor korzystał z odpisu XV-wiecznego polskiej pieśni. Konrád zaproponował już na wstępie tezę, iż polska pieśń „różni się całą swoją budową słowną oraz muzyczną od

⁸ „Vychází z toho na jevo, že docela lichý je stes hudebníků německých., že «Polska neměla hudby»”. KAREL KONRÁD, *O staroklesické hudbě...*, op. cit., s. 18.

⁹ Przedruk w: „Muzyka Kościelna” 1888, nr 1, s. 3.

¹⁰ *Rozmaitości*, „Muzyka Kościelna” 1889, nr 1, s. 15.

¹¹ *Kilka uwag o pieśni „Bogarodzica”*, „Muzyka Kościelna” 1889, nr 7, s. 49; nr 8, s. 57.

naszej”¹². Jego zdaniem pod względem struktury tekstowej i opracowania muzycznego (zastosowanie m. in. pełnej tonacji doryckiej oraz melizmatów) odpowiada *Bogurodzica* łacińskim sekwencjom. Konrád zwrócił ponadto uwagę na podobieństwo incipitu drugiej, nowszej części tekstu, zaczynającej się od słów *Leżał trzy dni w grobie* do odpowiedniej strofy z pieśni *Welika noc gyž nam nastala*, będącej czeską wersją niemieckiej pieśni wielkanocnej *Christ ist erstanden*.

Zasugerował też, że słowo „zwolena” jest czechizmem, a równocześnie reliktem języka starocerkiewno-słowiańskiego (na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku narodziło się wśród czeskiej inteligencji szczególne zainteresowanie językiem starocerkiewno-słowiańskim po tym, jak chorwacki uczony Vatroslav Jagić wydał czołowe kodeksy pisane w tym języku, m.in. *Quattuor evangeliorum codex glagoliticus olim Zographensis*, 1879).

Konrád znalazł także podobieństwo początku melodii polskiej pieśni i incipitu czeskiej pieśni *Svatý Vaclave*. Dokonany przez Konráda rozbiór *Bogurodzicy* pod względem jej zbieżności z zabytkami czeskimi należy odczytać w szerszym kontekście, jakim było dążenie autora do odkrycia w badanym przez siebie materiale pieśniowym śladów pierwotnej jedności kultury słowiańskiej. Jak sugerował Konrád, inspirując się tradycją myśli Šafaříka, obecność językowych zabytków starosłowiańskich w pieśni czeskiej i polskiej, stanowiła namacalny dowód istnienia liturgii w rycie grecko-słowiańskim („řecko-slovanským”) na wymienionych ziemiach, która to liturgia miała dać początek słowiańskiemu śpiewowi ludowemu, całkowicie odmiennemu od śpiewu germańskiego, uformowanego na związkach z liturgią łacińską i chorałem gregoriańskim. Analizując pieśń *Hospodine pomiluj ny* Konrád chciał wykazać, iż jest ona przynajmniej w warstwie najstarszej (pierwsze trzy wersy) zabytkiem starocerkiewnosłowiańskim. Dowody znalazł zarówno w warstwie tekstowej (m.in. przyjął, że za pochodzeniem greckim pieśni przemawia obecna w jej tekście formuła *Kyrie eleison*), jak i muzycznej (za Ambrosem przyjął, iż greckosłowiański śpiew liturgiczny musiał być podobny do recytacji psalmowej, a więc oparty na diatonicznym tetrachordzie, pozbawiony melizmatów i uformowany w ciąg powtarzających się wersów).

Wyłożony w omawianej pracy pogląd spotkał się z protestem w samych Czechach. Dyskutował z nim na łamach „Cyrilla” Josef Pachta¹³, demonstrując zarazem swoją sympatię dla poglądów popularnych w tamtejszym

¹² „Tato píseň liší se celým skladem slovným a hudebným od naší”. K. KONRÁD, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Díl I, v Praze, 1881, s. 36.

¹³ JOSEF PACHTA, *Krala Konráda „Dějiny posvátného zpěvu staročeského”*, „Cyrill” 1882, č. 4, s. 26.

kręgu niemieckojęzycznym, tj. optując za przypisaniem pieśni *Hospodine pomiluj ny* do kręgu kultury zaszczeplonej wpływami łacińskimi. To, iż w pieśni znalazła się grecka formuła *Kyrie eleison* nie mogło, zdaniem Pachty, służyć za dowód greckosłowiańskiej genezy pieśni, gdyż uprawnione było traktowanie jej jako równoprawnego elementu liturgii łacińskiej, która u swych źródeł nabyła liczne importy z greki i języka hebrajskiego. Upominał także Pachta Konráda za bezpodstawne porównywanie badanych pieśni z rzekomymi pierwowzorami greckimi, które w rzeczywistości nie zachowały się.

Powyższa dyskusja do Polski nie dotarła. Polskich autorów, a właściwie autora, w osobie Józefa Surzyńskiego, zainteresowała dopiero — co oczywiste ze względu na podjęty tam temat — wydana w 1885 roku praca Konráda *Posvatná píseň polská se zvláštním zřetelem k posvatné písni české*. Podstawowa teza tej pracy, wyłożona w przedmowie autora jest taka, że śpiew polski rozwijał się w ten sam sposób, co czeski, gdyż oba pojawiły się w tych krajach równocześnie z przyjęciem chrztu z rąk apostołów słowiańskich¹⁴. W czasach późniejszych pieśń polska i czeska rozwijały się, zdaniem uczonego, nadal bliźniaczo, jako „latorośle wyrastające z jednego pnia, zasadzonego przez świętych apostołów Cyryla i Metodego”¹⁵. Ów „pień”, pierwociny słowiańskiej kultury pieśniowej, umiejscowił autor wszakże w Czechach, skąd miała ona promieniować na sąsiednie kraje.

Ukazanie rozległości wpływów czeskich na pieśń polską było główną płaszczyzną omawianej rozprawy. Autor rozpoczął ponownie od porównania *Hospodine pomiluj ny* i *Bogurodzicy*, wskazując na patronat św. Wojciecha jako tego, kto rozpowszechnił pierwszą z pieśni i był — według polskiej tradycji — autorem drugiej z nich, by po analizie kolejnych przykładów dojść do ściśle współgrającego z duchem czeskiego słowianofilstwa spostrzeżenia, iż przenikanie wpływów czeskich do pieśni polskich jest dowodem trwałego oddziaływania idei wzajemności słowiańskiej „w czasach dobrych i złych”¹⁶. Argumentem dla udowodnienia tezy o tym, że kolebką polskiej pieśni religijnej były Czechy, był dla Konráda fakt zachowania się tam XIV-wiecznych przekazów nutowych, których w Polsce

¹⁴ „Bez mála veškeren zpěv polský od samego prvopočátku bral se tymž cestami jako náš český, ano že z Čech do Polsky byl zaveden současně s křesťanskou bohoslužbou, a to slovansky (cyrillo-methodejský), latinský i polský”. Cyt. za: FERDINAND LEHNER, *Vestník*, „Cyrill” 1885, č. 10, s. 79.

¹⁵ „...dvě ratolesti na jednom úvoděném štěpu, jež do žirných krajů našich a jejich zasadili svatí apoštolové slovanští, Cyrill a Methoděj” (ibidem).

¹⁶ „Ta původní slovanská souvodnost a dlouhověká vzájemnost česko-polská z v časích dobrých a zlých [...] jeví se i na tomto poli plodem nejedným, ceny nikoli neopatřně, nýbrž vzácně a trvale” (ibidem).

nie było. Jeżeli chodzi o wpływy czeskie w XVI i XVII wieku, padło twierdzenie o powszechnej znajomości języka czeskiego w Polsce, zwłaszcza w kręgach duchowieństwa; stąd wynikała, jak uważał Konrad, intensywna działalność przekładowa z czeskiego polskich autorów kancjonałów (i *vice versa* — pada przykład Amosa Komenskiego). Analizując pieśni nowsze (m.in. na przykładzie śpiewnika księdza Mioduszewskiego) Konrad zauważył rosnącą samodzielność polskiej pieśni, wyrażającą się w sferze właściwości rytmicznych (obecność rytmów mazurkowych) i melodycznych (żywy bądź dostojny charakter melodii, oddający polskiego ducha narodowego).

Jak już nadmieniono, pożyteczna i napisana z wyraźną sympatią dla „polskiej siostrzycy” praca Konrada nie zyskała uznania Józefa Surzyńskiego. Sporne dla polskiego uczonego okazało się samo jej założenie. Wykładając jeszcze raz swoje stanowisko w sprawie ewentualnego pokrewieństwa *Bogurodzicy* i czeskiego hymnu *Hospodine, pomiluj ny* w artykule *Kilka uwag o pieśni „Bogurodzica”* z 1889 roku, Surzyński określił poglądy swego czeskiego kolegi wprost jako błędne, wyrokując, w sprawie tejże *Bogurodzicy*, iż nie można z kilku czechizmów obecnych w pieśni wnioskować, iż jest ona przekładem z czeskiego. Proponował natomiast, by — skoro brak jest czeskiego źródła, które by tę tezę potwierdzało — spróbować założyć, że pierwowzorem obu pieśni był nieznany utwór w języku łacińskim. Nie ustosunkował się uczony do głośnej już w owym czasie rozprawy Antoniego Kaliny *Rozbiór krytyczny pieśni „Bogurodzica”*, wydanej we Lwowie w 1880 roku. Kalina, nawiązując do wzmiankowanej wyżej pracy Władysława Nehringa z 1876 roku, który podtrzymał tezę o wpływach języka czeskiego w tekście pieśni, ukazał tekst *Bogurodzicy* jako konglomerat fragmentów powstałych w różnym czasie, wykazując m.in. niezbite pokrewieństwo językowe, metryczne i treściowe tekstu (ale nie melodii) drugiej części utworu (tzw. *Pieśni do Boga Ojca*) z hymnem *Hospodynio pomiluj ny*, a także obecność kilku innych zapożyczeń z czeskiej literatury pieśniowej. Surzyńskiemu bliższy był kierunek myślenia Kaliny o związkach najstarszej warstwy pieśni z językiem staropolskim; aby zaoszczędzić sobie trudu rzetelnego ustosunkowania się do całej pracy, poprzestał na zakwestionowaniu fachowości jej części odnoszącej się do muzyki. Należy wspomnieć, że swą niechęć do dostrzegania w najstarszym polskim hymnie wpływów czeskich dzielił Surzyński z przeważającą reprezentacją ówczesnej polskiej elity, nastawionej antyczesko. Można tu podać przykład Zygmunta Noskowskiego, który zajął takie samo stanowisko, jak Surzyński w swoim studium o pierwiastku narodowym w muzyce z 1888 roku,

gdzie napisał, że o wpływach czeskich w *Bogurodzicy* mowy być nie może¹⁷.

Uznając wagę toczonego u schyłku XIX wieku sporu o *Bogurodzicę*, trudno jednak wyobrazić sobie, że Surzyńskiego z Konrądem ostatecznie podzieliła różnica zdań co do genezy pieśni; wszak przy istniejących opracowaniach Nehringa i Kaliny koncepcja genezy czeskiej wydawała się nie tak łatwa do odparcia, a i Surzyński własnej wizji genezy pieśni nie zaproponował. Lektura ostatnich roczników „Muzyki Kościelnej” ukazuje wszakże drugie, znacznie głębsze tło toczonego przez Surzyńskiego sporu. Dotyczył on różnicy ideologicznej, jaka zarysowała się w latach 80. XIX wieku pomiędzy polskim i czeskim cecylianiem. Surzyński obstawał przy pierwotnej koncepcji ruchu, optując za powrotem łaciny do liturgii oraz do klasycznych źródeł muzyki katolickiej, za jakie cecylianiści uznawali chorał gregoriański i palestrinowską polifonię. Z tej pozycji poznański ksiądz gorąco zwalczał muzykę kościelną bazującą na języku polskim, co przełożyło się na dokonaną przez niego bezpardonową krytykę kompozycji kościelnych Józefa Elsnera, a zwłaszcza Stanisława Moniuszki, któremu zarzucał nie tylko zapoznanie prawdziwego ducha muzyki sakralnej i notoryczne rozmijanie się z tekstem liturgicznym, lecz i mierność inwencji, dokonywanie autoplagiatów i niedostatki warsztatu w dziedzinie harmonii i kontrapunktu¹⁸.

Tymczasem na łamach „Cyrilla” zaczęto w tym samym czasie prowadzić kampanię na rzecz uchronienia dla liturgii i muzyki kościelnej języków narodowych: czeskiego i słowackiego. W piśmie ukazało się kilka artykułów sławiących wartość ludowych pieśni czeskich i słowackich (autorem jednego z nich był sam Leoš Janáček¹⁹). Czescy reinterpreterzy cecylianismu dowodzili też, iż proponowane przez niemieckich cecylianiistów ujednolicenie muzyki kościelnej jest niezgodne z naturą pieśni kościelnej, która — będąc wytworem narodów różniących się charakterem — posiada odrębne cechy substancjalne. Pogląd powyższy, wygłoszony przez słowackiego nauczyciela Lebana w polemice z jednym z twórców ruchu cecylińskiego księdzem Franzem Xawerem Wittem, oprotestował

¹⁷ ZYGMUNT NOSKOWSKI, *Piętno narodowe w sztuce muzycznej. II Cechy wewnętrzne*, „Świat” 1888, nr 1, s. 85.

¹⁸ Pisał Surzyński: „muzyką swą kościelną Stanisław Moniuszko do zupełnego zerwania świętych naszych tradycji na tym polu się przyczynił i — jak z jednej strony świecką naszą muzykę do wysokiego rozwoju, tak z drugiej strony katolicką muzykę kościelną w naszym kraju do wielkiego doprowadził upadku” (JÓZEF SURZYŃSKI, *Muzyka niekościelna. Stanisław Moniuszko*, „Muzyka Kościelna” 1885, nr 2, s. 34).

¹⁹ LEV JANÁČEK, *O církevní písni lidu*, „Cyrill” 1885, č. 4, s. 27.

Surzyński na łamach „Muzyki Kościelnej”²⁰. Usiłował wykazać, że pieśni kościelne, które Słowacy uważają za swe dawne narodowe dziedzictwo, są w istocie, podobnie jak polskie, przyswojone z muzyki popularnej. W omawianym artykule został przez Surzyńskiego zacytowany następujący czterowiersz powstały w kręgu słowackim:

Novo petje ceciljansko
Nij slovansko, je grmansko;
Skola razslovenja nas
Cerkev tujci ptja glas!²¹

Czterowiersz ten obrazuje największą troskę czeskich i słowackich patriotów, przewijającą się przez tamtejszą myśl narodową od czasów Jana Kollára, jaką była ochrona narodowej tożsamości przed wpływami germańskimi, co przekładało się na działania zmierzające do walki o równouprawnienie języków miejscowych. W oczach Józefa Surzyńskiego działania te nie znajdowały uznania, a sam wierszyk został zinterpretowany jako szkodliwe kuriozum. Zapalczywie protestował również Surzyński przeciwko zainicjowanemu na ziemiach czeskich w omawianym czasie staraniom o uzyskanie papieskiego zezwolenia na użytkowanie w regionie Moraw, gdzie kwitł kult św. Cyryla i Metodego, języka staro-cerkiewno-słowiańskiego w liturgii. W numerze 11 „Muzyki Kościelnej” z 1887 roku ukazał się artykuł Surzyńskiego *Liturgia słowiańska*, przybliżający czytelnikom treść listu nuncjusza papieskiego w Wiedniu Luigiego Galimbertiego do biskupa w Litomierzycach oraz wszystkich biskupów Austro-Węgier, zawierający zalecenie, by sprzeciwiali się prośbom o udzielenie pozwolenia na wprowadzenie w swoich diecezjach liturgii słowiańskiej (w tym czasie zostało ono udzielone w drodze wyjątku Czarnogórze)²².

Ideologiczny spór Józefa Surzyńskiego z Karelem Konrádem (spór jednostronny, jako że czeski uczony nie protestował otwarcie przeciw poglądom swego kolegi) nie może być oczywiście podstawą jakichkolwiek uogólnień na temat kształtowania się stosunków polsko-czeskich przy końcu XIX wieku. Wszak, jak wiadomo, poglądy Surzyńskiego okazały się wysoce kontrowersyjne również dla ówczesnych polskich działaczy w Poznaniu, gdzie pracował Surzyński, jako że godziły w najbardziej żywotne

²⁰ JÓZEF SURZYŃSKI, *Muzyka kościelna u Słowian*, „Muzyka Kościelna” 1885, nr 11, s. 77.

²¹ „Nowy śpiew cecyliński nie jest słowiański lecz germański; szkoła odbiera nam słowiański język, a teraz chcą go wyrzucić z kościoła”, *ibidem*.

²² *Liturgia słowiańska*, „Muzyka Kościelna” 1887, nr 11, s. 85.

podstawy tamtejszego patriotyzmu: w ideę pielęgnowania języka narodowego, w kult narodowych wieszczów, a także w koncepcję odnowy obżądku starosłowiańskiego i kultu cyrylo-metodiańskiego, który w Wielkopolsce był traktowany jako idea o znaczeniu politycznym, w kontekście sprzeciwiania się hegemonii niemieckiej na tych ziemiach. Warto przypomnieć, że w latach, kiedy Surzyński pisał swój tekst o liturgii słowiańskiej, w wielkopolskich kościołach odczytywano przetłumaczoną przez księdza Antoniego Kanteckiego — właśnie z powyższą patriotyczną i antyniemiecką intencją — encyklikę Leona XIII „Grande munus” z 30 września 1880 roku, ustanawiającą obchody święta Cyryla i Metodego w całej Europie, a przede wszystkim deklarującą poparcie papieża dla ludów słowiańskich.

Konsekwencją głoszenia niepopularnych poglądów był konflikt Józefa Surzyńskiego z poznańskim muzykiem i działaczem narodowościowym Bolesławem Dembińskim, który zakończył się przeniesieniem Surzyńskiego na parafię w Kościanie, gdzie zakończył on życie w 1919 roku. (Konrad zmarł o wiele wcześniej — w roku 1894).

Dyskusja prowadzona przez Konrada i Surzyńskiego znalazła swój interesujący dalszy ciąg w postaci dwugłosu kolejnej pary uczonych: czeskiego historyka Zdeňka Nejédlego oraz pioniera polskiej muzykologii Adolfa Chybińskiego. Nejédlý wyostrzył w swej pracy z 1904 roku pt. *Dějiny předhusitskeho zpevu w Čechach* pogląd swego poprzednika na temat zależności najdawniejszej pieśni polskiej od pieśni czeskiej, twierdząc, iż muzyka polska, w ogólności najuboższa w Europie, była jeszcze w XV wieku „prostym naśladownictwem czeskiej”²³. Książka Nejédlego była jednak pisana już z zupełnie innych pozycji ideologicznych niż prace Konrada, mianowicie prozachodnich: młodszemu autorowi zupełnie obca była idea słowiańska, i z tego powodu próbował nawet obalić tezę o istnieniu we wczesnym średniowieczu liturgii słowiańskiej, zarówno w Czechach, jak i w Polsce. Adolf Chybiński przyznał pod tym względem rację Nejédlemu w swojej rozprawie „*Bogurodzica*” pod względem historyczno-muzycznym z 1907 roku; z tezą autora o ubóstwie samodzielnej polskiej tradycji muzycznej dyskutował jednak jakby nieśmiało, jako że i jemu bliska była koncepcja „światła z (łacińskiego) Zachodu”, które miało spłynąć na polską kulturę i ją uformować. Chybiński prawdopodobnie nie znał prac Konrada, dlatego nie sposób uznać jego wypowiedzi za próbę wyłuszczenia swego stanowiska względem nich. Dialog Konrada z Surzyńskim pozo-

²³ Pisał Nejédlý: „Hudebne nejchidsim narodem z evropskych narodu byli wzdy Polaci, kteri jeste w XV století uspokoili se prostým prejimáním česke hudby, uvadejice jik sobe aspoú překládem textu do polstiny” (ZDEŇEK NEJÉDLÝ, *Dějiny předhusitskeho zpevu w Čechach*, Praga 1904, s. 96).

staje zatem potraktować jako pojedynczy, zamknięty epizod w niełatwych dziejach stosunków polsko-czeskich w historiografii muzycznej.

SUMMARY

This paper is devoted to the forgotten Czech music historian Karel Konrád, especially to his activity as researcher in ancient Polish musical sources. As one of the first enthusiast of the Cecilian movement in catholic church Konrád was interested in creating new tradition in the field of the church music of his own country. He realized his aim as the conductor of the church choir and first of all as the propagator of ancient church music of Slavonic (mainly Czech, Polish and Croatian) origin. For this purpose he contacted the Polish priest Józef Surzyński from Poznań who was also engaged in the Celilian movement and who just then started with his famous publication of the seria 'Monumenta musices sacrae in Polonia'. The exchange of musicological thought between both scholars presented in the paper reveals deep difference between Polish and Czech interpretation of the Cecilianism which can be subsequently explained in the general ideological context as the difference between of Polish and Czech patriotism.

|

|

|

—

—

|

|

|

—

MUZYCZY TRADYCYJNI I LUDOWI W KATOLICKICH CEREMONIACH W POLSCE

Zbigniew Przerembski

WROCLAW, KATEDRA MUZYKOLOGII UWR

Szeroki zakres czasowy rozpatrywanego w tym tekście zagadnienia — od epoki staropolskiej do współczesnej — skłania do wyróżnienia dwóch kategorii muzyków: tradycyjnych i ludowych. Łączy ich wspólny nurt kultury muzycznej, w którym repertuar i styl wykonawczy przekazywany jest na ogół w bezpośredni sposób, bez zapisów nutowych, w relacji mistrz-uczeń. Nazwa: muzycy tradycyjni odnosi się do czasów staropolskich i nie określa ich stanu społecznego czy związku z rodzajem muzyki — mogli nimi być zarówno chłopci, jak też mieszczenie, a nawet przedstawiciele drobnej szlachty, zamieszkali na wsi lub w mieście, jak również muzykanci wędrowni. Byli członkami różnych zespołów instrumentalnych, grających w miejskich i wiejskich karczmach; związani byli z miastami (np. z cechami muzycznymi) i wioskami, z wojskiem, dworami lub kościołami. Nazwa: muzycy ludowi kojarzona jest z okresem późniejszym, od XIX wieku do naszych czasów, i zazwyczaj ogranicza się do instrumentalistów wiejskich grających repertuar swojego (chłopskiego) środowiska społecznego, w typowym dla niego stylu wykonawczym.

Udział tradycyjnych czy ludowych muzykantów w ceremoniach kościoła katolickiego może odnosić się do obrzędów liturgicznych lub paraliturgicznych, odprawianych w kościołach lub poza nimi. Intensywność religijnej praktyki tego rodzaju wykonawców wydaje się zmienna historycznie — w odniesieniu do czasów najdawniejszych przekazy na ten temat są jednak rzadkie i nieprecyzyjne. Źródła staropolskie nie potwierdzają jednoznacznie gry muzykantów w kościołach podczas nabożeństw, zwłaszcza tych związanych z liturgią, jak np. msza. Trzeba jednak pamiętać, że doktryna chrześcijańska długo nie sprzyjała w ogóle instrumentalnej prak-

tyce muzycznej w świątyniach. Średniowieczni teologowie, pod wpływem poglądów antycznych myślicieli (głównie związanych z ascetyczno-mistyczną tradycją neoplatoników, uczniów Plotyna), głosili bowiem wartościujące estetyczno-teoretyczne opinie zakładające wyższość muzyki wokalne nad instrumentalną. Ta druga miała być pośledniej natury, jako pozbawiona walorów intelektualnych i — ze względu na swój zmysłowy charakter — zaspokajająca głównie niewyszukane potrzeby ludzi prostych, niewykształconych. Najważniejsze jednak było to, że — jak sądzono za świętym Augustynem — muzyka instrumentalna, niemająca treści duchowej, nie nadawała się dla celów religijnych¹. W niektórych okolicznościach granie na instrumentach średniowieczni kaznodzieje uznawali nawet za czynność grzeszną, o czym świadczy polskie kazanie przeznaczone na dzień Wszystkich Świętych, zachowane w rękopiśmiennym zapisie z około połowy XV wieku, przechowywanym w Bibliotece Kapitulnej w Pradze. Czytamy w nim, że do „nędzy tego świata” należy m.in. „gędzba” i „pyszczba”, służąca zmysłowym uciechom

człowiecza rozkosz podług ciała, jąż źli mają za błogosławieństwo, zależyć na piciu, na jedzeniu, a tańcach, na całowaniu, obłapianiu, na spaniu lubem, na głosiech gędzby, puszczby, jigier przyglądaniu, na przechadzaniu, na patrzeniu k lubości”².

Mimo tych teologiczno-kaznodziejskich „przeciwwskazań” praktyka instrumentalna musiała jednak mieć miejsce podczas nabożeństw katolickich, co sugerują różnego rodzaju wypowiedzi kontestujących ją protestanckich autorów. Szczególnie przeciwni użyciu muzyki instrumentalnej w religijnych obrzędach byli protestanci należący do odłamu kalwińskiego. Trzeba tu wymienić przede wszystkim Mikołaja Reja, często wypowiadającego się przeciwko obecności „muzyki wszetecznej” w uroczystościach kościelnych, jak np. w drugiej księdze *Zwierciadła*, gdzie uważa:

Pismo powieda, iż ochotnego szafarza dóbr swoich miłuje Pan Bóg, ale pewnie nie owego, co z bębny a z dudami tłukąc się po ulicach, szafuje ty dary Pańskie³.

¹ JERZY MORAWSKI, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979, s. 40–42, 43.

² WIESŁAW WYDRA, WOJCIECH RYSZARD RZEPKA, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2004, s. 104, 106–107 (¹ 1984).

³ MIKOŁAJ REJ, *Żwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom, jako we zwierciadle, przypatrzeć*, wydali Jan Czubek i Jan Łoś, wstępem opatrzył Ignacy Chrzanowski, Kraków 1914, t. 1, s. 214–215.

Zapewne słowa te odnoszą się do gry tradycyjnych muzyków podczas procesji Bożego Ciała, co — w kontekście polemiki z samym tym obrzędem katolickim — krytykował Rej także w *Postylli* czy w *Apocalypsis*⁴. W dziełach tych pisze poeta z Nagłowic o chodzeniu procesji wokół rynku z tradycyjną zapewne kapelą złożoną z dud i bębnów lub samych tylko dud.

Licniejszych muzyków w procesji z okazji Bożego Ciała wymienia Marcin Czechowic, urodzony w wielkopolskim Zbąszyniu ariański teolog i biblista, w *Epistomium*:

Abo / y ono u mnie dziwna y przyczyny niewiem : czemu / gdy ono przydzie święto ich / ktore ciałem Bożym nazywają / ono ciało wstawiwszy w kładkę srebrną ábo złotą / którą monstrancją zowią / onemu kádzą / nosząc y podnosząc ie : przed nim upádają : onemu rozmaitymi głosy śpiewają: ná dudách / kozłách / mulciánkách / skrzypicách / trąbách / grąją / y ná bębnách biją / [...] Czemu gdym się zdawná ieszczę w młodości / do szkoły chodząc w Poznaniu / dziwował⁵.

Ćwierć wieku później Krzysztof Kraiński, kalwiński kaznodzieja i pisarz teologiczny, w swoim *Katechizmie* potwierdza udział w procesji Bożego Ciała licznych muzykantów:

Bo gdy chodzą ná dzień, iáko zową Bożego ciáła z Monstrancją, tedy wyganiąją grácze w miásteckách Oprawcy y Siepacze z kárczmy z dudámi, z multánkami, z surmámi, z piszczałkami, z skrzypkami, z gęślami, etc. ná proceszają: y ták przygawiając onemu Bogu swemu, właśnie by oni Pogáni bálwánowi Nábuchodonorowemu, śpiewają: Nie iest to chléb, ále Bog⁶.

⁴ MIKOŁAJ REJ, *Postylla*, opracowali Konrad Górski, Władysław Kuraszkiewicz, Irena Rostkowska, Leokadia Zdancewiczowa, Zofia Zierhofferowa, Jadwiga Klimaszewska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, t. 1, s. 304, t. 2, s. 225v; MIKOŁAJ REJ, *Apocalypsis. To iest. Dziwna Spráwá skrytych táiemnnic Páńskich / ktore Janowi świętemu / gdy był wygnan prze wyznánie wiáry świętey ná wysep kthory zwano Patmos / przez widzenia y przez Anyoły rozlicznie zwiástowane były*, Paryż 1876, s. 382 (¹1565); zob. BARBARA SZYDŁOWSKA-CEGŁOWA, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Warszawa–Wrocław 1977, s. 110–111; JADWIGA ROMANA BOBROWSKA, *Mikołaj Rej o muzyce ludowej w XVI-wiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 110.

⁵ MARCIN CZECHOWIC, *Epistomium ná Wędzidło Jego Miłości Xiędzá Hieronimá Powodowskiego, Kánoniká Poznáńskiego, ku okazaniu niesłusznego iego postępuku przeciw niewinnym., y ku zámknieniu ust, niesłusznie się ná prawdę zbáwienną tárgájących*, Kraków 1583, s. 191–192.

⁶ KRZYSZTOF KRAIŃSKI, *Katechizm z naukami, piesniami y modlitwami Kosciola powszechnego apostolskiego ná Jezusie Krystusie iedynym fundámencie zbudowanego Słowem Bożym przez X. Krzysztofa Kraińskiego*, Raków 1609, s. 83 (¹1596).

Tradycyjne kapele z wchodzącymi w ich skład dudziarzami — nie wiadomo czy polskimi, lecz grającymi na „polskich” dudach — uczestniczyły także niekiedy w obchodach Bożego Ciała na ziemiach niemieckich, zwłaszcza w Bawarii. Tam właśnie, w Monachium, w urządzonej z okazji tego katolickiego święta w 1574 roku procesji szedł „ein Peiffer (sic!) mit den pollnischen Sackhpfeiffen”⁷.

Tradycyjni muzykanci grali też podczas uroczystości odpustowych. Krytyczne słowa na ten temat, przypisywane Mikołajowi Rejowi⁸, znajdziemy na kartach *Apocalipsis*:

Nuż też u owych stanów, gdzie się święto jakie trefi, tedy bieżą na odpusty, tam jakie nabożeństwa stroją, nie tajne są rzeczy. Bo w kościele ksiądz z żaki wrzeszczy, a około kościoła chłopci w bębny, w dudy; huk, krzyk; jedni się gonią z sklenicami, a drudzy idą za łby we trójcy. Ach niestetyż, toć czyste nabożeństwa, jakoż się nie ma Pan Bóg nad nami zmiłować⁹.

Zgoła niereligijną atmosferę odpustów i towarzyszącej im muzyki ukazał Rej w innym miejscu tegoż dzieła:

Aż nie widzimy, gdy się na odpusty zjadą, iż w kościele będzie krzyk, wrzask, a około kościoła jeszcze więcej, bo tam jedno kęs z poranku w kościele śpiewają, ale ówdzie na cmyntarzu cały dzień wrzeszczą, huczą w dudy, w bębny, a prawie tańczą około kościoła, jako żydowie na puszczy około onego cielca... i właśnie to każdy może nazwać szatańskim *rozpustem* (kalambur!) a niż *odpustem*¹⁰.

Wspomniany wyżej ksiądz Krzysztof Kraiński w przywoływanym też już *Katechizmie* zawarł ogólną krytykę udziału muzyki instrumentalnej w nabożeństwach:

⁷ HANS MOSER, *Von fahrendem Volk. Ansingern und Fastnachtsleuten des 16. Jhdts. in Altbayern*, „Bayerischer Heimatschutz” 1931, t. 27, s. 70; ERNST EUGEN SCHMIDT, „Sein polnisch Duday dises war...” . *Bildquellen zur Geschichte der Sackpfeife*, w: *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns*, mit Beiträgen von Georg Balling, Walter Deutsch, Ralf Gehler, Armin Griebel, Herbert Grünwald und Ernst Eugen Schmidt. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 1996, s. 32 („Volksmusiksammlung und -dokumentation in Bayern”. Eine Schriftenreihe des Bayerischen Landesvereins für Heimatpflege e. V., E 5).

⁸ ALEKSANDER BRÜCKNER, *Mikołaj Rej. Studjum krytyczne*, Kraków 1905, s. 403.

⁹ Ibidem, s. 406.

¹⁰ Ibidem, s. 407.

Gránia ná rozmaítých Instrumentách, iáko ná Orgániech, Regalech, Lutniách, Cytarách, Arfách, Skrzypicách, Szálámáiách, Kornetách, Bębniech, Surmách, Dudách, nie potrzeba w nabożeństwie Krześciańskim: dosyć nam przestawác ná Muzyce serdeczney, to iest, ná śpiewaniu. Tákowa Muzyká Panu Bogu się podoba: w takowey się on kocha: tá mu iest wdzięczna iuż w nowym Zakonie [...] Tęc nam muzykę, te zabávki Pan niebieski zostáwił: nie orgány, sálamatie, piszczałki, skrzypki, tráby, bębny, dudy, surmy ect. Którymi rzeczami w kárczmie ludzi zábawiaią. Co mi zá nabożeństwo, gránie, piskánie, kołátánie, dudánie? Iest to omamienie szátáńskie¹¹.

Niepokoi również Kraińskiego możliwość przenikania do muzycznej praktyki kościelnej melodii tanecznych, związanych ze szczególnie „niebezpiecznymi” dla duchowości wiernych, „niepomiernymi”, ludowymi tańcami:

Jáko ma Orgánistá, Muzyk, kogo do nabożeństw przywieść gránie, gdyż czásem y taniec wczoráyszy zágra? Kogoż nie nabożny do nabożeństw pobudzi?¹²

Wydaje się, że wypowiedzi Kraińskiego odnoszą się do muzyki instrumentalnej rozbrzmiewającej podczas nabożeństw odprawianych w kościołach. Zygmunt Maria Szweykowski sądził nawet, że są one potwierdzeniem kościelnej (m.in.) zespołowej praktyki instrumentalnej w szesnastowiecznej Polsce¹³.

Podobnie jak w XVI stuleciu w twórczości Mikołaja Reja, tak w XVII wieku liczne odniesienia do muzyki tradycyjnej, też w kontekście religijnym, znajdziemy w literackich dziełach Wacława Potockiego. Również i ten autor wyrażał przekonanie o niestosowności gry instrumentalnej do celów religijnych¹⁴. W jego utworach częsta jest opozycja: „muzyka niebiańska” — „muzyka diabelska”. Do tej drugiej zaliczał głównie muzykę instrumentalną, zwłaszcza taneczną, i takie instrumenty, jak: skrzypce, „dudy nadymane przez diabła, niemieckie piszczałki, które wymyślił bies”, bębny, także „wymyślone przez biesa”, co stwierdza choćby w wier-

¹¹ K. KRAIŃSKI, *Katechizm z naukami, piesniami y modlitwami...*, op. cit., s. 77, 82–83.

¹² Ibidem.

¹³ ZYGMUNT MARIA SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku. Formy wielogłosowe w muzykowaniu powszechnym*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, *Kultura staropolska*, pod redakcją Zygmunta M. Szweykowskiego, Kraków 1958, s. 155–156.

¹⁴ JADWIGA ROMANA BOBROWSKA, *Ludowa kultura muzyczna w świetle twórczości Wacława Potockiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 24–40.

szu *Od muzyki* z drugiej części *Ogrodu nie plewionego*¹⁵. Potocki nie był przekonany o przydatności do towarzyszenia nabożeństwu nawet organów. W przypowieści *Wszelki duch Pana chwali* (*Muzyka kościelna*), też z drugiej części *Ogrodu nie plewionego*, czytamy:

Skrzypek i organista, słysząc, co ksiądz każe
Z ambony, że Bóg duchem chwalić się rozkaże,
Poswarzyli się z sobą: skrzypka to napusza,
Że w skrzypcach, na których gra, musi być i dusza;
Organista, że duchem chwali Boga, wpiera,
Który wychodzi, kiedy palcami przebiera.
Słyszac duda owych dwu muzykantów swary:
„Żle, panie organista; ja co tchu, co pary,
Nie wiatrem, kozła swego, jako wy, nadymam,
Wždy miejsca między wami na chórze nie trzymam”.
Tu kantor, widząc, że się na haeresim bierze:
„Drwicie — rzecze — i wszyscy bładzicie w tej mierze.
Nie skrzypce, nie organy, dzieło ludzkich rąk,
A dopieroż nie dudy, które nic prócz dźwięku
Czczego w sobie nie mają; usta tu, nie palce,
Słowa, z serca idące, boże czynią chwalce¹⁶.”

Jednak było to już XVII stulecie, instrumentalna muzyka religijna szybko się rozwijała i zdobywała sobie trwałe miejsce w świątyniach naszego kraju. Poglądy Potockiego stawały się anachroniczne, z czasem więc słabło przekonanie poety o jej mniejszej wartości¹⁷. U schyłku twórczości za nieprzydatne dla kultu religijnego uznaje już tylko chordofony. Jako odpowiednie do tego celu uważa natomiast aerofony, przy czym w wierszu *Dodońskie kotły drugi raz*, z piątej części *Moraliów*, zupełnie nieoczekiwanie orzeka, że lepiej celowi temu mogą służyć dudy niż organy:

Siła przed organistą w kościele ma duda,
Bo tamten cudzą, ten gra swoją parą w święto.
Nie wiemże, czemu dudę z chóru dziś wypchnięto.
Bo chłopom w karczmach grawa? I skrzypkowieć grają,
Przecież miejsce na chórze przy śpiewakach mają.

¹⁵ Ibidem, s. 36; WACŁAW POTOCKI, *Dziela*, opracował Leszek Kukulski, słowem wstępnym poprzedziła Barbara Otwinowska, Warszawa 1987, t. 2, s. 297.

¹⁶ Ibidem, s. 506–507.

¹⁷ J. R. BOBROWSKA, *Ludowa kultura muzyczna...*, op. cit., s. 38–39.

Jeden żak abo klecha, i to nic do rzeczy,
Bo go nikt nie rozumie, po łacinie beczy¹⁸.

Z polemicznych prawie uwag poety w przywołanym wyżej fragmencie utworu, może wynikać, że w jego czasach odsunięto dudziarzy od kościelnej praktyki, co świadczyłoby, że przedtem grali. Odniesienia do tradycyjnej muzyki instrumentalnej w kościołach znajdziemy też w poczytnych w XVII wieku nowinach sowizdrzalskich. W jednej z nich, wydanej w Krakowie w 1643 roku, zatytułowanej: *Prawdziwa jazda Bartosza Mazura jednego do Litwy na służbę, podczas Trybunału roku 1643 wyprawiającego się*, będącej swego rodzaju „powiastką ludową”, którą ułożył „w narzeczu mazurskim bezimienny sowizdrzał-bakałarz”¹⁹, czytamy:

Alis tam w boze dudy grają — w oweć to boze dudy, w tkore grają, kiedy się owo jaki ślehcic bogaty zeni, tkory to ma przecię ctery wołki i seć jakich Maćków, to właśnie jakby owo sesnaście jakich wołkow rycalo. A drugi kozi rog gryzł, a on wrzescał; a trzeci w niewielkie korytecko kijkiem rzępolił, a ono pisało; czwarty, zołtą kielbasę pomatawsy, co wyrzygnie, to zaś połknie; piąty, kiedy co pocnie w stołową nogę, ale więcej posło na cerwony kijec, pierdzieć, to to wrzescy, jakoby go wciornascy, co w piekle są, łupieli. Małe zaś zaby, na papier pozierając, jak prosięta kwicą; a jeden z wielką syją garzcią kiwa i baka na nichze: „Nie wołajcie! nie wołajcie!” — a sam wrzescy, jakoby go satani darli²⁰.

Proza sowizdrzalska (w przeciwieństwie do poezji) na ogół nie odzwierciedlała wprost rzeczywistości, ukazywała raczej „świat nadzmysłowy, fantazyjny, utopijny”²¹. Niemniej, w przypadku tego utworu: „dla folkloru, głównie zaś dla pysznego języka, naśladowującego dialekt mazurski, zaliczona już została «Prawdziwa jazda Bartosza do Litwy» wraz z wcześniejszą «Peregrynacją Maćkową» do najcenniejszych dokumentów gwarowych staropolskiego piśmiennictwa”²². Także scena z wiejskiego kościoła, z muzykantami i młodocianymi śpiewakami, zapewne uczniami szkoły parafialnej pod dyktando bakałarza, wydaje się całkiem realistyczna. Trudno zidentyfikować wszystkie instrumenty. „Boże dudy” to zapewne organy (lub pozytyw), „wrzeszczący kozi róg”, określenie używane przez

¹⁸ WACŁAW POTOCKI, *Moralia*, wydali Tadeusz Grabowski i Jan Łoś, Kraków 1918, t. 3, s. 445–446 („Biblioteka Pisarzy Polskich”, t. 73).

¹⁹ KAROL BADECKI, *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizdrzalskie*, Kraków 1950, s. XXXVI–XXXVII.

²⁰ Ibidem, s. 273–274.

²¹ Ibidem, s. XXXVI.

²² Ibidem, s. XXXVII.

Reja, odnosi się do dud. „Niewielkie korytecko”, w które muzykant „kijkiem rzępolił”, Karol Badecki łączy ze skrzypcami²³. Być może jednak jest to obrazowe określenie chordofonu smyczkowego typu oktawki. Trudniej rozpoznać na czym grali pozostali muzykanci (czwarty, być może, na puzonie).

Jak wskazują staropolskie źródła pisane, wbrew kościelnej praktyce muzycznej, średniowieczne przekonanie o wyższości śpiewu nad grą instrumentalną i nieodpowiedniości tej drugiej dla kultu religijnego utrzymywało się także w czasach nowożytnych: w XVI, XVII a nawet XVIII wieku. Jeszcze u schyłku pierwszej Rzeczypospolitej ksiądz Wacław Sierakowski, kanonik i proboszcz katedralny w Krakowie, pisał:

Kościół Boży do wychwalania Stworcy Naszego, Pana Zastępów, na Nabożeństwach w Świątyniach swoich potrzebuje ludzkiej piersi tylko (to największa prawda i niezaprzeczona, samego iedynie Człowieka, bo tego iest godzien) nie *smyków* nie *dudów* nie *piszczałek* nie *rogów* &c. ani się niemi Bogu nędzney ludzkości wyręczać przystoi²⁴.

Nieliczne przekazy źródłowe potwierdzają grę ludowych muzykantów w kościołach również w XIX wieku, na ziemiach byłej już Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Na pograniczu Mazowsza i Podlasia (w okolicach Wysokiego Mazowieckiego, w Dąbrowie Wielkiej, Łazach, Świątku Wielkim, Włostach-Olszance i in.) w Adwencie, podczas niedzielnych rorat, trąbiono na drewnianych trąbach i rogach, zwanych tam ligawkami, na kościelnym chórze lub przed kościołem, sygnalizując podniesienie i niektóre inne części mszy²⁵. Arcybiskup warszawski Stanisław Choromański, gdy był jeszcze proboszczem w Zambrowie (w okresie Księstwa Warszawskiego), zachęcał tamtejszą młodzież do gry na ligawkach podczas pasterki, obok kościoła. Dźwięki ligawek symbolizowały biblijne zapowiadanie i witanie Zbawiciela przez aniołów, proroków i pasterzy²⁶. Z okazji Bożego Narodzenia mieli grać na trombitach (karpacka odmiana ligawki) górale

²³ Ibidem, s. 408.

²⁴ WACŁAW SIERAKOWSKI, *Sztuka muzyki dla młodzieży kraiovej przez WJX. Wacława hrabię Sierakowskiego, kanonika i proboszcza koadjutora katedralnego krakowskiego, jako nad kapelą kościelną przełożonego, wydana pracą i kosztem autora*, Kraków 1795, t. 3, s. 21.

²⁵ OSKAR KOLBERG, *Mazowsze. Obraz etnograficzny*, cz. 5 *Mazowsze Stare. Mazury. Podlasie*, Kraków 1890, s. 63 (²1964, DWOK t. 28); STANISŁAW DWORAKOWSKI, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, Warszawa 1964, s. 29–30.

²⁶ ZYGMUNT GŁOGER, *Rok Polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900, s. 19; PIOTR DAHLIG, *Muzyka Adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*, Warszawa 2003, s. 80–81.

na Podhalu. Słynny tamtejszy dudziarz Stanisław Budz Lepsiok z Poronina, znany ogólnie pod przydomkiem Mróz, podał Adolfowi Chybińskiemu nawet melodię wykonywaną tam „przy Narodzeniu Pana Jezusa”²⁷.

Starsze tradycje, sięgające co najmniej XVII wieku, ma trąbienie podczas Adwentu i Pasterki w niektórych innych krajach i regionach europejskich: północnych i zachodnich Niemczech (szczególnie Westfalia), Holandia (wspólnoty katolickie) czy Morawy. Było jednak usuwane z kościelnej praktyki przez duchowieństwo w ciągu XIX wieku²⁸. Niemniej jeszcze w tamtym stuleciu muzykanci uczestniczyli muzycznie w mszach odprawianych z okazji święta Bożego Narodzenia, a zwłaszcza w czasie pasterki. Odnosi się to szczególnie do katolickich kościołów Bawarii, Czech czy Słowacji, gdzie grywali na dudach, pasterskich trąbach i rogach przy bożonarodzeniowym żłobku lub na kościelnym chórze, naśladując kukanie kukułki, trele słowicze czy gruchanie synogarlicy²⁹. Tego rodzaju manifestacje muzyczne były symbolicznym nawiązaniem do przekazów Nowego Testamentu oraz do tekstów kolęd i pastorałek o głoszeniu Dobrej Nowiny przez pasterzy i „wszelkie stworzenie”. W Estonii dudziarze akompaniowali śpiewom świętomarcińskim i bożonarodzeniowym³⁰.

Niewykluczone, że na ziemiach polskich kościelna praktyka dudziarska utrzymywała się w małych, biednych wioskach, zwłaszcza położonych w ubogich od wieków regionach, w których zakup organów do kościoła przekraczał możliwości finansowe parafii. Mogło to dotyczyć obszarów karpackich, np. Podhala, co sugerował podhalański dudziarz Józef Galica Baca z Olczy (urodzony w 1908 r.), powołując się na informację podaną przez ojca. Ludowi muzykanci grywali też w kościołach przy specjalnych okazjach, nawet podczas mszy, jak np. kapela z Istebnej w sierpniu 1901 roku z okazji poświęcenia nowego kościoła w Koniakowie, w Beskidzie Śląskim, co odnotowała „Gwiazdka Cieszyńska”³¹.

Ludowi muzykanci towarzyszyli także, jak od stuleci, różnym uroczystościom religijnym mającym miejsce poza kościołem — zazwyczaj odpustom. Na Kaszubach grali przy takich okazjach wędrowni dudziarze, fleciści, cytryści czy skrzypkowie³². Na Litwie dudziarze przybywali do

²⁷ ADOLF CHYBIŃSKI, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, w: *Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne* 1924, nr 3, cz. 3, s. 70 (²1961).

²⁸ P. DAHLIG, *Muzyka Adwentu...*, op. cit., s. 190.

²⁹ FRANJO KSAVER KUHAČ, *Prilog za poviest glasbe južnoslovjenske. Kulturno-historijska studija*, „Rad jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti” 1877, t. 50, s. 55–56.

³⁰ IGOR TONURIST, *The Estonian Bagpipe*, „The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin” 1976, nr 1–2, s. 50.

³¹ NN, *Istebna-Koniaków*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1901, nr 36, s. 444.

³² PAWEŁ SZEFGA, *Czy na Kaszubach były dudy?*, „Ziemia Gdańska” 1981, nr 137, s. 15.

Labanoras pod Świącianami na odbywające się tam do pierwszej wojny światowej odpusty w święto Narodzin Najświętszej Maryi Panny, obchodzone 8 września³³. Dudziarze grywali też podczas świąt kościelnych na wsiach Witebszczyzny i innych regionów Siałorusi³⁴. W Dalmacji towarzyszyli muzycznie niedzielnym wędrownikom wiernych do oddalonych kościołów³⁵. W Wiedniu w uroczystość świętej Brygidy tańczyli chłopcy przy muzyce dud, piszczałek, szałamai, lir korbowych, skrzypiec — na pewno w 1808 roku, ale niewykluczone, że też w innych latach³⁶.

W XIX wieku na ziemiach polskich trąbienie na ligawkach w Adwencie praktykowano także poza kościołami czy ich bezpośrednim otoczeniem. Na Mazowszu i Podlasiu trąbiono w tym czasie przy wiejskich domach codziennie rano, wieczorem³⁷.

Zmiana upodobań estetycznych powodowała jednak, iż ludowa muzyka nie wszystkim się podobała, również (czy może przede wszystkim?) w kościele. Monachijskie czasopismo „Münchener Intelligenzblatt” w numerze z 22 lutego 1783 roku obdarzyło epitetem „nędznej wiejskiej muzyki” grę dud, skrzypiec i rogu podczas wigilii Bożego Narodzenia w farze bawarskiego miasta Neunburg vorm Wald³⁸. Mimo wszystko w niektórych miejscowościach Bawarii (np. w Sulzbach czy Königstein) jeszcze do trzeciej ćwierci XIX wieku zawierano w kościołach śluby przy dźwiękach kapel złożonych z koźła, oboju, skrzypiec i basów³⁹.

³³ RIMANTAS SLIUŽINSKAS, *Dudy w tradycyjnej muzyce instrumentalnej Litwy*, tłumaczenie z angielskiego Zbigniew Jerzy Przerembski, „Muzyka” 1998, nr 3, s. 114–115.

³⁴ NIKOLAJ J. NIKIFOROWSKIJ, *Oczerki Witebskoj Biełorussii*, „Etnograficzeskoje Obozrenie” 1892, nr 2–3, s. 175–176.

³⁵ LUDVÍK KUBA, *Cesty za slovanskou písní, 1885–1929, s hudebními příklady a vlastními kresbami*, t. 1 *Slovanský západ a východ*, Praha 1933, s. 290.

³⁶ HERMANN DERSCHMIDT, *Vom Wiener Fasching im Biedermeier*, „Der fröhliche Kreis” 1982, nr 3, s. 120; WALTER DEUTSCH, *Materialen zur Geschichte des Dudelsaks in Österreich*, w: *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns*. Mit Beiträgen von Georg Balling, Walter Deutsch, Ralf Gehler, Armin Griebel, Herbert Grünwald und Ernst Eugen Schmidt. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 1996, s. 50 („Volksmusiksammlung und –dokumentation in Bayern”. Eine Schriftenreihe des Bayerischen Landesvereins für Heimatpflege e. V., nr E 5).

³⁷ O. KOLBERG, *Mazowsze...*, op. cit., s. 63; Z. GLOGER, *Rok Polski...*, op. cit., s. 19.

³⁸ GEORG BALLING, *Zur Geschichte der Sackpfeife in Bayern*, w: *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns*, mit Beiträgen von Georg Balling, Walter Deutsch, Ralf Gehler, Armin Griebel, Herbert Grünwald und Ernst Eugen Schmidt. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 1996, s. 9. („Volksmusiksammlung und –dokumentation in Bayern”. Eine Schriftenreihe des Bayerischen Landesvereins für Heimatpflege e. V., nr E 5.)

³⁹ EDUARD FENTSCH, *Volkssitte, w: Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern*, bearbeitet von einem Kreise bayerischer Gelehrter, t. 2, cz. 1, *Oberpfalz und Regensburg*,

Pewne przejawy uczestnictwa ludowych muzyków w obrzędach i uroczystościach kościelnych przetrwały w Polsce do XX wieku, a niektóre nadal są żywe. Trzeba tu przede wszystkim wymienić trąbienie na ligawkach w czasie Adwentu, praktykowane na północnym-wschodzie kraju: na tzw. „pruskich” Mazurach (jeszcze w 1938 roku) i Kurpiach⁴⁰, a także na Podlasiu, Mazowszu czy Powiślu. Na ogół jednak zmieniło się miejsce i funkcja tego zwyczaju. W okolicach Wysokiego Mazowieckiego wspomniane wyżej XIX-wieczne granie na ligawkach podczas rorat zostało zastąpione przez „otrembywanie” Adwentu wieczorami przed domami, praktykowane do 1946 roku⁴¹. Na Mazowszu i Powiślu w pierwszej połowie XX wieku dźwiękami ligawek zwoływano wiernych na roraty⁴². Podobnie było na Kurpiach, chociaż tylko do 1939 roku⁴³. Piotr Dahlig przypuszczał, że instrumenty te w Adwencie zastępowały dzwony w sygnalizowaniu nabożeństw⁴⁴. Jak zaznacza ten badacz, w XX wieku granie na ligawkach wyróżnia m. in. „na tle podobnych instrumentów w Europie środkowej żywy związek z katolickim kalendarzem liturgicznym”⁴⁵.

Trąbienie w kościołach na ligawkach podczas pasterki nadal jest kontynuowane w niektórych parafiach Mazowsza czy Podlasia. Nie ma pewności, czy w bożonarodzeniowych pasterkach, jasełkach, procesjach uczestniczyli w Polsce też muzycy grający na innych instrumentach, zwłaszcza na dudach, jak co najmniej do połowy XX wieku w Słowacji czy na Węgrzech, gdzie dołączali oni także do grup adwentowych i bożonarodzeniowych kołędników⁴⁶. W tym okresie kołędniczą aktywność przejawiali też dudziarze i skrzypkowie w polskiej części Karpat — np. w okolicach Babiej

Schwaben und Neuburg München 1862, s. 281–282; FELIX FRIEDRICH LIPOWSKY, *Darstellung des socialen und wirthschaftlichen Volkslebens des kgl. bayer. Landgerichtsbezirkes Moosburg*, München 1861, s. 36; G. BALLING, *Zur Geschichte der Sackpfeife...*, op. cit., s. 10.

⁴⁰ ADAM CHĘTNIK, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, opracował Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983, s. 45–46, 120).

⁴¹ S. DWORAKOWSKI, *Kultura społeczna ludu wiejskiego...*, op. cit., s. 29–30.

⁴² P. DAHLIG, *Muzyka Adwentu...*, op. cit., s. 74.

⁴³ A. CHĘTNIK, *Instrumenty muzyczne...*, op. cit., s. 45.

⁴⁴ P. DAHLIG, *Muzyka Adwentu...*, op. cit., s. 76.

⁴⁵ Ibidem, s. 190.

⁴⁶ OSKÁR ELSCHKEK, *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*, cz. 2, *Die slowakischen Volksmusikinstrumente*, w: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, red. Ernst Emsheimer i Erich Stockmann, seria 1, t. 2, Leipzig 1983, s. 206; BALINT SÁROSI, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, w: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, red. Ernst Emsheimer i Erich Stockmann, seria 1, t. 1, Leipzig 1967, s. 93; ZOLTÁN G. SZABÓ, *A dudu*, Budapest 2004, s. 55 (Catalogi Musei Ethnographici, t. 9).

Góry czy w Beskidzie Śląskim⁴⁷. Do naszych czasów ludowe kapele, złożone z kozła weselnego, skrzypiec i klarnetu Es, biorą udział w procesjach Bożego Ciała w zachodniej Wielkopolsce, w ziemi zbąszyńskiej⁴⁸. W różnych regionach kraju, przy różnych okazjach w kościołach grały ludowe orkiestry dęte. Jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku ludowi muzykanci, w tym dudziarze, uczestniczyli w liturgicznych i paraliturgicznych formach obrzędowości religijnej w krajach południowoślowiańskich⁴⁹. W północnej Dalmacji kultywowano zwyczaj muzycznego towarzyszenia przez kapelę dudziarską wprowadzaniu nowego proboszcza do parafialnego kościoła, i gry w świątyni w czasie, gdy nie było śpiewów⁵⁰.

W ostatnich latach do ożywienia i rozszerzenia uczestnictwa ludowych muzyków w ceremoniach religijnych w Polsce przyczynił się ruch folklorystyczny. W trakcie niektórych konkursów i festiwali muzyki ludowej muzykanci grywają w kościołach, również podczas mszy (na wejście, ofiarowanie, komunię, dziękczynienie). Stosunkowo często ma to miejsce w Wielkopolsce, gdzie dudziarze, skrzypkowie, klarneciści uczestniczą muzycznie w mszach lub tylko odwiedzają kościoły z muzyką. Jako przykłady można podać Turniej Dudziarzy Wielkopolskich (Stary Gołębin), Biesiadę Koźlarską (Zbąszyń), Spotkania Kolędników „Do szopy, hej, pasterze — dudziarze” (Połajewo i pobliskie miejscowości), Konkurs Muzyki Ludowej (Kopanica, Wolsztyn i pobliskie miejscowości). W wielkopolskiej Lednicy w 2002 roku miało miejsce Spotkanie Młodych pod hasłem „Wesele w Kanie Galilejskiej”, na które przybyło kilkadziesiąt kapel weselnych z różnych stron Polski. Wielkopolscy muzycy ludowi biorą też niekiedy udział w uroczystościach religijnych poza granicami kraju, jak np. we Włoszech, w Rzymie, na placu Świętego Piotra, gdy podczas odpustowej mszy w uroczystość świętych Piotra i Pawła (29 czerwca), odprawionej w 2001 roku przez papieża Jana Pawła II, grali dudziarze i skrzypkowie z Bukówca Górnego, Kostrzyna Wielopolskiego i Poznania⁵¹.

⁴⁷ KRYSZYNA KOŁACZ, *Pieśni i tańce Górali Babiogórskich*, w: *Monografia Zawoi*, praca zbiorowa pod redakcją Urszuli Janickiej-Krzywdy, Kraków–Zawoja, s. 283; CZESŁAW PIŁECKI, „Gajdy”. *Ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim*, „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1972, t. 4, s. 133.

⁴⁸ MARIAN PIŁGAS, *Amatorski ruch folklorystyczny na ziemi zbąszyńskiej*, „Szkice Zbąszyńskie”, 1989, t. 3, s. 57.

⁴⁹ BOŽIDAR ŠIROLA, *Sviraljke s udarnim jezičkom*, Zagreb 1937, s. 315 („Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti”, t. 32).

⁵⁰ B. ŠIROLA, *Sviraljke...*, op. cit., s. 328.

⁵¹ ZOFIA DRAGAN, *I zagrały nasze dudy na placu Świętego Piotra*, „Duda i Kozieł” 2001, t. 5, s. 95–97.

Podsumowując te krótkie rozważania na temat udziału muzyków tradycyjnych i ludowych w katolickich ceremoniach w Polsce, trzeba zauważyć, że źródła z czasów staropolskich, które hipotetycznie mogą odnosić się do tradycyjnej praktyki muzycznej związanej z kultem religijnym, nie zawsze dokładnie określają instrumenty muzyczne czy grających na nich muzyków. Można mieć wątpliwości, do jakiego nurtu praktyki muzycznej należą. Zapewne część z nich odnosi się do muzyki tradycyjnej, zwłaszcza w przypadku dud i dudziarzy. Trudno też wykluczyć przypuszcze-

⁵² JANUSZ JASKULSKI, *Dudy totalnie — kontynentalnie*, „Kozłarskie Sprawy — Zbąszczyńnianin” 2004, nr 11, s. I, II.

nie, że wymieniani przez protestanckich, szczególnie kalwińskich, autorów instrumentalistów grający w katolickich kościołach nie koniecznie są obrazem ówczesnej rzeczywistości, lecz przywoływani byli jako „polemiczny argument”, zwłaszcza jeśli wykonywali też w karczmach muzykę świecką, taneczną. Niedostatek bezpośrednich świadectw w pewnym stopniu rekompensują staropolskie źródła literackie, które w jakiejś mierze ukazują współczesną sobie rzeczywistość historyczną, w związku z tym określane są w teorii literatury jako obrazy realistyczne⁵³.

Niewiele jednoznacznych przekazów utrudnia też wnioskowanie o skali rozpatrywanego zjawiska w XIX wieku. Niewątpliwe jest granie muzykantów, zwłaszcza na ligawkach, podczas adwentowych rorat i bożonarodzeniowych pasterek, czy sygnalizowanie tych okresów roku liturgicznego poza kościołami. Trudno natomiast stwierdzić z całą pewnością, czy muzycy ludowi również w innych okolicznościach grali w kościołach, nawet tych wiejskich, niemających organów czy pozytywów. Incydentalnie tak, potwierdzają to źródła, ale czy też na co dzień, przez dłuższy czas? Mogli towarzyszyć muzycznie nabożeństwom dudziarze, na co zdaje się wskazywać naśladowanie stylu gry na dudach przez organistów, np. na obszarach południowosłowiańskich⁵⁴. Nie ma jednak pewności, że było tak również w naszym kraju.

Współczesne związki muzykantów z katolickimi obrzędami i uroczystościami odnoszą się głównie do ruchu folklorystycznego. Uczestniczą oni bowiem w mszach i nabożeństwach inaugurujących (czasem też zamykających) różnego rodzaju festiwale i konkursy muzyki ludowej (choć nie zawsze aktywnie w sensie muzycznym). Czasem też polscy muzykanci biorą udział w większych przedsięwzięciach religijnych o charakterze międzynarodowym, ekumenicznym, w kraju i zagranicą, nawet w Stolicy Apostolskiej.

⁵³ JANUSZ PELC, *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, 3, pod redakcją Janusza Pelca, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 5, 12; MICHAŁ GŁOWIŃSKI, ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, JANUSZ SŁAWIŃSKI, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 42 (z prac Katedry Literatury Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk; ¹1962).

⁵⁴ F. KSAVER KUHAČ, *Prilog za poviest glasbe...*, op. cit., s. 55.

SUMMARY

The article shows the extent, to which traditional and folk musicians were engaged in Catholic religious ceremonies in Poland, musicians belonging to the unwritten mainstream of music culture, in which the repertoire and performance style was generally transmitted in a direct manner, without the mediation of musical notations, in relation master – apprentice. The musicians could play during liturgical or paraliturgical rites, celebrated in the interiors of churches and beyond. This issue is considered in a broad historical perspective – from the 16th century to modern times.

The intensity of religious practices of such performers seem historically variable, although in relation to the time of the earliest messages on this topic are rare and imprecise. Sources from the sixteenth to the 18th century did not unequivocally confirm the musicians playing in the interiors of churches during devotions, especially those related to the liturgy, as mass. But keep in mind that Christian doctrine for a long time was not conducive to the practice of instrumental music in churches. However, to some extent, the instrumental practice must have been during Catholic masses, which suggest different kinds of statements of Protestant authors (especially belonging to the Calvinist Church), contesting the instrumental music, and literary sources. Outside the churches traditional musicians played especially during the Corpus Christi procession and church fair. It should be noted that the sources do not always accurately determine musical instruments or musicians who play them. You may have doubts to what mainstream musical practice they belong. Possibly some of the sources relates to the traditional music, especially relating to bagpipe, and pipers.

Paucity of sources also makes it difficult to determine the scale of the phenomenon under consideration in the 19th century. Undoubtedly folk musicians played, especially the pastoral trumpets, during Advent devotions and Christmas midnight masses. They also signalled a period of Advent and Christmas by playing outside churches. It is difficult to say with certainty, whether in other circumstances they played in churches, even those in rural area, that did not have the pipe organ or the positive organ. Incidentally so, as confirmed by the source, but is also every day, for a long time? Relatively frequently pipers could play during devotions. Contemporary musicians relations with ecclesiastical rites and ceremonies refer mainly to the folk movement.

|

|

|

—

—

|

|

|

—

ŹRÓDŁA MUZYCZNEJ KULTURY RELIGIJNEJ DIASPORY KATOLICKIEJ W BUŁGARII

Weronika Grozdew-Kolacińska

WARSZAWA, INSTYTUT SZTUKI PAN

Temat Bułgarów katolików powrócił do mnie po kilku latach. Ów dystans czasowy pozwala spojrzeć na niego z nieco innej perspektywy. Opisana wcześniej przeze mnie muzyczna kultura mniejszości katolickiej w Bułgarii¹, z jej bardzo niejednorodnymi podstawami, stała się pretekstem do szerszej refleksji nad źródłem² w pracy badawczej etnomuzykologa. Dzieje kultury muzycznej katolickich Bułgarów, choć stosunkowo krótkie, są — jak się wydaje — wyjątkowo adekwatnym materiałem do takiej właśnie refleksji. Pojawiły się nadto nowe fakty, stawiające religijny repertuar muzyczny tej diaspory wyznaniowej w pełniejszym świetle.

Etnomuzykologia daje badaczowi możliwość (a może raczej wymaga od niego?) dostrzeżenia i uświadomienia sobie istnienia różnych bytów źródła i uznania ich równoważności. Jak zauważa Ludwik Bielawski: „Źródło nie jest źródłem w ogóle. Źródło jest źródłem dla tego, kto jest w stanie źródło w nim dostrzec, dla kogo ma ono wartość źródłową”³. Dlatego też owo rozległe — jak by się mogło wydawać — ujęcie tematu daje się w dość precyzyjny sposób ujarzmić, ale — co oczywiste — nie sposób go wyczerpać. Aby zatem uniknąć metodologicznego chaosu ujęłam temat źródeł

¹ Zob. WERONIKA GROZDEW-KOLACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspory*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2012.

² Zob. W. GROZDEW-KOLACIŃSKA, *Musical Traditions among the Bulgarian Catholics. Sources, Transmission and Performance Expression*. W: *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe*, red. P. Dahlig, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Instytut Muzykologii UW, Instytut Sztuki PAN 2009.

³ Cytat za: LUDWIK BIELAWSKI, *Źródła pieśni ludowych. Krytyka, analiza i interpretacja*, w: *Źródła muzyczne. Krytyka, analiza, interpretacja*, Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, Instytut Sztuki PAN 1999, s. 21.

muzycznej kultury religijnej diaspory katolickiej w Bułgarii w dwie podstawowe kategorie, pomiędzy którymi nie da się jednakże poprowadzić wyraźnej granicy, które się jednocześnie przenikają i wzajemnie determinują. Po pierwsze, rozumiem źródła kultury jako jej przyczynę, zarzewie, początek, po drugie zaś — jako jej wyraz, obraz. Według tych dwóch kategorii dalej specyfikuję następująco (przy czym kryterium istotnym jest tu tożsamość źródła):

- **Człowiek** — przekaziciel-współtwórca, twórca, wykonawca;
- **Obszar kulturowy** — zdeterminowany geograficznie, historycznie, etnicznie i językowo, a także stylistyczne i estetycznie;
- **Zapis graficzny** (nutowy, tekstowy);
- **Obraz dźwiękowy (brzmieniowy)** — audialny i audiowizualny, wykonanie „na żywo”, aktywne uczestnictwo w śpiewie;
- **Przyczyna** — nadrzędna i obejmująca wszystkie pozostałe, jest początkiem, zwieńczeniem.

Zatem źródło to **człowiek**, który muzykę tworzy, przynosi, dokumentuje/zapisuje (nie tylko w postaci utrwalonej graficznie czy fonicznie, ale także w sobie)⁴, muzyki naucza i ten, który tę muzykę przyjmuje i przenosi dalej. Jak pisze Katarzyna Dadak-Kozicka: „To w człowieku tkwi «wersja źródłowa» pieśni, stale odradzana i zmieniająca się (...)”⁵. Osoba ludzka związana jest z konkretnym obszarem kulturowym, ale też z subiektywnością wyboru i sposobu przekazu treści, które oferuje właściwa jej tradycja i kultura. Subiektywność ta ograniczona jest w dużym stopniu kanonem, obowiązkiem dyktowanym kolektywną tradycją. Muzyczną kulturę religijną katolików w Bułgarii (ale także kulturę muzyczną Bułgarii w ogóle) kształtowali przede wszystkim misjonarze, zarówno anonimowi, jak też znani z imienia i nazwiska, wśród których znalazło się kilka postaci wybitnych i szczególnie zasłużonych dla muzyki bułgarskiej i jej nauczania (zarówno w odniesieniu do muzyki tradycyjnej jak i profesjonalnej). Szczególną rolę w omawianej kulturze i jej transmisji, odegrały (i nadal odgrywają) kobiety, a zwłaszcza tzw. kaługerki (*калугерки*) — tym też, między

⁴ Por. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, *Źródło i tekst w antropologii muzyki. Rozważania o integralności dzieła folkloru*, w: *Źródła muzyczne. Krytyka, analiza, interpretacja*. Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, Instytut Sztuki PAN 1999, s. 39.

⁵ Cytat za: ibidem, s. 34.

innymi, różni się kultura muzyczna wspólnoty katolickiej od prawosławnej i muzułmańskiej, w których śpiew sakralny, a zwłaszcza liturgiczny jest domeną mężczyźn.

Muzyka rzymskiego kościoła katolickiego zaczęła docierać do bułgarskich paulicjan⁶ wraz z pierwszymi misjonarzami z Chorwacji, Bośni i Włoch, później z Francji i Polski (od końca XVI wieku na północnych ziemiach bułgarskich z głównym ośrodkiem w Cziprowci (Kiprowec), a od połowy wieku XVII na południu, w rejonie Płowdiw). Pierwsze wzmianki na temat nauczania muzyki w przykościelnych szkołach mówią ogólnie o przekazywanym przez duchownych repertuarze liturgicznym, np. o psalmach nieszpornych⁷. Choć niektórych misjonarzy znamy z imienia i nazwiska, to znikome są informacje na temat tych, którzy śpiewu w tym pierwszym okresie krzewienia katolicyzmu nauczali. Ale już przekazy XVIII-wieczne są pod tym względem dokładniejsze, co ma przede wszystkim związek z rozwojem wiary i kultury katolickiej na ziemiach bułgarskich. Niezwykle ciekawe dla etnomuzykologa są komentarze i refleksje na temat znaczących i wybitnych jednostek (szczególnie nauczycieli śpiewu i przewodników śpiewów w kościele), pozostające w pamięci współczesnych informatorów.

Jedną z kluczowych postaci początków trwałego katolicyzmu w Bułgarii był Paweł Duwanlija Gajdadzijski — bułgarski franciszkanin, doktor teologii na rzymskiej *Pontificia Universitas Gregoriana*, wychowanek *Congregatio de Propaganda Fide* w Rzymie, od 1776 roku biskup Diecezji Nikopolskiej, autor wielu pieśni religijnych w języku bułgarskim oraz przekładów z języków: łacińskiego, włoskiego i chorwackiego⁸. Wiadomo, że

⁶ Katolicyzm bułgarski ma dwa główne źródła — ewangelizowaną przez katolickich misjonarzy, począwszy od końca XVI wieku, sektę ormiańskich paulicjan oraz społeczność Cziprowczan (od słynnej miejscowości Cziprowci), którzy katolickie wyznanie przejęli od kupców dubrownickich i saksońskich górników, a także od franciszkanów z Bośni, którzy prowadzili działalność misyjną na terenach, znajdującego się w latach 1365–1369 pod panowaniem Ludwika Andegaweńskiego, Królestwa Widyńskiego. Wcześniejsze kontakty bułgarskich carów z Watykanem, mocno upolitycznione, były tymczasowe i nie zostawiły trwałych śladów w kulturze bułgarskiej. (Zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 29–33; PIOTR SKARGA, *Roczne dzieje kościelne od narodzin Pana i Boga naszego Jezusa Chrystusa. Wybrane z rocznych dziejów kościelnych C esara Baroniusza Kardynała S. R. K. nazwanych Annales Ecclesiastici*, Kraków: Drukarnia A. Piotrkowczyka 1603 (starodruk ze zbiorów Książnicy Podlaskiej), s. 929).

⁷ W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 73.

⁸ Ojciec Duwanlija Gajdadzijski był wychowankiem Kolegium Iliryskiego, w którym nauczano między innymi języka chorwackiego; w tym też języku bułgarscy paulicjanie poznawali pierwszą religijną literaturę. (Zob. ЛИУБОМИР МИЛЕТИЧ, *Нашите*

ojciec Duwanlija sam nauczał wiernych śpiewu, a po objęciu biskupstwa i przeniesieniu się do Bukaresztu nie zaprzestał nadsyłania misjonarzom skomponowanych przez siebie pieśni. W przeciwieństwie do dobrze udokumentowanych literackich dzieł Pawła Gajdadzijskiego, niewiele można powiedzieć o jego twórczości muzycznej, nie zachowały się żadne zapisy nutowe, a jego pieśni istniały wyłącznie w obiegu ustnym — w tym z pieczołowitością przekazywana kolęda Ново сльнце над детлеме. Na podstawie języka tekstów jak i melodii wspomnianej kolędy można wnosić, iż niewątpliwym źródłem, z którego czerpał natchnienie biskup Duwanlija była rodzima ludowa tradycja.

Innym znanym z imienia i nazwiska twórcą pieśni religijnych był Petar Kowaczew Carski, następca Pawła Duwanlii na stanowisku wikariusza sofijsko-płowdiwskiego. Podobnie i jego twórczość muzyczna (w przeciwieństwie do literackiej) pozostawała jedynie w przekazie ustnym i dziś trudno rozstrzygnąć, czy pieśni przypisywane Carskiemu posiadają oryginalne dawne melodie.

Wiek XIX przyniósł Bułgarii, za sprawą katolickiego duchowieństwa, prawdziwy rozkwit kultury muzycznej w ogóle. Okres ten jest także stosunkowo dobrze udokumentowany drukami muzycznymi i rękopisami ówczesnych kompozytorów. To przede wszystkim jednak czas wzmożonej, mocno ustabilizowanej aktywności misyjnej i powstawania najważniejszych placówek edukacyjnych na terenach bułgarskich — jeszcze pod jarzmem, ale słabnącego już bardzo Imperium Osmańskiego⁹. W czasie gdy wśród północnej wspólnoty katolickiej ojcowie pasjoniści kontynuowali tradycyjny przekaz repertuaru „na słuch”¹⁰, na południu wprowadzane — najpierw przez redemptorystów, a następnie przez kapucynów

павликияни. Сборник за народни умотворения и народопис (СБНУ) XIX, София 1903, s. 231–232; MARIOLA WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA, *Piśmiennictwo katolickie w Bułgarii. Język utworów II połowy XVIII wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2004, s. 35–36.)

⁹ Pierwsza połowa XIX wieku to czas anarchii w Imperium Osmańskim, która nie oznaczała jednakże żadnego bezpieczeństwa dla podbitych narodów bałkańskich, a wręcz przeciwnie — wiązała się ze stałym zagrożeniem ze strony bandyckich grup tureckich (i sprzymierzonych z Turkami innych nacji) kyrdżalich, a także silnymi represjami wśród wszystkich chrześcijan, którzy w jakikolwiek sposób wspomagali powstanie antytureckie i odzyskanie niepodległości przez Greków (1829). Od około 1840 roku, czyli po edyktie sułtańskim (1839), gwarantującym swobodę religijną w Imperium, potwierdzonym później w akcie reformatorskim Hatt-i Humayun (1856) rozpoczął się dla bułgarskich katolików okres względnych swobód.

¹⁰ Por. НАТАЛИЯ РАШКОВА, *Литургични песнопения в музикалната култура на католическата общност в Свищовско, Локални общности*, tom I, София 2000, s. 28–29.

— reformy, podążały ku ‘profesjonalizacji’ muzyki kościelnej¹¹. W 1863 roku, w tym samym, w którym powstała pierwsza bułgarska szkoła w Płowdiw¹² prowadzona przez zakon asumpcjonistów (Augustianów od Wniebowzięcia)¹³, funkcję wikariusza apostolskiego objął redemptorysta pochodzenia czeskiego Iwan Nepomucki Ptaczek. Wprowadził on szereg istotnych zmian, które dotyczyły zarówno kwestii kościelno-liturgicznych jak i społecznych — poczynawszy od zmiany kalendarza z juliańskiego na gregoriański i wprowadzenia śpiewu chóralnego do liturgii, przez powołanie do muzycznej służby w kościele wspomnianych wcześniej kaługerek, po zdobycie sułtańskiego fermanu na budowę świątyni w Płowdiw (1863)¹⁴.

W drugiej połowie XIX wieku i na początku wieku XX powstało w Bułgarii kilkadziesiąt placówek oświatowych — w tym słynne odryńskie gimnazjum św. Augustyna założone przez zmartwychwstańców, w którym duży udział mieli także Polacy (wśród nich, wybitnie uzdolniony i wszechstronnie wykształcony muzyk, o. Tomasz Brzeska — autor wielu utworów sakralnych i liturgii dla kościoła unickiego w Bułgarii)¹⁵ oraz elitarny *college* św. Augustyna¹⁶ w Płowdiw z językiem wykładowym francuskim, prowadzony przez asumpcjonistów. Ta ostatnia szkoła miała szczególnie wkład w rozwój edukacji muzycznej i życia muzycznego w południowej części Bułgarii. Wielu jej uczniów tworzyło bułgarską elitę muzyczną i intelektualną¹⁷. Pozostałe instytucje szkolne również przywiązywały dużą

¹¹ Zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 76

¹² Pierwsza przykościelna szkoła katolicka istniała już w pierwszej połowie XVII wieku w Cziprowci, miała jednakże zasięg lokalny. (Por. МАРИЯ РАЙКОВА, *Ренесансът в България*. Za: МІЛКО РЕТРОВ, *Kultura muzyczna misji katolickich w Płowdiwie w XIX i na początku XX wieku*, Warszawa: UKSW 2000 (praca mgr napisana pod kier. Z. Kołodziejczaka); Доклад на Петър Богдан от 10 ноември 1670 г., w: Документи за католическата дейност в България през XVII век, съст. Борислав Примов, Петър Сарийски, Милчо Йовков, София 1993, s. 341.)

¹³ Początkowo językiem nauczania był południowy dialekt paulicjański, później — w związku z rosnącą popularnością szkoły — językiem wykładowym stał się bułgarski.

¹⁴ Zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 42–43.

¹⁵ W latach 1867–1883 o. Tomasz Brzeska pełnił funkcję dyrektora gimnazjum. (Zob. СТЕФКА ВЕНКОВА, *Музиката на Католическата църква от източен обред в България*, София: Католическата Апостолическа Екзархия 2010, s. 76; НАТАЛИЯ СУВАРТ, *Nieznana historia Bułgarii pióra krakowskiego jezuitę Józefa Hołubowicza*, w: *Nowe spojrzenie na kulturę bułgarską*, red. D. Iwanowa, T. Lewaszkiewicz, N. Reczek), Poznań: Katedra Filologii Słowiańskiej UAM 2008.)

¹⁶ Dziś w budynku słynnej szkoły mieści się Uniwersytet Płowdiwski Pajsija Chilendarskiego.

¹⁷ Zob. АНДРЕЙ АНДРЕЕВ, *Музиката във френския колеж „Св. Августин” в Пловдив*, „Музикални хоризонти” No. 8, София 1988, s. 85–95.

wagę do wychowania muzycznego¹⁸. Dynamicznie rozwijająca się działalność kulturalno-oświatowa Kościoła misyjnego sprawiła, że Płowdiw stał się prawdziwym centrum muzycznej kultury bułgarskiej — z orkiestrą, chórami, zespołami kameralnymi, organami w katedrze św. Ludwika¹⁹. W latach 50-ych XIX wieku przybył do Płowdiwu wybitny włoski dominikanin — Domenico Marteletti (*Белият Домин*). Zasłynął jako kompozytor, dyrygent, organista i znakomity organizator życia muzycznego, a także działacz społeczny i lekarz. Powołał on do życia pierwszą orkiestrę symfoniczną (w jej skład wchodziły: cztery pary skrzypiec, kontrabas, sakshorn altowy, cztery flety, dwa klarnety, dwie waltornie i trąbka)²⁰ oraz pierwszy w Bułgarii chór mieszany, liczący od stu do stu dwudziestu dusz. Marteletti tworzył dzieła sakralne w duchu włoskiego romantyzmu, pozostawał pod szczególnym wpływem twórczości Verdiego. Sam też często koncertował na organach w Katedrze św. Ludwika, wykonując utwory Bacha, Haendla i innych kompozytorów. W liście biskupa Canovy z października 1859 roku czytamy: „Muszę wam wyznać, że dzięki tej inwestycji (chodzi o organy i orkiestrę — W.G-K.) mur, który rozdzielał ludzi innych wyznań od katolików, został zburzony. Teraz cieszą się oni szacunkiem, nie są już tak prześladowani jak wcześniej”²¹.

Wszechstronne wykształcenie muzyczne Dominiko Martelettiego pozwoliło mu także nauczać młodzież gry na różnych instrumentach. Podręczniki metodyczne oraz wydawnictwa muzyczne z repertuarem chóralnym i orkiestrowym sprowadzano z Rzymu, Wiednia i Paryża²². Chór i or-

¹⁸ Por. А. АНДРЕЕВ, Свещното музикално възпитание в пловдивското класно училище Св. Св. Кирил и Методий през 50те–70те години на XIX век, „Българско музикознание”, год. XIX, кн. 3, София 1990, s. 53–54.

¹⁹ Okazała jak na owe czasy katedra płowdiwska powstała z inicjatywy biskupa Andrea Canovy. 25 marca 1850 roku został położony kamień węgielny, a już w roku następnym ukończono budowę kościoła pod wezwaniem św. Ludwika. W 1851 roku do katedry sprowadzono pierwsze organy. W swoim sprawozdaniu do Rzymu z 12 grudnia 1854 roku Canova pisał, że „można poważnie myśleć o krzewieniu katolicyzmu wśród Turków i „schizmatyków”, ponieważ — będąc pod wrażeniem muzyki organowej — przychodzą słuchać niedzielnej liturgii” (Zob. АНГЕЛ ЯНКОВ, Календарни празници и обичаи на българите католици (края на XIX–средата на XX век), София: Академично Издателство „Проф. Марин Динов” 2003, s. 49.)

²⁰ Pierwsza orkiestra bułgarska powstała w Szumen w 1850 roku, a założył ją węgierski skrzypek Michaj Szafran. Mimo iż orkiestra szumeńska posiadała dość ubogie i zmienne instrumentarium, cechowała ją internacjonalność, a dzięki udziałowi polskich muzyków grano także polski repertuar — mazurki, oberki. (Zob. АНДРЕЙ ЛИТМАН, Очерки за музикалния живот на град Пловдив, Пловдив 1950, s. 6.)

²¹ Cytat za: М. ПЕТРОВ, op. cit.

²² Ibidem.

kiestra pod kierownictwem Martelettiego nie tylko towarzyszyły ważnym uroczystościom kościelnym, ale koncertowały również przy innych okazjach, wykonując także reper tuar świecki. Działalność muzyczna i dydaktyczna dominikanina, jak też i jego następców — pośród których znaleźli się uznani muzycy i kompozytorzy²³ — wpisała się znacząco w postępujący wówczas wielowarstwowy proces odrodzenia kultury bułgarskiej²⁴.

„Profesjonalizacja” muzyki kościelnej w Płowdiwie nie pozostała bez znaczenia na kształtowanie się repertuaru i zostawiła trwały ślad w praktyce wykonawczej tradycyjnego śpiewu religijnego wśród katolików południowych (zwłaszcza części *ordinarium missae* i pieśni ku czci Matki Bożej, które w wersji oryginalnej przeznaczone były na chór i orkiestrę, bądź organy, dziś wykonuje się *a cappella* lub przy akompaniamencie fisharmonii). Z kolei trzy- i czterogłosowe utwory chóralne, autorstwa katolickich kompozytorów bułgarskich śpiewane są przez północnych katolików jako tradycyjne i przyswojone ze słuchu.

Obraz źródeł byłby jednak niepełny, gdyby skupić się jedynie na tych osobach, które repertuar religijny tworzyły, bądź — przyniesiony wraz z misją — zaszczeptały. Równie ważne, a dla etnomuzykologa może najważniejsze, są te źródła ludzkie, które ów repertuar — wraz z jego funkcją i specyfiką wykonawczą — przenosiły dalej. Tu — jak wcześniej wspomniano — znamionną rolę odegrały kaługerki — kobiety, które całe swoje życie podporządkowały służbie w Kościele²⁵. Jako dziewczęta składały one śluby czystości, a do ich obowiązków należało codzienne dbanie o porządek w kościele oraz prowadzenie śpiewów w czasie liturgii i intonowanie modlitw. Ta osobliwa „instytucja” utrzymała się w kościele bułgarskim do dnia dzisiejszego (m.in. w Generał Nikołaewo /Rakowski/ w południowej Bułgarii). Dzięki kaługerkom zachowała się znaczna część najstarszego repertuaru liturgicznego.

Z XVIII-wiecznych przekazów wynika, że w północnej społeczności paulicjańskiej śpiewu kościelnego uczono przede wszystkim dziewczęta — a zwłaszcza „te, które najpiękniej śpiewały przy żniwach”²⁶. Z późniejszych relacji (miedzy innymi polskiego emigranta — Chmielewskiego),

²³ Między innymi Iwan Gowedarow i Anton Markow.

²⁴ Por. A. АНДРЕЕВ, Фактори за формирането на българската градска музикална култура във възрожденския Пловдив, София 1991, s. 146.

²⁵ W północnych wsiach paulicjańskich ok. roku 1834 do służby w kościele kaługerki powołał pasjoniści, w 1839 roku w Płowdiw uczynił to J. Ptaczek, później analogiczne grupy powstały w okolicznych wsiach.

²⁶ W związku ze służbą kobiet w kościele, ówczesny biskup nikopolski Giuseppe Malioni wydał 5 czerwca 1834 roku rozporządzenie, które regulowało zasady odnoszenia się duchownych do posługujących w kościele kobiet i dziewcząt, uczących się śpiewu

odnoszących się z kolei do życia południowej wspólnoty katolickiej wiadomo, że śpiewu kościelnego uczono także chłopców, a co zdolniejszych wysyłano na nauki Włoch²⁷. We wszystkich społecznościach katolickich istniały osoby (tzw. главарка (f.), главар (m.)), które śpiewowi kościelnemu przewodziły. Najczęściej byli to śpiewacy o szczególnej wyrazistości charakteru i wrażliwości muzycznej — realni współtwórcy przekazywanego pokoleniowo repertuaru (zarówno tego o proveniencji ludowej i popularnej, jak i komponowanego, zwłaszcza chóralnego). Imiona ich przetrwały w pamięci kolejnych pokoleń we wskazówkach odnośnie do melodii poszczególnych pieśni — na przykład we wsi Dragomirowo na północy Bułgarii, tuż po zakończeniu liturgii w kościele, śpiewało się (po łacinie) pieśń Дева Мария na melodie, pochodzące od różnych jej wykonawców: дядя Ангела, на дядя Ивана itd.²⁸

Źródłem kultury jest następnie środowisko, obszar w sensie historyczno-geograficznym, etnicznym i językowym, a także stylistycznym, który kształtuje człowieka i jego muzykę i z którego intuicyjnie, bądź świadomie czerpie on i wybiera to, co przez pokolenia wytworzyła tradycja i kultura. Mnogość i heterogeniczność źródeł-obszarów odzwierciedlona jest w religijnym repertuarze muzycznym Bułgarów katolików. Wiadomo, że w pierwszych okresach misyjnych nauczano wiernych śpiewów chóralowych w językach: łacińskim, włoskim, chorwackim i niemieckim, które później tłumaczono na dialekty paulicjańskie²⁹. Dość szybko zaczął powstawać repertuar w języku bułgarskim autorstwa rodzimych duchownych, o których już wcześniej wspominałam. Najprawdopodobniej do połowy XIX wieku w katolickim śpiewie religijnym w Bułgarii dominowała jednogłosowość. Od czasów reformy Ptaczka i wprowadzenia do liturgii śpiewu chóralnego zaczęła upowszechniać się praktyka wielogłosowa. W tej mierze zaobserwować można złożoność wpływów różnych tradycji

liturgicznego. Stanowczo zostały zabronione indywidualne lekcje w domu duchownego („Non solo non si proibisce il canto spirituale in chiesa, ma anzi s’iaculca di cottivarlo, ma avertendo di non istruire una sola zitella non in stanza ma in chiesa e molte assieme.”) Zob. Л. МИЛЕТИЧ, Нашите павликяни..., op. cit., s. 119–120.

²⁷ W pamięci dzisiejszych śpiewaków zachowała się osoba ojca Tobii — zasłużonego i cenionego przez południową wspólnotę paulicjańską misjonarza zakonu kapucynów z przełomu XIX i XX wieku, który troszczył się o kształcenie (także to zagraniczne) paulicjańskiej młodzieży. Dzięki niemu muzyczną edukację we Włoszech odbył ojciec Any Arapowej z Żitnicy, która przejęła od niego dziedzictwo służby śpiewem w kościele.

²⁸ Пор. Н. РАШКОВА, Литургични песнопения..., op. cit., s. 30.

²⁹ W sprawozdaniu z 17 lutego 1647 roku arcybiskup Petar Bogdan Bakszew Deodat zapisał: „Mają potrzebne księgi: tj. psalterze, antyfonarze, gradualy, martyrologium, mszał i brewiarz”. (Cytat za: Доклад на Петър Богдан..., op. cit., s. 340.)

muzycznych — zarówno narodowych jak i w zakresie stylu. Niewątpliwie silnie odciskają się wzorce włoskie oraz bliskość kultury muzycznej Kościoła prawosławnego. Szczególnie znacząca jest w tym względzie komponowana muzyka cerkwi unickiej i twórczość chóralna kompozytorów bułgarskich, rosyjskich i ukraińskich³⁰. Z kolei niektóre melodie modlitwy różańcowej posiadają ewidentne ślady wpływów monodii bizantyńskiej i bułgarskiej. W repertuarze kołędowym bardzo wyraźne są zapożyczenia z ludowych śpiewów bułgarskich. Melodie, popularnych na przełomie XIX i XX wieku, tzw. pieśni miejskich (градски песни) również przenikały do religijnego repertuaru — tak katolików jak i protestantów. Przeważająca część melodii funkcjonujących dziś w tradycyjnym repertuarze bułgarskich śpiewów religijnych to adaptacje chorału oraz pieśni pochodzenia obcego, przystosowane językowo do lokalnych potrzeb. Liczne są analogie z repertuarem polskim — najbardziej wymownym tego przykładem jest kołęda Бог се ражда какво' ѝ чудо, będąca wierną adaptacją *Pieśni o Narodzeniu Pańskim* Franciszka Karpińskiego. Jest ona importem dawnym, niemającym związku z misjami polskimi po 1989 roku. Zapisy melograficzne, czyli źródła rozumiane tradycyjnie jako dokumenty utrwalające niektóre aspekty muzycznych tradycji, służą nie tylko historycznemu poznaniu, ale spełniają także ważną rolę w procesie transmisji i wykonania repertuaru muzycznego (śpiewniki, zeszyty, druki ulotne). Dla etnomuzykologa zapisy te nie wydają się być jednakże źródłami bezpośrednimi³¹ (do źródeł takich aspirowałyby raczej zapisy audialne i wizualne, a w pierwszej kolejności sytuacja wykonawcza aktywnie przez badacza obserwowana). Zapisy nutowe, jak też dokumenty literackie i historyczne mówiące o muzyce, sytuacjach, muzykach, itd., posiadają niekwestionowaną wartość poznawczą — są jednakże źródłami uzupełniającymi, pośrednimi. (Nie deprecjonuję wartości dokumentacji nutowej, a jedynie przesuwam ją na inny poziom analizy i opisu.) Stosunkowo bogata i dobrze udokumentowana jest katolicka XVIII-wieczna literatura rękopiśmienna wspólnoty południowych paulicjan³². Bułgarskie piśmiennictwo katolickie (zwłaszcza od czasu używania druku) miało przy tym znaczenie nie tylko lokalne, ale ze względu na język (iliryski i łaciński) docierało do innych narodów

³⁰ Zob. C. БЕЖКОБА, op. cit.

³¹ Por. ADAM MRYGOŃ, *Źródła muzyczne*, w: *Encyklopedia Muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWM 2001.

³² Według ustaleń językoznawców najstarszy datowany rękopis — autorstwa Piotra Kowaczewa Carskiego — pochodzi z roku 1773. Wcześniejsza anonimowa literatura rękopiśmienna nie jest datowana.

w Imperium Osmańskim, a także na Zachód Europy³³. XVIII-wieczny repertuar muzyczny zdołał zostać uchwycony (w postaci tekstów i uwag do nich)³⁴, dzięki wydawanym drukiem modlitewnikom i śpiewnikom, a także poprzez zamieszczanie nut i tekstów pieśni w roczniku Календарь Св. Св. Кирилъи Методи, który regularnie ukazywał się w latach 1918–1950.

Pierwsze drukowane zbiory modlitw i pieśni, przeznaczone dla wspólnoty Bułgarów Banackich, wzorowano na źródłach chorwackich i były to *de facto* kompilacje³⁵. „Chorwackość” Banackich Bułgarów i „łacińskość” Bułgarów bukareszteńskich, przejawiające się w różnicach językowych i melodyczno-wykonawczych, stały się powodem niesnasek pomiędzy dwiema społecznościami katolickimi, które powróciły na opuszczone wcześniej tereny północnej Bułgarii i zasiedliły wieś Dragomirowo. Trwające prawie 40 lat spory (1884–1922) doprowadziły ostatecznie do decyzji o wybudowaniu drugiego kościoła, aby każda ze wspólnot mogła uczestniczyć w liturgii według swojej własnej tradycji³⁶.

Pomimo wspomnianego wcześniej faktu ustnej transmisji, która cechowała kulturę muzyczną północnej wspólnoty katolickiej, w niektórych wsiach zachowały się śpiewniki z nutami, sporządzone w latach dwudziestych minionego wieku przez siostrę zakonną z Chorwacji³⁷. Odnosząc ów zapis nutowy (nie tak przecież odległy) do współczesnej praktyki wykonawczej, stwierdzić można, jak oczywiste zmiany spowodowała dynamika ustnego przekazu. Ciekawe, że pracujące dzisiaj na misji siostry Chorwat-

³³ Zob. M. WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA, op. cit., s. 35–37.

³⁴ Każdy z zamieszczonych w modlitewniku tekstów pieśni posiada informację odnośnie do melodii, na jaką winna być ona śpiewana (np. pieśń Мария обичамъ ze strony 389 na melodię *Maria zu lieben* czy pieśń bożonarodzeniowa Побързайте верн ze strony 335 na melodię *Adeste fideles*).

³⁵ Pierwszym drukowanym zbiorem modlitw Bułgarów Banackich był przygotowany i wydany w 1860 roku *Dohovni Glas* Antona Kłobuczara. W 1872 roku kolejny modlitewnik zestawiał i wydał Frank Glas. Wymienione powyżej dwa zbiory stały się podstawą treściową innego modlitewnika z 1923 roku, sporządzonego i wydanego przez Antona Kałczowa. Modlitewnik *Duhovna rana ali mulitvena i pesmena kniga za katolicá(n)sčija nárud*, wydany w Timiszorze przez Ludovika Fischera miał dwa wydania — pierwsze w 1878 w alfabecie łacińskim, drugie — w 1898 w transliteracji na cyrylicę. Dwa zbiory z nabożnymi pieśniami powstały w 1878 roku Rzymie i tokańskim Prato. Zestawił je kapucyn o. Eduardo z Turynu, a wśród zamieszczonych pieśni znalazła się, pochodząca z zaginionego rękopisu z 1775 roku, pieśń bożonarodzeniowa Pawła Duwanlii Gajdażdijskiego Ново слънце над детлеме (zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 65–66.)

³⁶ Н. РАШКОВА, Литургични песнопения..., op. cit. oraz Църковни песни на банакските българи, „Български Фолклор” кн. 1, София 2001.

³⁷ Zawierają jedno-, dwu- i czterogłosowe opracowania pieśni w języku niemieckim, łacińskim i bułgarskim.

ki próbują powrócić do „prawidłowego”, czyli zgodnego z zapisem śpiewu³⁸. Mogą to jednak przeprowadzić, nauczając wyłącznie młode pokolenie (przede wszystkim dzieci). Starsi śpiewacy zbyt mocno utożsamiają się z tym, co przechowali jako „swoje”.

Zapisy audialne, a tym bardziej audiowizualne, stanowią najcenniejsze źródła do badań nad tradycyjną religijną kulturą muzyczną Bułgarów katolików, pomimo tego, że są zbiorem bardzo ograniczonym ilościowo. Są też obrazem brzmieniowym omawianej kultury muzycznej dokumentującym dość krótki jej przedział czasowy. Nagrań muzycznych dokonano w latach 70., głównie we wsiach zamieszkałych przez mniejszość banacką na północy Bułgarii, później dopiero lata 90. i przełom wieków przyniosły kolejnych kilka rejestracji, w tym szczególnie cenne filmy przedstawiające liturgię bożonarodzeniową i uroczystość procesyjną Bożego Ciała³⁹. Brak dokumentacji dźwiękowej, oddającej zwłaszcza stan kultury muzycznej paulicjan zaraz po II Wojnie Światowej, jest faktem nieodżałowanym. Dokumentacja nutowa kultury muzycznej „banaćczan”, przeprowadzona w latach 40- i 50- ubiegłego wieku, jest dość obfita, pomija jednak śpiew religijny i skupia się na analogiach z repertuarem rdzennie bułgarskim⁴⁰. Inne społeczności katolickie, zwłaszcza południowa i unicka, są pod względem jakiegokolwiek rejestracji dźwiękowej bardzo zaniedbane. Współczesne nagrania dają w zasadzie obraz kultury muzycznej bardzo zubożony pod względem repertuaru najstarszego, który — choć przechowywany w pamięci i jeszcze wykonywany przez najstarsze pokolenie — pozostaje już w dużej mierze sferą pasywną. Foniczne zapisy są też ważne z tego powodu, iż dają możliwość uchwycenia nie tylko oczywistych różnic repertuarowych, ale przede wszystkim osobliwości wykonawczych, które dla każdej z trzech społeczności katolickich (północnej, południowej i Bułgarów Banaćkich), ukształtowane i utwierdzone różnymi tradycjami śpiewaczymi i znaczną indywidualizacją wykonania, rysują się w odmienny sposób⁴¹.

Wydaje się jednak, iż najpełniejszy obraz brzmieniowy muzycznej kultury (dotykający nie tylko sfery psycho-akustycznej, ale także nie w pełni uświadomionej płaszczyzny duchowej), uzyskuje badacz poprzez aktywne w niej uczestnictwo, poprzez doświadczenie wspólnego (i wspólnoto-

³⁸ Por. Н. Рашокова, Литуригични песнопения..., op. cit., s. 32.

³⁹ Zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Bułgarzy katolicy...*, op. cit., s. 17, 83.

⁴⁰ Zob. НИКОЛАЙ КАУФМАН, Песните на банацките българи, w: Регионални проучивания на българския фолклор. Северозападна България: общности, традиции, идентичност, том 4, София: Академично Издателство „Проф. Марин Динов” 2002, s. 35–46.

⁴¹ Zob. W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *Musical Traditions...*, op. cit.

wego) śpiewu, zwłaszcza wówczas, gdy wykonanie takie staje się aktem religijnym i rzeczywistym wyrazem związku człowieka z Bogiem.

Poddając pod refleksję źródło religijnej kultury muzycznej diaspory katolickiej w Bułgarii jako jej przyczynę⁴², impuls do jej zaistnienia i trwania, trzeba widzieć w nim przede wszystkim wymiar transcendentny. Źródło rozumieć należy zatem jako wiarę i służbę Bogu, której najwyższym wyrazem jest wspólnota wyznania i budowanie na niej swojej tożsamości⁴³. Muzyka religijna była i jest do tej pory najsilniejszym identyfikatorem kultury Bułgarów katolików. Dowodem na to niech będzie twierdzenie Liubomira Mileticza z 1895 roku, chętnie cytowane przez współczesnych badaczy katolickiej kultury w Bułgarii, a potwierdzone także moimi najnowszymi spostrzeżeniami w kontekście odrodzonego po epoce komunizmu katolickiego Kościoła w Bułgarii:

Paulicjanie nie lubili śpiewać pieśni świeckich, w ogóle takich pieśni nie było, a jeśli już były, to w większości obce. Śpiewali wyłącznie kościelne pieśni i to nie tylko w kościele, ale też w domu, a nawet i przy zabawie⁴⁴.

SUMMARY

The article discusses the traditional musical culture of Catholics in Bulgaria. Research into this small religious diaspora demonstrates that its current culture arises from diverse layers superimposed on each other over many centuries. The religious musical culture of Bulgarian Catholics is approached from the perspective of its sources, understood as the beginning and the cause, as well as the expression and the image of a culture. More detailed description was determined by categories based on the identity of the source: Person – transmitter-cocreator, creator, performer; Cultural area – determined in terms of geography, history, ethnicity and language, as well as style and aesthetics; Graphic notation (music, text); Sound picture – audial and audiovisual, live performance, active participation in the

⁴² Por. MIROSLAW PERZ, *Teoria źródła muzycznego*, w: *Źródła muzyczne. Krytyka, analiza, interpretacja*, Warszawa: ZKP, ISPAN 1999, s. 15, 19.

⁴³ Zob.: W. GROZDEW-KOŁACIŃSKA, *National Identity and the Distinctiveness of the Musical Culture among the Bulgarian Catholic Minority*, w: *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*, red. A. Czekanowska, U. Hemetek, G. Lechleitner, I. Naroditskaya), London: Cambridge Scholars Press 2004.

⁴⁴ Cytat za: Л. МИЛЕТИЧ, *Нашите павликяни...*, op. cit., s. 22.

singing; Cause – superordinate and encompassing all the other ones, it is the beginning and the culmination. Religious musical culture of the Catholic diaspora in Bulgaria was formed, above everything else, by the missionary activity of Franciscans, Cappuchins, Passionists, Resurrectionists, Assumptionists and Redemptionists who came mainly from Italy and France, and later also from Poland. From the 16th century they evangelised, successively and continuously, the Armenian Paulicians inhabiting Bulgarian territory. An important part was also played by the native clergy, particularly the authors of the first hymns in the Paulician dialect (Pavel Duvanlija Gajdadzhijski, Peter Kovaczev Tsarski). In the 19th century the differences between the musical traditions of the two main communities – the northern and the southern Catholics – became pronounced. The south aimed at professionalisation, based on a high standard of education and musicality (choirs, instrumental ensembles, the first symphony orchestra in Plovdiv), while the north relied on oral transmission. A separate group was constituted by the Banat Bulgarians who, after Bulgaria regained independence (1878), returned to the northern Bulgarian territories with their own traditions and chants. The elitism of the schools run by the Catholic clergy played a not insignificant role in shaping Bulgarian culture and education during the period of „renaissance” after five centuries of Ottoman occupation. Contemporary linguistic research shows that the relatively well preserved and rich Bulgarian Catholic writing (of southern Paulicians) was important not only locally, but because its language (Illyrian and Latin) reached other nations in the Ottoman Empire, as well as Western Europe. The 18th-century music repertory has been preserved (in the form of texts and comments on them) owing to the prayer books and hymn books published in print, as well as the publication of music and words of hymns in the yearbook „Календарь Св. Св. Кирилъи Методи”, which appeared regularly during the years 1918–1950. Phonic recordings of contemporary musical culture of Catholic communities in Bulgaria present a very fragmented picture. Music recordings were made in the 1970s (mainly in the villages inhabited by the Banat minority in the north of Bulgaria); the 1990s and the turn of the centuries brought a few more recordings, including particularly valuable film recordings of Christmas liturgy and the processional celebration of Corpus Christi. The sound sources, while modest in size, are extremely important, since they allow one to capture not only the differences in repertory, but above all the distinctive characteristics of performance, which are different (various singing traditions and highly individualised performances) for each of the three Catholic communities (northern, southern and Banat Bulgarians). Written notation of the Banat chants, carried out in the 1940s and 1950s, while extensive, omits religious singing and concentrates on analogies with native

Bulgarian repertory. Other Catholic communities, particularly the southern and the Uniate, are totally neglected as far as sound recording is concerned. In spite of the far-reaching and inevitable transformations in the traditional musical culture of Bulgarian Catholics, what is immutable is their very strong self-identification through their faith, with music remaining its most powerful expression.

„DEJ PÓN BÓG WIECIÓR, DZIYŃ WIESIOŁY”.
O KOŁĘDOWANIU W BESKIDZIE ŚLĄSKIM

Katarzyna Szyszka

WROCŁAW, KATEDRA MUZYKOLOGII UWr

Region Beskidu Śląskiego charakteryzują bogate tradycje kolędnicze, kulturowane od pokoleń przez tutejszych górali. Do trwałości tych obrzędów, podobnie jak i wielu innych przejawów śląskiej kultury ludowej, przyczyniały się uwarunkowania historyczne — kilkuwiekowa izolacja Śląska Cieszyńskiego od macierzy. Podobna sytuacja miała miejsce na całym Śląsku, w Wielkopolsce (zwłaszcza zachodniej), a także na Pomorzu, gdzie dla Polaków zamieszkujących te tereny, poddawanych wpływowi obcych kultur, a w pewnych okresach (rozbiory kraju, okupacja niemiecka) wynaradawianiu, podtrzymywanie tradycji kulturowych było istotną potrzebą zachowania tożsamości narodowej. Kojarzona na ogół z zaborem pruskim antypolska polityka władz zaborczych, czy związane z nią działania germanizacyjne, w gruncie rzeczy dotyczyły także polską ludność na Śląsku Cieszyńskim włączonym do państwa Habsburgów. Badacz folkloru śląskiego Jerzy Pośpiech podkreśla, iż:

Obrzędowość, podobnie jak cała kultura ludowa, odegrała szczególną rolę w przeszłości Śląska. Jej znaczenie wykracza daleko poza czysto magiczno-wierzeniowy i zabawowy sens. Głównie z powodu wielowiekowej, dramatycznej sytuacji politycznej i narodowej dzielnic śląskiej przyszło tu zwyczajom pełnić funkcję ostoji wszystkiego, co własne, rodzime, polskie¹.

Ludność góralska zamieszkująca Beskid Śląski do czasów współczesnych kulturowała wiele zwyczajów i obrzędów² związanych z kolędo-

¹ JERZY POŚPIECH, *Zwyczaje i obrzędy doroczne na Śląsku*, Opole 1987, s. 7.

² W naukowej literaturze pojęcie „obrzęd” i „zwyczaj” nie są zdefiniowane jednoznacznie. Badaczka folkloru polskiego Dorota Simonides zwraca uwagę na to, że: „najczę-

waniem — zarówno w okresie zimowym, jak i wiosennym. Chociaż w tym regionie (podobnie jak na całym Śląsku Cieszyńskim) zmiany społeczne, kulturowe, ekonomiczne, cywilizacyjne zaczęły się wcześniej i były bardziej widoczne niż w innych beskidzkich stronach, jednak tradycyjna praktyka kolędnicza w dużej mierze dotrwała do ostatniej ćwierci XX wieku. Działo się tak dzięki sile tradycji, ważnej części góralskiego „żywobycia”, częściowo też zabiegów miejscowych, nierzadko autochtonicznych regionalistów, czy na fali ruchu folklorystycznego (obrzędy i zwyczaje kolędnicze odtwarzane — w naturalnym, wiejskim środowisku, nie tylko na scenie — przez zespoły regionalne). W ostatnich latach, w sytuacji ubożenia części góralskiej społeczności, zaczyna wracać dawna, zarobkowa motywacja kolędowania (szczególnie w odniesieniu do dzieci). Miało ono, zwłaszcza w okresie zimowym, większą szansę na przetrwanie ponieważ w mentalności chrześcijańskiej utarło się, że właśnie okres Bożego Narodzenia i Nowego Roku jest czasem szczególnym, nieodłącznie związanym z różnymi formami kolędowania. Natomiast w naszych czasach odchodzi w zapomnienie kolędowanie wiosenne związane z bardzo ważnym w kulturze ludowej okresem wiosennym. Takie obrzędy jak Grzegorz, Morzany, od lat już nie są praktykowane, i — mimo próby reaktywacji przez etnografów i animatorów regionalnych tradycji — nie przyjęły się wśród współczesnej społeczności górali śląskich. Główną przyczyną tego zjawiska może być brak kontekstu kulturowego dla tych obrzędów, zagubienie ich dawnego, magiczno-wierzeniowego znaczenia bądź nie przywiązywanie wagi do tego znaczenia. Zdaniem wielu mieszkańców miejscowości Beskidu Śląskiego obecnie straciły owe zwyczaje swój tradycyjny sens i rację bytu.

Ten artykuł będzie skoncentrowany na kolędowaniu związanym z okresem Adwentu i Bożego Narodzenia, zwanym *Godami*. Chodzi o różne ludowe formy kolędowania czy pewne dramatyzowane przedstawienia, pod-

ściej obrzęd pojmuję się jako zespół ustalonych tradycją zachowań społecznych, które wynikają z kultu religijnego”. Zwyczaj natomiast, jak pisze dalej Simonides: „definiuje się często przez wskazanie na to, iż spełnia on funkcje regulacyjne w życiu społecznym, oraz na fakt, iż często konstytuują go „szczątki dawnych obrzędów kulturowych, mających na celu sprowadzenie i dla ogółu i dla jednostki pomyślności w gospodarce, zdrowiu, życiu rodzinnym i społecznym” (DOROTA SIMONIDES, *Doroczne zwyczaje i obrzędy. Ich antropologiczna funkcja*, w: *Kultura ludowa śląskiej ludności rodzimej*, red. D. Simonides, P. Kowalski, Wrocław-Warszawa 1991, s. 261 ; Zob. też: JAN GRAD, *Zwyczaj*, w: *Słownik etnologiczny, Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa 1987, s. 388–389; ZOFIA STASZCZAK, *Obrzęd*, w: *Słownik etnologiczny, Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa 1987, s. 257–259.

czas których recytowano lub śpiewano kolędy życzące³, a także pastorałki⁴. Jak pisze Helena Kapełuś, kolędy to „pierwotnie pieśni związane z obrzędami noworocznymi i ze zwyczajem składania życzeń w porze godów, za co winszujący otrzymywali podarki. Kolędy takie zachowały się jeszcze gdzieś do wieku XX, a cechą ich charakterystyczną jest archaiczność”⁵. Wiążą się one z przedchrześcijańską obrzędowością i z tego m.in. powodu przez wieki stopniowo zanikały w ludowej praktyce. Jak zauważa Barbara Krzyżaniak:

Wypierane przez Kościół ze względu na ich obrzędowo-magiczny charakter, musiały ustąpić na rzecz obrzędu kościelnego. Nastąpiło więc zderzenie dwóch różnych wartości kulturowych: głęboko zakorzenionej tradycji pogańskiej z nową symboliką chrześcijańską⁶.

Niemniej zapisywano je w czasach staropolskich w zbiorach kantyczek, jak np. tych z rękopisów karmelitanek krakowskich⁷. Trzeba też przypomnieć, że pogląd Piotra Caramana o zanikaniu obrzędów kolędowych w Polsce wskutek „nietolerancji kościoła katolickiego”⁸ częściowo poddał w wą-

³ Zob. JERZY BARTMIŃSKI, *Kolęda i jej odmiany gatunkowe*, w: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1986, s. 79; JAN ADAMOWSKI, *Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury)*, w: *Język a kultura*, t. 6, *Polska etykieta językowa*, red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, Wrocław 1992, s. 97–105.

⁴ Badania nad ludowymi kolędami jako gatunkiem folkloru nie są w naszym kraju szczególnie rozwinięte. Wprawdzie powstały na ten temat bardzo dobre, a nawet wybitne prace, ale dotyczą one tylko niektórych regionów Polski. Trzeba spośród nich wymienić przede wszystkim *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński (Wrocław 1986), a także: FRANCISZKA KOTULI, *Hej, leluja czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskim*. Książka poprzedzona szkicem folklorystycznym *O kolędach noworocznych Juliana Krzyżanowskiego* (Warszawa 1970); JOLANTY PĘKACZ, *Melodie kolęd ludowych Rzeszowskiego*, w: *Prace i Materiały z Badań Etnograficznych*, t. V (Rzeszów 1989, s. 77–210); J. KATARZYNY DADAK-KOZICKIEJ, *O sztuce interpretacji obrzędów na przykładzie kolęd zimowych i wiosennych*, w: *Folklorystyka na przełomie wieków*, red. D. Kadłubiec (Cieszyn 1999, s. 244–252); JANINY SZYMAŃSKIEJ, *W poszukiwaniu słońca. Podlaskie pieśni włóczębne*, w: *Słowo śpiewane. Interpretacja tekstów folklorystycznych* (Warszawa 2001, s. 9–36), BOŻENY LEWANDOWSKIEJ, *Góralskie kolędowanie w Karpatach*, w: *Szlakiem karpackich tradycji ludowych* (Kraków 2012, s. 122–136) czy WITOSŁAWY FRANKOWSKIEJ, *Kolędowanie na Kaszubach*, maszynopis pracy doktorskiej, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2013.

⁵ HELENA KAPEŁUŚ, *Kolędy*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 173.

⁶ BARBARA KRZYŻANIAK, *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII/XVIII w.)*, Kraków 1977, s. 97–98.

⁷ Ibidem, s. 97–98.

⁸ PIOTR CARAMAN, *Obrzęd kolędowania u Słowian i Rumunów*, Kraków 1933, s. 234.

pliwość Julian Krzyżanowski, zauważając, że nie dotyczy on wszystkich obrzędów czy zwyczajów kołędniczych⁹.

Swoistość archaicznych kołęd życzących, związanych ściśle z tradycyjnym obrzędem chodzenia po domach z życzeniami w okresie Bożego Narodzenia i Nowego Roku (a na terenach Podlasia też wiosną), wg. Jerzego Bartmińskiego

polega przede wszystkim na ich funkcji magiczno-agrarniej i za-
lotnej oraz poetyce, czerpiącej z arsenału najbardziej tradycyjnych
symboli ludowych. Intencją kołedy życzącej jest wypowiedzenie (wy-
śpiewanie) dobrych życzeń wobec adresata. Jeśli tym adresatem jest
gospodarz rolnik i jego żona, życzenia dotyczą dostatku [...] rozmno-
żenia, obfitości zboża [...] Jeśli adresatami są dziewczyna czy chłó-
piec, życzenia skupiają się na szczęśliwej czyli wyłącznej i wzajemnej
miłości i tym, co może w jej osiągnięciu pomóc, przede wszystkim
urodzie¹⁰.

W Beskidzie Śląskim, podobnie jak na Kaszubach, kołędowanie zaczy-
nało się już w okresie Adwentu¹¹. Wówczas już kultywowano obrzęd zwa-
ny Mikołajami. Jak zauważa Urszula Gruszka, rdzenna góralka z Koniako-
wa, kierowniczka miejscowego Zespołu Regionalnego:

Tradycja chodzenia po Mikołajach jest to tylko w Beskidzie Ślą-
skim, tylko i wyłącznie w Beskidzie Śląskim, jedna z najstarszych tra-
dycji. Odbывało się to akurat szóstego grudnia, to był przecież czas
adwentu, a ten jeden dzień był wyjątkowy, na tego świętego Mikołaja,
taka dyspenza była i chodzili i chłopaki się przebierali i chodzili wie-
czór po domach. Każdy chciał Mikołaje przyjąć bo to było wielkim
zaszczytem¹².

Święty Mikołaj był w Polsce czczony już od średniowiecza, zwłaszcza
zaś na Śląsku Cieszyńskim czy Pomorzu. Jak pisze Jerzy Pośpiech:

⁹ JULIAN KRZYŻANOWSKI, *O kołedach noworocznych*, w: FRANCISZEK KOTUŁA, *Hej, leluja czyli o wygasających pieśniach kołędniczych w Rzeszowskim*, Warszawa 1970, s. 11.

¹⁰ J. BARTMIŃSKI, op. cit., s. 79

¹¹ Ludwik Bielawski zauważa, że „osobliwością Pomorza jest zaczynanie obrzędów przesilenia zimowego, chodzenia z maszkarami, gwiazdoram, szopkami bardzo wcześnie, jeszcze w głębi Adwentu. Nie mamy jednak pewności, czy wczesny początek tych obrzędów jest tradycją starą czy też nowym zwyczajem” (LUDWIK BIELAWSKI, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 118–119). Pojawiają się też przypuszczenia, że adwentowe kołędowanie jest niemieckim wpływem kulturowym (W. FRANKOWSKA, op. cit., s. 75–80.)

¹² Fragment wywiadu przeprowadzonego z Urszulą Gruszką (ur. 1954 roku), w 2013 roku w Koniakowie.

Można mówić nawet o kulcie św. Mikołaja na Śląsku. Świadczą o tym chociażby liczne tu nazwy miejscowości i nazwiska pochodne od imienia Mikołaj, jak również spora popularność samego imienia [...] na ziemiach śląskich jest około 100 kościołów, kaplic i szpitali, poświęconych św. Mikołajowi¹³.

W panteonie świętych Kościoła katolickiego był patronem kupców, piekarzy, więźniów, żeglarzy, w wierzeniach ludowych — zwierząt. Na Śląsku i w Małopolsce, szczególnie w regionach górskich, (tak jak i w całym łuku Karpat, ale też na nizinnych terenach Ukrainy czy Białorusi) świętego Mikołaja czczono dawniej jako patrona pasterzy. W wieczór poprzedzający 6 grudnia odprawiano w kościele nabożeństwo, podczas którego górale dziękowali za całoroczny dobry chów owiec i bydła na *sałaszach*. Jerzy Pośpiech podaje informację o tym, że lud śląski traktował św. Mikołaja jako patrona bydła i „innego żywego dobytku”, a

w celu pozyskania jego opieki składano w dniu 6 grudnia w kościele (jeszcze na początku XIX w.), prócz datków pieniężnych, ofiary w postaci żywych gęsi, kogutów [...] Ponieważ jednak drób hałasował zbyt głośno w kościołach, władze kościelne doprowadziły do zarzucenia tego zwyczaju¹⁴.

W Beskidzie Śląskim wraz z zanikiem gospodarki pasterskiej zaczęto również zapominać o tym zwyczaju, obecnie nawet najstarsi mieszkańcy regionu już o nim nie pamiętają. Małgorzata Kiereś — etnograf, rdzenna góralka śląska — zanotowała wypowiedź jednej ze starszych informaterek z Istebnej: „Święty Mikołaj nigdy nie miał nic wspólnego z bydłem, był biskupem. Do niego się modlono o dobrego męża. Ja nie pamiętam by górale mieli patrona lub modlili się do patrona bydła”. Starszyzna istebniańska, z którą Małgorzata Kiereś przeprowadzała wywiady, twierdzi, że święty Mikołaj to patron sierot i panien¹⁵.

Na terenie Beskidu Śląskiego, a w szczególności w tzw. Trójwsi Beskidzkiej (Koniaków, Istebna, Jaworzynka), obchodzony jest w tym dniu obrzęd *chodzynio Mikołajów*. Jest to wielopokoleniowa tradycja, której pierwotne znaczenie powoli się zaciera, mimo iż w dwudziestolecie międzywojennym była jeszcze żywa. Jeden z ówczesnych publicystów podkreślał w swoim artykule w „Zaraniu Śląskim”:

¹³ Jednym z pierwszych w Polsce kościołów pod wezwaniem tego świętego jest średnio-wieczna romańska rotunda na Wzgórzu Zamkowym w Cieszynie.

¹⁴ J. POŚPIECH, op. cit., s. 23.

¹⁵ MAŁGORZATA KIEREŚ, *Doroczna obrzędowość w społecznościach zróżnicowanych religijnie na pograniczu polsko-czesko-słowackim. Opis etnograficzny*, Cieszyn 2007, s. 31.

Święty Mikołaj w niesłychanie oryginalnych pomysłach w Istebnej stworzył po prostu w tej wsi własną legendę posiadającą tyle pomysłów — symboli, że zdumiewa nas, skąd się to nie tyle wzięło ile poczęło i zachowało na przestrzeni parowiekowej, nieprzerwanej w tradycji...¹⁶.



PRZYKŁAD 1: Postaci z grupy kołędniczej tzw. Mikołajów. Istebna 1937 (fot. L. Malicki), Jan Szymik, *Doroczne zwyczaje i obrzędy na Śląsku Cieszyńskim*, Czeski Cieszyn—Wrocław 2012, s. 26, Zbiory Muzeum Śląska Cieszyńskiego (MC/F/ 3200-002)

Na terenie Trójwsi Beskidzkiej tradycja ta była żywo kultywowana jeszcze w okresie powojennym, do lat 70., kiedy to milicja wprowadziła zakaz chodzenia *Mikołajów*¹⁷. Wraz z upadkiem PRL-u ograniczenie to straciło moc prawną i Mikołaje znów zaczęły chodzić po Trójwsi, jednak nastąpił już proces stopniowego zacierania sensu kulturowego tego obrzędu. Anna Bury, jedna z najstarszych mieszkanki Istebnej, wspomina: „Mikołaje jak były, to pamiętam przed wojną, po wojnie też chodzili potem jeszcze, ale

¹⁶ MICHAŁ ASSANKA-JAPOŁ, *Św. Mikołaj i Wilja w obrzędzie istebniańskim (Szkic do istebniańskiej sztuki ludowej. Ilustracje art. malarza J. Wałacha z Istebnej)*, w: „Zaranie Śląskie”, 1929, z. 4, s. 231.

¹⁷ Zakaz wprowadzono z uwagi na hałas i zaburzenie porządku we wsi jakie, według milicji, robiły te grupy kołędnicze; zob. M. KIEREŚ, *Doroczna obrzędowość w społecznościach zróżnicowanych religijnie na pograniczu polsko-czesko-słowackim. Opis etnograficzny*, Cieszyn 2007, s. 40.



PRZYKŁAD 2: Przebierańcy z grupy kolędniczej, tzw. Mikołajów, Istebna 1937 (fot. L. Malicki), Jan Szymik, *Doroczne zwyczaje i obrzędy na Śląsku Cieszyńskim*, Czeski Cieszyn–Wrocław 2012, s. 26, Zbiory Muzeum Śląska Cieszyńskiego (MC/F/ 3198-002).



PRZYKŁAD 3: Jan Wałach, obraz z cyklu Istebniańskie Mikołaje. „Mikołaje idą”, gwasz (17,5 x 36,5), 1929 r., Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

to już nie było tak jak dawniej”¹⁸. Małgorzata Kiereś również zauważyła niedostatki współczesnej egzystencji tego obrzędu, podkreślając, że młodsze pokolenie mimo iż próbuje odtwarzać dawne widowisko i jeszcze do dziś często w tym dniu przemierza wieś, to absolutnie nie rozumie sensu tego obrzędu. Dziś przychodzi pod dom grupa Mikołajów, z kolędą, co jest bezsensowne. Jedyną funkcją, która się rozwinęła przy tym archaicznym obrzędzie jest funkcja ekonomiczna¹⁹.

Ta forma kolędowania została opisana szeroko przez Jana Kurka w pracy *Mikołaje — obrzęd doroczny we wsiach Beskidu Śląskiego*²⁰, w której autor wyjaśnia: „czas w jakim ten obrzęd się odbywa, łączy się z dniem św. Mikołaja. Niewiele ma on jednak wspólnego z popularnymi w tym okresie innymi obrzędami i zabawami związanymi z obdarowywaniem dzieci”²¹. Grupa *Mikołajów* podzielona była na *białych* (dobrych) i *czornych* (złych). Byli to przebierańcy, którzy chodzili od domu do domu. Dawniej przestrzegano, aby kolędowni wyłączenie mężczyźni. Anna Bury wspomina:

To musieli być sami mężczyźni, nie śmiała być żadna z kobiet albo z dziewczyn, jak byli Mikołaje, toż byli, przebierali się i nawet była kobieta, chodziła z koszem, ale to też był mężczyzna przebrany, tak sami mężczyźni byli²².

Sens obrzędu wyjaśniła jedna z najstarszych mieszanek Jaworzynki:

Mikołaje sóm po to, że wdyci pokazujóm nóm, iże od poczóntku świata było dobro i zło, piekło i niebo. Mikołaje nejlepi pokazujóm tóm różnicym. Pokazujóm Mikołaje że sóm na świecie białe dobre duchy i czorne złe. Biali spiwali piękne pieśniczki, a czorni skokali i robili moc zamieszanie²³.

Grupę czarnych postaci stanowiły Diabły (*debły*)²⁴, *Medula* czyli matka niedźwiedzi (postać nazywana również „muzykantem”), która prowadzi

¹⁸ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

¹⁹ M. KIEREŚ, op. cit., s. 40.

²⁰ JAN KUREK, „Mikołaje” — *obrzęd doroczny we wsiach Beskidu Śląskiego*, w: „Polska Sztuka Ludowa — Konteksty”, 1973, t. 27, z. 4, s. 199–214.

²¹ J. KUREK, op. cit., s. 199.

²² Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

²³ M. KIEREŚ, op. cit., s. 37.

²⁴ Dawniej Diabłów było czterech bądź pięciu, w 1970 roku w Jaworzynce ich liczba wzrosła do dwunastu, zob. J. KUREK, op. cit., s. 199.

na łańcuchu dwa lub cztery niedźwiedzie (czasem nosi harmonię zawieszoną na szyi)²⁵, Kominior, Żyd, Cygan (*cygon*) i Cyganka (*cygonka*), Ten co na Koniu (*na kuniu*), Bocian, Garncor (*druciorz*). Do grupy białych zalicza się Biskupa — św. Mikołaja, Kościelnego, Paterka (*wikarego*), Ministrantów (*żoczków*), Żołnierza (*wojoka*), Młodą Babę z koszykiem (chłopak przebrany w tradycyjny kobiecy strój regionalny), Pana Młodego, Doktora (*dochtóra*), Leśniczego (*gojnego*), Drużkę i Druzbę, oraz *Planetnika*²⁶. Anioł i Śmierć nie należeli do żadnej z grup, ponadto Aniołowi nie wolno było nic mówić, mógł tylko śpiewać. Informację o wokalne aktywności Anioła podaje Małgorzata Kiereś²⁷. Być może jednak odnosi się to do odleglejszej przeszłości, współczesne informatorki nie potwierdzają bowiem by uczestnicy tego obrzędu śpiewali, co odnosi się zarówno do samego Anioła, jak i innych postaci obrzędowych:

Anioł nie śpiewał. [...] Mikołaje w ogóle kolęd nie śpiewali, nie śpiewali Mikołaje. Ani czorni ani bieli nie śpiewali, oni raczej z takim harmidrem wchodzili: „a rykaj, rykaj, rykaj!”²⁸ i bili tymi warkoczami, oni w ogóle nie śpiewali, absolutnie żadnych kolęd. Te tańce były, te wrzaski i krzyki²⁹.

Chodził Medula, miał taki wielkucny patyk, na nim dzwoneczki były, to coś takiego było, żeby udawało brzęczenie po prostu, no, po prostu robił hałas. A diabły uderzały warkoczami, warkocze były splecione ze słomy³⁰.

Wynika z tego, że Mikołaje czynili wrzawę obrzędową, mającą na celu przepłoszenie złych mocy. Ta apotropeiczna aktywność dźwiękowa, w innym, tzn. szczególnym, bo obrzędowym czasie, była w istocie „antymuzyką”, przeciwieństwem „normalnej” muzyki, w „normalnym” czyli nie-

²⁵ Ibidem, s. 199; Anna Bury (ur. 1926 roku) z Istebnej, oraz Urszula Gruszka (ur. 1954 roku) z Koniakowa twierdzą, że *Medula* nie miała funkcji muzycznej w obrzędzie, a do tańca niedźwiedziom przygrywali muzykanci.

²⁶ Postać zaczerpnięta z kultury przedchrześcijańskiej, z wierzeń słowiańskich. Uosabiała zjawiska atmosferyczne. Planetnikowi przypisywano moc panowania nad chmurami (zsyłał grad i burzę); zob. JERZY STRZELCZYK, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 139.

²⁷ M. KIEREŚ, op. cit., s. 56.

²⁸ Od *rzykać* – modlić się, zob. Jadwiga Wronicz (red.) *Słownik gwarowy Śląska Cieszyńskiego*, Ustroń 2010, s. 278.

²⁹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

³⁰ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Urszulą Gruszką (ur. 1954 roku), w 2013 roku w Koniakowie.

obrzędowym czasie³¹. O obrzędowym „odwróceniu czasu” świadczył też zegar noszony przez Medulę na plecach, którego wskazówki obracały się w przeciwnym kierunku. Jerzy Bartmiński zauważa, że okres Bożego Narodzenia i Nowego Roku w kulturze ludowej:

Był to stan twórczej mocy, po którą świat obecny może sięgać w czasie święta, po to by się odmłodzić i uzyskać pełnię życia. Święto tradycyjnie pojmowane, „prymitywne”, spełnia funkcję odradzania świata poprzez powrót do przeszłego stanu Chaosu i Złotego Wieku. Przywracana jest twórcza wolność, dozwolone przeróżne wybryki [...] Następuje zlanie się świata i zaświatów. Zawieszony zostaje powszechny ład, upadają wszystkie przegrody i umarli mogą bez przeszkód odwiedzić swoich potomków. Powrót do pierwotnego chaosu zaznacza się przez „czyny na opak”, przedrzeźnianie władzy i parodie liturgicznych śpiewów³².

W przypadku obrzędu Mikołajów śpiew Anioła, o ile rzeczywiście miał miejsce, wydaje się raczej przeciwnym biegunem aktywności muzycznej tych kołędników, przeciwstawiał bowiem „antymuzyce” czarnych Mikołajów — Diabłów, „muzykę” we właściwym tego słowa znaczeniu, a nawet w najdoskonalszej postaci, czyli „niebiańskiego” pienia. Przywracało to równowagę metafizyczną a cel apotropeiczny mógł być osiągnięty w dwójnasób.

Zdaniem Jana Kurka *Medula* występowała też w roli muzykanta, przygrywając na harmonii tańczącym niedźwiedziom³³. Najpierw niedźwiedzie tańczyły same, później zaś do zabawy „wciągały” poszczególnych mieszkańców, zwłaszcza tych, którzy nie zapłacili odpowiedniego okupu. Tańce trwały dopóki niedźwiedzie nie obtańcowały wszystkich dziewcząt, jakie były w domu³⁴. W pamięci najstarszych mieszkańców Trójwsi Beskidzkiej zachowało się wspomnienie udziału w obrzędzie, mimo czasu Adwentu, muzykantów towarzyszących kołędnikom (co po wojnie stało się już regułą). Nie ma jednak pełnej zgodności co do instrumentów, na których grali. Anna Bury wspomina:

³¹ Zob. L. BIELAWSKI, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 106–107; ZBIGNIEW J. PRZEREMBSKI, *The 'muzykant' as a product of nature and of culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” (Theme Issue: Music between nature and culture), t. 8, s. 134–135.

³² J. BARTMIŃSKI, „Wszystko się zmieniło, jak nigdy nie było”, w: *Kołędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1986, s. 6–7.

³³ J. KUREK, op. cit., s. 205.

³⁴ Ibidem.

no i ta muzyka, orkiestra szła z nimi, nie była to dynta orkiestra tylko harmonia była, harmonia ewentualnie ten klarnet, ale dynta nie była, nie [...] Muzykanci grali, takie szybkie, tylko takie szybkie tańce³⁵.

Z kolei zdaniem Urszuli Gruszki:

W tym dniu oczywiście można było grać. Zawsze na heligonce³⁶, tylko na heligonce. Przychodził muzykant z nimi i grał na heligonce, żeby wytańcować tam te panny i żeby było wesoło. A grali te nasze melodie, takie te polki, przy Mikołajach raczej tylko te polki, owięzioki nie, tylko grali, nie śpiewali³⁷.

Dokumentacja fotograficzna z terenu Trójwsi z lat trzydziestych dwudziestego wieku, oraz obrazy Jana Wałacha³⁸ z cyku *Istebniańskie Mikołaje* z tego samego okresu, ukazują grupy kolędnicze ze skrzypcami lub instrumentami przypominającymi basy, niekiedy też mandolinę (por. przykłady

³⁵ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

³⁶ Heligonka, jedna z diatonicznych odmian harmonii, opatentowana w 1829 r. w Austrii, skąd dotarła do Czech, a następnie do Słowacji i południowych regionów Polski. Z instrumentu jednorzędowego rozwinęła się do postaci dwurzędowej, najczęściej spotykanej. Dzięki swoim walorom muzycznym i poręcznej formie (niewielkie wymiary) w XX w. szybko zdobyła sobie ważne miejsce w instrumentarium ludowym tych krajów, nierzadko wypierając tradycyjne instrumenty, np. dudy (zob. CHRISTOPH WAGNER, *Das Akkordeon oder die Erfindung der populären Musik. Eine Kulturgeschichte*, Mainz–London–Madrid–New York–Paris–Tokyo–Toronto 2001; LÝDIA UKROPCOVÁ, *Heligónka — nástroj ľudový hudobný repertoár*, „Musicologica Slovaca”, 1985, t. X, s. 47–88; BERNARD GARAJ, *Bodžce i determinanty współczesnego zachowania instrumentarium słowackiej muzyki ludowej*, w: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Zbigniew J. Przerembski, Zakopane 2011, s. 34–35; OLGA SIEJNA-BERNADY, *Polskie harmonie. Budowa — Produkcja — Funkcja w kulturze do roku 1939*, Toruń 2012, s. 38).

³⁷ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Urszulą Gruszką (ur. 1954 roku), w 2013 roku w Koniakowie.

³⁸ Jan Wałach (1884–1976), wybitny artysta, grafik, malarz i rzeźbiarz, mistrz drzeworytu, rdzenny góral z Beskidu Śląskiego, urodził się w Istebnej (przysiółek Andziółówka). Po ukończeniu Polskiego Gimnazjum Macierzy Szkolnej w Cieszynie kontynuował naukę (w latach 1902–1904) w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. W kolejnych latach (1904–1908) studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u profesora Józefa Mehoffera. Uczył się również w Paryżu — w Académie Julian (założonej w 1860 r. przez Rodolphe’a Juliana) oraz w pracowni Fernanda Cormona w École des Beaux-Arts (w latach 1908–1910). Duża część jego prac poświęcona jest tematyce związanej z Beskidem Śląskim.



PRZYKŁAD 4: Jan Wałach, obraz z cyklu Istebniańskie Mikołaje. „Grupa czornych — Medula z niedźwiedziami”, gwasz (17,5 x 36,5), 1929 r., Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej



PRZYKŁAD 5: Jan Wałach, obraz z cyklu Istebniańskie Mikołaje. „Grupa czornych — Cygonka z ferusiem i cygon”, gwasz (17,5 x 36,5), 1929 r., Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej

1, 2, 3, 4, 5)³⁹. Źródła ikonograficzne nie zawsze pozwalają jednoznacznie stwierdzić, czy był to instrument muzyczny, czy tylko jego atrapa, przedmiot na niego ucharakteryzowany, co było znamienne dla obrzędów kołędniczych np. na Kaszubach⁴⁰. Może o tym świadczyć wypowiedź Anny Bury: „Nie przypominam sobie, żeby ktoś na skrzypcach grał, bo ja mówię co przed wojną było, po wojnie to już potem różnie było”⁴¹. Trzeba też wziąć pod uwagę ewentualność nietypowego używania instrumentów (np. perkusyjnego w odniesieniu do chordofonów).

Rola muzyki w obrzędzie *Mikołajów* z czasem uległa modyfikacji — powiększono liczbę muzykantów i sytuacji, podczas których grali. Katarzyna Rucka-Ryś, autochtoniczna etnografka — przedstawicielka młodszej generacji, wspomina o muzykantach towarzyszących *Mikołajom* w ostatnich dekadach dwudziestego wieku:

W Mikołajach to wyglądało to tak, że na czele szedł wojok, on był właśnie z harmonią, z heligonką i on przygrywał, ale potem jeszcze właśnie też idzie taka kapela z tego zespołu i dodatkowo gdzieś tam jeszcze gra⁴².

Grupa *Mikołajów* liczyła na ogół piętnaście osób. Według tradycji do izby jako pierwsi wchodził *czorni*, a po nich *bioli*, inaczej było jednak w Jaworzynce — tam obrzęd rozpoczynał się od wejścia Biskupa i Paterka do domu⁴³. Dawniej w obrębie jednej wioski chodziło kilka grup *Mikołajów*, dlatego też wyznaczały między sobą obszary kołędowania, a „przekroczenie ustalonej tradycją strefy kończyło się często bójką między grupami przebierańców”⁴⁴. Obecnie ten problem już nie istnieje, przeważnie na terenie jednej wioski chodzi jedna grupa tych kołędników. W ostatnich latach obrzęd ten został reaktywowany przez Zespół Regionalny „Istebna” (każdego roku członkowie zespołu odwiedzają inny przysiółek Istebnej), który regularnie, od sześciu lat wciela się w rolę *Mikołajów*. Jeszcze trzy lata temu (w roku 2010) również członkowie Zespołu Regionalnego

³⁹ JAN SZYMIK, *Doroczne zwyczaje i obrzędy na Śląsku Cieszyńskim*, Czeski Cieszyn–Wrocław 2012, s. 26; J. WAŁACH, „Mikołaje idą”, „Grupa czornych — Medula z niedźwiedziami”, „Grupa czornych — Cygonka z ferusiem i cygon”, obrazy z cyklu Istebniańskie Mikołaje, gwasz (17,5 x 36,5), 1929 r., Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

⁴⁰ Zob. L. BIELAWSKI, op. cit., s. 106–107; ZBIGNIEW J. PRZEREMBSKI, op. cit., s. 134–135.

⁴¹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

⁴² Fragment wywiadu przeprowadzonego z Katarzyną Rucką-Ryś (ur. 1980 roku) w 2012 roku w Istebnej.

⁴³ J. KUREK, op. cit., s. 205.

⁴⁴ Ibidem, s. 204.

„Koniaków” brali udział w tym obrzędzie na terenie Koniakowa, jednakże przestali kontynuować tę tradycję.

POŁAŹNICY

W dniu Świętego Szczepana wczesnym rankiem mieszkańców beskidzkiej Trójwsi odwiedzali *połaźnicy* — dziecięcy kołędnicy⁴⁵. Chodzili po wsi, od domu do domu, z życzeniami świątecznymi. Wręczali przy tym gospodarzowi *połaźniczkę*, czyli gałązkę świerkową lub jodłową ozdobioną bibułowymi różyczkami i wstążeczkami (por. przykład 6). Katarzyna Rucka-Ryś zauważa, że na terenie Jaworzynki, jak i sąsiednich wiosek, zwyczaj *połażów* jest nadal żywy. W tym dniu, wczesnym rankiem dzieci, pod opieką rodziców, odwiedzają sąsiadów recytując oracje o charakterze powinszowań, a także śpiewając przygotowane wcześniej pastorałki, za co są obdarowywane podarunkami⁴⁶. Dzieci rozpoczynały kołędowanie o godzinie piątej rano, a kończyły przed pierwszą mszą (o godzinie siódmej). Tak zapamiętała ten rodzaj kołędowania Anna Bury:

Rano w pierwszy dzień świąt chodzili zaś mali ci żoczkwie, ci połaźnicy. Więc oni mieli z tej choiny te gałązki ustrojone, te róże, wstążki, to już tak szumnie ustrojom, myśmy też chodziły po sąsiadach, to mogli chodzić wszyscy, dzieci chodziły, i dziewczynki i chłopcy. Dawniej rzadko kiedy te dzieci śpiewały, czasami śpiewały: „zawitaj wieczorku świętej wigiliji, jako święty Józef prowadził Maryję, przez dalekie drogi do szopki ubogi, hej, kolęda, kolęda”. A potem jeszcze winszowali: „ja je mały żoczek, śpiewam jako ptoşzek, ptoşzkowie spiwają Jezuska witają, ja też bedem witać, ciotki kolaćczecka pytać, a o ujca piniondze” coś takiego mówili, albo jeszcze: „ja je mały chrząszcz nie moge ja tu dojść, jak macie na stole miód, ja bym wam go zmiótl”, albo: „ja je mały połaźniczek przyszedł ja tu po trojniczek, trojniczek mi dojdzie, ze mnie sie nie śmieiecie, bo ja z wozem nie jade, suchej rzepy nie wiem, co mi docie to wezmę, grosz, dwa, to je dobra kolęda, złotówkę, dwie, to mi kapsy nie urwie”⁴⁷.

⁴⁵ Jak podaje Franciszek Kotuła, na terenie Rzeszowszczyzny „w dzień Nowego Roku już od świtu biegali od chałupy do chałupy życzeniami kołędnicy zwani — w zależności od regionu — drobami, szczodrokami, szczęściarzami, połaźnikami, cyganami, nowolecietami”, zob. F. KOTUŁA, *Folklor słowny osobliwy Łasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórzan*, Lublin 1969, s. 121.

⁴⁶ Wywiad przeprowadzony z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej; wywiad przeprowadzony z Katarzyną Rucką-Ryś (ur. 1980 roku) w 2012 roku w Jaworzynie.

⁴⁷ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

Ta dziecięca forma kolędowania utrzymuje się w Trójwsi Beskidzkiej do dzisiaj⁴⁸. Katarzyna Rucka-Ryś tak ją przedstawiła:

Na pewno jeszcze utrzymują się połazy, to jest ta forma powinszowania w świętego Szczepana, gdzie dzieci małe bardzo wcześnie wstają. Ja w tym roku miałam o czwartej pierwszego takiego połażnika, no i odwiedzają tam swoich najbliższych, swoją rodzinę z tą gałązką taką jodłową i przystrojoną bibułą i są specjalne jak gdyby oracje też, powinszowania. Też się śpiewa, w zależności od tego co dzieci w danym roku sobie przygotowują, czy to jest jakiś taki tekst mówiony, czy śpiewany, czy jakaś tam pastorałka, no bardzo popularna wśród dzieci jest „Chojka”⁴⁹, taka piosenka: „Chojka, chojka” (por. przykład 7) no i te dzieci małe, czasami jest im ciężko się czegoś nauczyć, ale „Chojkę” wszyscy umieją, czy... No teraz to już są nagrania tych pastorałek, na płytach CD⁵⁰. Tam, gdzie rodzice wcześniej zdążą o tym pomyśleć, to gdzieś tam dzieci się uczą z tych płyt i to na pewno się podtrzymuje, bo to jest taka forma dla dzieci takiego szczególnego wyjścia. One to przeżywają, zarabiają pieniądze, dostają pieniądze za to i jeszcze jakieś tam inne podarunki⁵¹.

Tę pekuniarną modyfikację kolędy⁵² za kolędowanie kontestowała Anna Bury:

Tak teraz prawdę powiem, że dawniej to dziecko się cieszyło, bo toż to nie wszędzie nawet ciastka piekli na święta, bo też to pamiętam jako my się cieszyły, jako radowały, bo toż to w każdym tym domu dali kolocza, toż był taki kolacz, tu taki, ciastko, taki rarytas, no więc było, no, a teraz powiem pani prawdę, trochę to tak razi, bo teraz te dzieci som tak za pieniędzami i to ten urok, dla mnie, bo może dla dzieci to może, ale to urok straciło, nawet jeszcze pamiętam kiedyś te dzieci rozmaite chodziły, to potym do siebie powiedziały, coś w tym sensie, że wszędy jeny pińć złotych i wie pani co, kiedyś

⁴⁸ Ten rodzaj dziecięcego kolędowania, nazywany „chodzeniem po szczodrakach”, występował również na lubelszczyźnie: „dawniej (przed 1939 r.) szczodrakowali wszyscy — dzieci, młodzież i starsi, z tym że dzieci chodziły po chałupach rano”, można dostrzec również podobieństwo w warstwie tekstowej recytacji dziecięcych związanych ściśle z tym obrzędem, zob. JERZY SIEROCIUK, GRAŻYNA ŻURAW, *Podlasy i szczodrowanie*, w: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1986, s. 47.

⁴⁹ Chojka — gwarowo choinka, zob. *Słownik gwarowy Śląska Cieszyńskiego*, red. Jadwiga Wronicz, Ustroń 2010, s. 67.

⁵⁰ W tym na płycie CD *Beskidy* z serii *Muzyka źródeł* wydawanej przez Polskie Radio (cz. 7, 2013).

⁵¹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Katarzyną Rucką-Ryś (ur. 1980 roku) w 2012 roku w Jaworzynce.

⁵² Tu w znaczeniu wynagrodzenia jakie otrzymywali kolędnicy.



PRZYKŁAD 6: Połaźnicy z „połaźniczką” w Jaworzynce. Zdjęcie z prywatnego archiwum Małgorzaty Małyjurek

Urszula Gruszka, ur. 1954 r.
Koniaków, 2013 r.

$\text{♩} = 108$

Choj - ka, choj - ka, zie - le - ni sie trow - ka.

Sie - dzóm so - bie pas - tusz - ko - wie je - dzom ka - szym zgor - ka,

sie - dzóm so - bie pas - tusz - ko - wie je - dzom ka - szym zgor - ka. 15,5"

PRZYKŁAD 7: „Chojka, chojka” śpiewa Urszula Gruszka z Koniakowa (ur. 1954 r.).
Transkrypcja wykonana przez autorkę tekstu

to było widać że to była naprawdę tradycja, cieszyły się bo to była tradycja, to cie w domu ucili i ta wiara była chyba, a teraz tak ten piniądz, i mnie to tak trochę razi, prawda. Bo jak mówim dzici się dawniej cieszyły tradycjom, a dzisiaj widzimy, komu dałby koloczek, a nawet by się nikt nie odważył, albo ciastko, tylko piniądze⁵³.

Połaźnicy zostawiali w odwiedzanych domach *połaźniczki*, którym przypisywano magiczną moc. Podczas pierwszego wiosennego wypasu bydła, gospodarze okadzali dymem palonej *połaźniczki* zwierzęta wierząc, że to uchroni je przed urokami, chorobami⁵⁴.

KOLEDNICY

Już od północy pierwszego dnia świąt Bożego Narodzenia, i wieczorem w dniu następnym, odwiedzali domy dorośli kolędnicy. Anna Bury tak to zapamiętała:

To też byli sami chłopcy, dorośli już kawalerzy, nó i óni znowu chodzili z choiną, mieli drzewko ucięte, jodełkę czy tam świerka, no i chodzili z takim dużym koszem i oni śpiewali. Od północy już było Boże Narodzenie, a przeważnie chodzili tam, gdzie były panny. Ci śpiewali tę kolędę „Szczęści, zdrowie, pokój święty” (por. przykład 8), przeważnie to śpiewali zawsze. Raczej to wyśpiewywali, bo to miało kilka zwrotek, tóż to śpiewali [...] tóż jak już wyśpiewali tę kolędę to na koniec jeszcze życzili: „Za kolyndę dziękujemy, Bogu was tu oddajemy, byście mieli co potrzeba, a po śmierci szli do nieba. Byście byli szczęśliwymi, a po śmierci zbawionymi” no i „z panem Bogiem” i poszli⁵⁵.

Odwiedzali nie tylko panny, ale też domy bogatych gazdów. Rodzina, która została odwiedzona przez grupę kolędniczą, czuła się wyróżniona.

⁵³ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

⁵⁴ Jak podaje P. Caraman: „połażnik jest oczekiwany ze specjalnym zainteresowaniem i niecierpliwością, od niego bowiem — od jego zachowania się i od sposobu w jaki spełnia odpowiednie praktyki — zależy powodzenie rodziny i prac gospodarskich w przyszłym roku” (zob. PIOTR CARAMAN, *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów*, Kraków 1933, s. 396); Ten rodzaj kolędowania, nazywany „chodzeniem po szczodrakach” występował również na lubelszczyźnie: „dawniej (przed 1939 r.) szodrakowali wszyscy — dzieci, młodzież i starsi, z tym że dzieci chodziły po chałupach rano”, zob. JERZY SIEROCIUK, GRAŻYNA ŻURAW, *Podlasy i szczodrowanie*, w: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1986, s. 47.

⁵⁵ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

Anna Bury, ur. 1926 r.
Istebna, 2013 r.

♩ = 112

(8) Szczę-ści zdro-wi po-kój świę-ty win-szu-je-my wom.

Gos-po-dy-ni, gos-po-da-rzu i wa-szym dziad-kom.

My zda-le-ka i-de-my, no-wi-ne wam nie-se-my,

co wam po-wie-my. 14,9*

PRZYKŁAD 8: „Szczęści, zdrowie, pokój święty” śpiewa Anna Bury z Istebnej (ur. 1926 r.).
Transkrypcja wykonana przez autorkę tekstu

Wśród śpiewanych wówczas kolęd szczególnie interesująca jest ta, znana w Trójwsi Beskidzkiej od pokoleń, o incipicie *Dej Pón Bóg wieciór*⁵⁶ (por. przykład 9). Urszula Gruszka dodaje, że w Koniakowie do kolędników dołączają zawsze muzycanci. Mogła to być tradycyjna kapela w składzie *gajdy*⁵⁷, skrzypce lub tylko muzykant grający na heligonce⁵⁸. Można się jednak spotkać się ze zdaniem, że *gajdosze* nie towarzyszyli kolędnikom m. in. ze względu na wrażliwość *gajd* na warunki atmosferyczne. Anna Bury nie przypomina sobie, aby ci muzycanci chodzili kiedyś z kolędnikami:

Nie pamiętam aby do kolyndników dołączał gajdosz..., nie pamiętam, na gajdach to raczej grali starsi a te grupy to młodzi byli. Ja nie pamiętam, ani raz, ani przed wojną, ani po wojnie”⁵⁹.

⁵⁶ Kolęda ta, w różnych wariantach, była znana i rozpowszechniona także w Słowacji, zwłaszcza na Orawie czy Liptowie. Znajdziemy ją już w *Cantus catholici* Benedikta Szółósi, pierwszym wydany drukiem słowackim kancjonał katolickim (Levoča 1655, Trnava 1700) — zob. EVA KREKOVÍČOVÁ, *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*, Bratislava 1992, s. 64, 78. Fonograficznego zapisu tej kolędy możemy posłuchać np. na płycie CD *Walasi & Stanislav Deja: Pastorałki* (2002).

⁵⁷ W gwarze górali z Beskidu Śląskiego nazwa odnosi się do dud.

⁵⁸ Wywiad przeprowadzony z Urszulą Gruszką (ur. 1954 roku), w 2013 roku w Koniakowie.

⁵⁹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.



PRZYKŁAD 9: „Dej Pón Bóg wieciór” śpiewa Urszula Gruszka z Koniakowa (ur. 1954 r.).

PASTUSZKOWIE

Chodzenie po pastuszkach to obrzęd nadal żywy i kultywowany w Beskidzie Śląskim. Młodzi chłopcy, odpowiednio przebrani, chodzili po wiosce z „kolędą na ustach” w okresie od świętego Szczepana aż do Nowego Roku. Wiślańscy Pastuszkowie to trzej chłopcy ubrani w białe długie koszule przepasane na biodrach paskiem. Mieli przewieszone szarfy, każdy w innym kolorze (żółtą, niebieską i czerwoną). Na głowę zakładali długie papierowe czapki w kolorze szarfy. W Istebnej strój Pastuszków wyglądał nieco odmiennie: na białe koszule zakładali kożuszki, na nogach mieli *nogawice* i *kierpce*, a na głowach futrzane czapki⁶⁰.

Pastuszkowie śpiewali o narodzinach Chrystusa. Anna Bury opowiada: „no i oni toż ładnie, toż ładnie spiwali! Spiwali ładne pastorałki, i życzenia też składali, też powinszowali, dla dziwczyny żeby za mąż wyszła tego roku, ale nie mogem sobie przypomnieć teraz, ale ja, życzenia były, były”⁶¹. Urszula Gruszka podkreśla, że Pastuszkowie śpiewali głównie pastorałki i kolędy zamieszczone w zbiorach kantyczek⁶².

TRZEJ KRÓLOWIE

Święto Trzech Króli kończyło okres bożonarodzeniowy. Chłopcy przebrani za Trzech Króli chodzili po wiosce, od domu do domu. W ich repertuarze były kolędy kościelne, w tym o „mędrkach ze Wschodu”. Mieli zawsze swoje atrybuty: papierowe korony, mirrę, złoto, kadzidło, które wykony-

⁶⁰ M. KIEREŚ, op. cit., s. 141.

⁶¹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z Anną Bury (ur. 1926 roku) w 2013 roku w Istebnej.

⁶² Wywiad przeprowadzony z Urszulą Gruszką (ur. 1954 roku), w 2013 roku w Koniakowie.

wali własnoręcznie⁶³ (por. przykład 10). Zdaniem Urszuli Gruszki ta forma kołędowania była mniej typowa dla Trójwsi, co potwierdza Małgorzata Kiereś w odniesieniu do badań prowadzonych przez nią w Wiśle: „Ciekawostką może być fakt, że nikt nie pamięta, aby chodzili w Wiśle”⁶⁴.



PRZYKŁAD 10: Jan Wałach, obraz przedstawiający Trzech Króli, akwarela, 1933 r., Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej

⁶³ M. KIEREŚ, op. cit., s. 152–153.

⁶⁴ Ibidem, s. 158.

Reasumując, formy kolędowania w Beskidzie Śląskim są różnorodne, niektóre charakterystyczne dla tego regionu, inne szerzej rozpowszechnione na obszarach karpackich, a nawet na nizinnych terenach Polski. Większość z nich jest nadal kultywowana lub reaktywowana, chociaż często już w zmodyfikowanej postaci, co może wynikać z nierozumienia ich archaicznego znaczenia. Jak podkreśla Simonides: „obrzęd musi angażować emocjonalnie, był wszak zawsze aktem przeżywanym na serio”⁶⁵. Tymczasem, podobnie jak w przypadku innych ludowych obrzędów i zwyczajów, kolędowanie w oderwaniu od kontekstu kulturowego stanowi coś w rodzaju widowiska czy teatru ludowego, w którym tradycja jest odtwarzana, aby uchronić ją od zapomnienia, tracąc jednak przy tym swój dawny mistyczny charakter⁶⁶.

Muzyka i śpiew pełniły ważną funkcję podczas kolędowania. W zależności od jego rodzaju przybierały różne postaci — od „antymuzyki” służącej apotropeicznej wrzawie obrzędowej w dawnych praktykach kolędniczych, realizowanej na idiofonicznych narzędziach dźwiękowych, niekiedy ucharakteryzowanych na instrumenty, do „normalnej” muzyki, nawet tanecznej, wykonywanej przez ludowe kapele lub pojedynczych instrumentalistów. Grano na tradycyjnych dla regionu dudach (*gajdach*) i skrzypcach, lub nowszych harmoniach (heligonkach), klarnetach. Recytowano lub śpiewano kolędy życzeniowe i pastorałki, także kolędy kościelne. Zazwyczaj były one dawnej proveniencji, od pokoleń zakorzenione w Beskidzie Śląskim, chociaż mające swoje warianty poza tym regionem i poza polskim terytorium etnicznym (zwłaszcza w Słowacji).

SUMMARY

This article applies caroling in the villages of the Silesian Beskid during Advent and Christmas. This is a different folk forms of caroling or some dramatized presentation, during which were recited or sung the wishful carols, and pastorals. Silesian Beskid region characterized by a rich tradition of caroling, cultivated for generations by local highlanders – both in the winter and spring. The sustainability of these rites, like many other manifestations of Silesian folk culture,

⁶⁵ D. SIMONIDES, op. cit., s. 261.

⁶⁶ Ibidem, s. 261.

contribute historical conditions – a centuries-isolation of Cieszyn Silesia from the matrix. Although in this region (as well as all over the Cieszyn Silesia) changes in social, cultural, economic, civilization began earlier and were more pronounced than in other Beskid sides, but the traditional practice carollers largely continued to the last quarter of the 20th century. This was due to the strength of tradition, partly also treatments of local, often indigenous regionalist, or the wave of folk movement (rites and customs of Christmas carols played in natural, rural environment, not only on stage — through the regional teams.) In recent years, the situation of impoverishment parts of highland communities, begins to return old gainful caroling motivation (especially for children). Forms of caroling in the Silesian Beskid are diverse, some typical for this region, other more widespread in the Carpathian areas and even on lowland Poland. Most of them are still cultivated or revived, although often in a modified form, which can result from not understanding their archaic meanings. Music and singing played an important function during the caroling. Depending on the type of caroling assume various forms – from specific sort of the opposite of music, serving apotropaic uproar in ancient ritual carolling practices, performed on simple idiophones to ‘normal’ music, even dance, performed by folk bands or individual instrumentalists. The musicians played traditional for the region bagpipes and violin, later on harmonies, clarinets. Carolers chanted, sang the wishful carols and pastorals, including church carols. Typically, they are old provenance, from generations rooted in the Silesian Beskid, although having their variants outside the region and outside the territory of the Polish ethnic (especially in Slovakia).

SYSTEM CENTROWY I KONCEPCJA FORMY ZBIGNIEWA BARGIELSKIEGO

Violetta Przech

BYDGOSZCZ, AKADEMIA MUZYCZNA IM. F. NOWOWIEJSKIEGO

Centralizacja („centrowość”) jawi się jako jedna z istotnych cech myślenia tonalnego, odnosząca się do metod organizacji muzycznej, zwłaszcza organizacji wysokości dźwięków. Polega na wyróżnieniu w przebiegu muzycznym elementów stałych, działających stabilizująco, stanowiących punkt odniesienia dla innych, które w doświadczeniu empirycznym (audytywnym) weryfikowane są jako zmienne¹. Takie rozumienie „centrowości” ma charakter uniwersalny, pozwalający objąć swym zakresem w równym stopniu rozwiązania kompozytorskie obecne w dziełach muzycznej tradycji (w tym oparte na tonalności modalnej czy tonalności dur-moll), co zjawiska dostrzegane w muzyce XX i XXI wieku², które — od-

¹ „Tonalność, tak jak ją dziś winniśmy pojmować, nie musi się sprowadzać wyłącznie do operacji z trybami dur i moll oraz klasyczną triadą funkcyjną (T, D, S) i jej pochodnymi. Istotą tonalności, w najszerszym ujęciu, jest wyróżnienie w przebiegu muzycznym dźwięku (lub akordu) centralnego [...]”. TADEUSZ A. ZIELIŃSKI, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków: PWM 2009, s. 95. Ewa Staniak natomiast zaproponowała pojęcie „neotonalności”, które odnosi do „nowej, stonalizowanej brzmieniowości”. Podejmuje również próbę zdefiniowania „utworu neotonalnego” jako „skomponowanego w oparciu o swobodny materiał dźwiękowy, z którego jasno wyłonić można charakterystyczne centra brzmieniowe. Centra te pełnią rolę punktu odniesienia, oparcia dla całego przebiegu muzycznego. Punktem odniesienia natomiast jest ten element utworu, który percepcja słuchowa odbiorcy uznaje za bardziej stały i trwalszy od innych”. Zob. EWA STANIAK, *Problemy neotonalności we współczesnej muzyce polskiej*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 225.

² Maciej Gołąb, definiując „tonalność” jako „termin w najszerszym znaczeniu odnoszący się do zasad regulacji dźwięków pod względem wysokości”, wśród jej generalnych założeń na pierwszym miejscu wskazuje „zasadę centralizacji” oraz zaznacza, że tonalność, tak szeroko rozumiana, odnosi się do wszystkich okresów historycznych — zarówno epoki organum, jak i muzyki XX wieku”. Zob. MACIEJ GOŁĄB, *Tonalność*, w:

rzucając reguły dawnych systemów, przede wszystkim systemu dur-moll — nie zrywają ostatecznie z poczuciem „centrum tonalnego” i są *per analogiam* jego jednoznacznym (choć w każdym przypadku indywidualnie zaprogramowanym³) przejawem. Wystarczy przytoczyć dla przykładu twórczość Bartóka czy Lutosławskiego (zwłaszcza, że kompozytorzy ci w znacznym stopniu oddziaływali i inspirowali rozwiązania proponowane przez Zbigniewa Bargielskiego), aby przekonać się, że w dziełach każdego z wymienionych twórców technika centralizacji przyjmuje różnorodne postaci⁴, a zarazem w każdym przypadku, jako jakość nadrzędna, stanowi odwołanie do „tonalności” (czy może raczej, w szerszym pojęcia tego rozumieniu — „metatonalności”).

SYSTEM CENTROWY ZBIGNIEWA BARGIELSKIEGO

Przemyślenia Bargielskiego dotyczące organizacji wysokości dźwięków, ich selekcji i systematyzacji, pojawiły się w końcu lat 60. i, jak kompozytor przyznaje, były wynikiem osobistego kryzysu twórczego, a równocześnie — jak z perspektywy czasu można to ocenić — sposobem na jego przezwyciężenie. W centrum zainteresowań Bargielskiego znalazł się dźwięk w swoim najbardziej podstawowym znaczeniu i funkcji: jako fenomen akustyczny, fenomen percepcyjny. Kompozytor badał właściwości pojedynczego dźwięku, jego powiązania z innymi, ich wzajemne relacje akustyczne, możliwości uzyskania pewnego centrum brzmieniowego, które byłoby uchwytne teoretycznie i przede wszystkim — akustycznie, audytywnie.

Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, wyd. II, Warszawa 2001, s. 896–897. Por. też: ALICJA JARZĘBSKA, *Pojęcie tonalności w teorii muzyki*, „Muzyka” 1994, s. 47–61.

³ „[...] w muzyce XX w. przestały obowiązywać uniwersalne normy, mające zapewnić tonalną regulację w utworach muzycznych. Tonalność w muzyce współczesnej regulują każdorazowo indywidualnie normowane techniki, zapewniające konfigurację norm o ograniczonym zasięgu”. M. Gołąb, *ibidem*, s. 897.)

⁴ U Bartóka funkcję centrum przyjmują m.in.: pojedyncze dźwięki (*V Kwartet smyczkowy*, początek — dźwięk „b”), powtarzane akordy (*Sonata na dwa fortepiany* — akord H-dur, od t. 105), centra: „a-es-a” jako plan-oś „tonalna” (cz. I z *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*). U Lutosławskiego natomiast zwraca uwagę, dość „przewrotny” w gruncie rzeczy, sposób traktowania uniwersum dwunastotonowego, respektujący wprawdzie Schoenbergowską regułę równorzędnego traktowania składników skali, lecz równocześnie regule tej zaprzeczający poprzez nałożoną nań zasadę centralizacji interwałowej (dla przykładu: *Prolog z Muzyki żałobnej*, gdzie szereg dwunastu różnych wysokości ukonstytuowany został w łańcuch postępów trytonowo-sekundowych (tym samym klasy interwałowe 1. i 6. uległy scentralizowaniu, co weryfikujemy w odbiorze audytywnym).

W wywiadzie dla „Ruchu Muzycznego” w 2006 roku kompozytor informował:

Jeśli chodzi o systematyzację dwunastu podstawowych w kulturze zachodnioeuropejskiej wysokości dźwięków, to podzieliłem je na dwie grupy. Wyodrębniłem pewne dźwięki jako wyróżniające się, mające większe znaczenie (ich liczba może być różna — od jednego do kilku), i nazwałem je dźwiękami centralnymi (c), pozostałe, dopełniające ogólną liczbę do dwunastu, nazwałem neutralnymi (n). Następnie badałem zależności pomiędzy nimi. [...] Wyważenie ich proporcji, przydzielenie im odpowiednich instrumentów, dynamiki, faktury, itd. — wszystko to ma służyć wyodrębnieniu pewnych centrów, które mogłyby zastąpić dawną tonalność; są one jednak pozbawione tych współzależności, jakie niósł ze sobą system dur-moll. Te centra są punktem oparcia dla rozmaitych struktur dźwiękowych — dla słuchacza⁵.

Przytoczoną wypowiedź Bargielskiego dopełniają komentarze krytyków i muzykologów. Grzegorz Michalski zauważa:

Po wielu latach żmudnych prób artysta wypracował własny system organizacji dźwięków, w którym na drodze apriorycznej redukcji materiału następuje krystalizacja centrów brzmieniowych i strukturalnych. Ta dyscyplina nadaje niezwykłą siłę wyrazową okiełznanym napięciom, rozwijanym w szerokiej skali od epizodów sielankowych o eufonicznym spokoju, po gwałtowne, dynamiczne eksplozje agresywnych akordów i rozwichrzonych melodii⁶.

W innym miejscu Michalski stwierdza:

[...] system ten nie konstituuje żadnej zastępczej tonalności [z czym — wydaje się — można dyskutować], nie ma też raczej istotnego znaczenia stylotwórczego, jest natomiast na pewno rodzajem logicznego kośca, narzędziem ułatwiającym budowanie rozległych, sensownych przebiegów⁷.

O ile Michalski podkreśla kwestie tonalnej organizacji materiału dźwiękowego i dyscypliny twórczej, o tyle Stanisław Dąbek uwypukla hierarchię i systematyzację wysokości dźwięków:

⁵ *Ptak ze snów. Ze Zbigniewem Bargielskim rozmawia Violetta Przech*, „Ruch Muzyczny” 2006 nr 16, s. 12.

⁶ GRZEGORZ MICHALSKI, *W poszukiwaniu nowej prostoty*, w: *Dzieje muzyki polskiej*, wyd. II, red. T. Ochlewski, Warszawa 1984, s. 196.

⁷ G. MICHALSKI, *W małym dworku* [omówienie opery w programie przedstawienia], Teatr Wielki w Warszawie 1983.

System centrowy, czy inaczej mówiąc — technika struktur centrowych Bargielskiego jest sposobem „systematyzacji” wysokości dźwięków w przebiegu akustycznym poprzez nadanie niektórym z nich cech nadrzędności, większej ważności w stosunku do pozostałych przez prosty zabieg częstszego [ich] wykorzystania. Zabieg ten może dotyczyć zarówno poszczególnych klas wysokości, jak i interwałów, akordów, całej siatki wybranych dźwięków, pewnych konstelacji fakturalnych, a także w niektórych przypadkach charakterystycznej instrumentacji⁸.

Pierwsze doświadczenia związane z praktycznym zastosowaniem „systemu centrowego” sięgają roku 1971. Powstał wtedy utwór na baryton i klarnet basowy pt. *Różany ogród* do tekstu T. S. Eliota; kilka lat później technikę tę w bardziej wyrafinowanej postaci Bargielski zastosował w *Konercie na perkusję i orkiestrę* z 1975 roku i w *I Kwartecie smyczkowym* z 1976 roku, nazwanym przez twórcę, ze względu na miejsce powstania, *Alpejskim*.

Dla praktycznego zobrazowania reguł „systemu” prześledźmy wybrane, ze względu na specyficzne odmiany techniki centralizacji⁹, fragmenty¹⁰ *Kwartetu Alpejskiego*:

Fragment A *quasi andante*: dźwięk centralny „es”, (sześciokrotnie powtórzony w partii skrzypiec I i wiolonczeli, pięciokrotnie w partii skrzypiec II i siedmiokrotnie w partii altówek); pozostałe dźwięki skali chromatycznej (w liczbie 11) mają znaczenie neutralizujących oddziaływanie dźwięku centralnego (por. przykład 1).

Fragment B *quasi moderato / moderato allegro*: dźwięk centralny „es” i równocześnie coraz częściej i w dłuższych wartościach rytmicznych eksponowany dźwięk „e” (por. przykład 2).

Fragment C *allegro / presto*: pojawiają się równocześnie dwa centra: pierwsze centrum tworzą dźwięki „cis-g” (uchwytny audytywnie interwał trytonu), drugie — wielokrotnie powtarzane motywy szesnastkowe, oparte na dźwiękach: „cis, dis, f, g”, z zatrzymanym ostatnim

⁸ STANISŁAW DĄBEK, *Twórczość Zbigniewa Bargielskiego*, „Ruch Muzyczny” 1979 nr 5; por. też: *Ptāk ze snów*, op. cit., s. 12.

⁹ Analiza zorientowana na wykrywanie „centrów tonalnych” z natury rzeczy koncentruje uwagę przede wszystkim na sposobach organizacji wysokości dźwięków, pomijając inne elementy organizacji muzycznej.

¹⁰ Na tę trwającą ok. 13 min. jednoczęściową kompozycję składa się szereg fragmentów, oznaczonych przez kompozytora w partyturze literami alfabetu od A do V.

dźwiękiem motywu na dźwięku „cis” naprzemiennie z „g”, które antycypują figuracje szesnastkowe wypełniające (w charakterze centrum) odcinek *presto* omawianego fragmentu. Co charakterystyczne — fragment ten nie zawiera dźwięków neutralnych (por. przykłady 3 i 4).

A
Quasi Andante
sempre sul tasto

violino I
sul G
pp
possib.

violino II
sul G
pp
possib.

viola
pp

violoncello
pp
ca 30''

PRZYKŁAD 1: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment A

3 Allegro
f

4 Moderato
mf

2

4 Moderato
mf

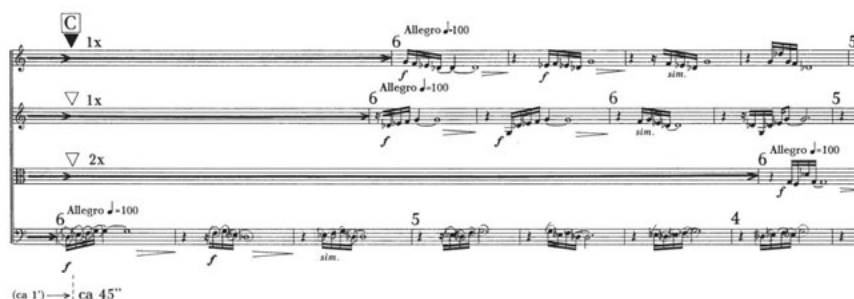
3 Allegro
f

4 Moderato
mf

J=64 Moderato

PRZYKŁAD 2: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment B

Fragment D *sempre cantabile/andante* wnosi nowe zjawiska w zakresie centralizacji: kompozytor dzieli skalę wysokości dźwięków pomiędzy poszczególne instrumenty; każdy instrument operuje wybranym wycinkiem skali, który w partii tego instrumentu stanowi strukturę centralną. Analiza dźwięków centralnych w partiach poszczególnych instrumentów pozwala zauważyć obecność dźwięków wspólnych, wśród których najczęściej pojawiają się dźwięki „h” i „f”, drugimi co do częstotliwości występowania są „d” i „g”, natomiast najrzadziej wyzyskiwane to dźwięki: „a, c, e”. Można zatem stwierdzić, iż

PRZYKŁAD 3: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment CPRZYKŁAD 4: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment C (*Presto*)

mamy do czynienia z „centrami” bardziej lub mniej uprzywilejowanymi, którym kompozytor nadaje rangę dźwięków centralnych: I, II lub III stopnia. Warto jednak zauważyć, iż niezależnie od dyspozycji ilościowych, decydujących o liczbie wystąpień danego dźwięku, mamy tu do czynienia, dzięki fakturze, z niezwykle sugestywną w summarycznym odbiorze audytywnym (wypadkowa brzmienia instrumentów kwartetu) strukturą tercjową (scentralizowaną właśnie!), coraz szerzej ogarniającą postępowem tercjowym pole dźwiękowe instrumentarium: zrazu są to dźwięki „g-h”, dalej: „e-g-h-d”, „c-e-g-h-d-f” itd (por. przykład 5).

Fragment E *allegro*: wszystkie instrumenty grają ostro brzmiące dwudźwięki sekundowe (tempo szybkie, artykulacja *secco*) operując łącznie

D
sempre cantabile e legato
 Andante*

(ca 20'') → ca 20''

* $\text{♩} = \frac{2}{1} \left(\frac{1}{\text{♩}} = 44 - 46 \right)$

PRZYKŁAD 5: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment D

wycinkiem skali chromatycznej „cis-a”. Na podstawie kryterium częstotliwości powtórzeń poszczególnych wysokości stwierdzić można, że funkcję centrów przyjmują dźwięki: „f, fis” (centrum I stopnia), „g, gis, a” (centrum II stopnia), „cis, d, dis, e” (centrum III stopnia). Brak w tym fragmencie dźwięków neutralnych (por. przykład 6).

E

(ca 25'') → ca 20''

PRZYKŁAD 6: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment E

Fragment U *moderato*: ta końcowa część utworu (przed odcinkiem V spełniającym funkcję kody) opiera się na technice „centrum w centrum”, polegającej na operowaniu wybranym wycinkiem skali chromatycznej: „e, f (eis), fis, g”, ukształtowanym w ruchliwe motywy, z których wyłonił się dźwięk „fis” — wybrzmiewający, statyczny

ny. W wyniku redukcji elementu ruchu, właściwym centrum w tym fragmencie wydaje się dźwięk „fis” (por. przykład 7).

PRZYKŁAD 7: Z. Bargielski, *Kwartet Alpejski*, fragment U

Zwróćmy uwagę, że w sensie czysto technicznym o wyróżnieniu centrów decyduje kompleksowe oddziaływanie elementów organizacji muzycznej, w tym: częstotliwość powtórzeń, wydłużenie czasu trwania elementów centralnych, odpowiednie dyspozycje w zakresie artykulacji, dynamiki, a zwłaszcza faktury. Bargielskim kierowała więc logika uporządkowania oraz jakość brzmienia formuł dźwiękowych, określająca ich sens ekspresywny. Są to główne determinanty powołania systemu struktur centrowych. Z jednej strony „system” ten zjawiał się jako reakcja kompozytora na powszechne w kulturze europejskiej zjawisko entropii, rozumianej przez niego jako dezorientacja, chaos, nieokreśloność, brak uniwersalnych norm, z drugiej zaś — pozwolił artyście odnaleźć drogę, po której porusza się zgodnie z jego estetycznymi upodobaniami i wrażliwością.

Podsumowując, według Fétisa:

[...] harmonijne relacje między dźwiękami [...] są rezultatem owej generalnej, wrodzonej nam „zasady metafizycznej”, umożliwiającej porządkowanie dźwięków w rozmaity sposób. [...] artysta komponując dokonuje wyboru dźwięków o różnej wysokości i zestawia je tak, jak to sobie „wyobraża”; pragnie uzyskać wrażenie „logicznego uporządkowania” oraz taką jakość brzmienia dźwięków, która może kojarzyć się generalnie z efektem napięcia emocjonalnego lub spokoju¹¹.

¹¹ FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Paryż 1844, cyt. za: A. JARZĘBSKA, *Z dziejów myśli o muzyce*, Kraków 2002, s. 42.

KONCEPCJA FORMY „KLOCKOWO-REPETYCYJNEJ”

Koncepcja formy „klockowo-repetycyjnej” (określenie Bargielskiego), podobnie jak system centrowy, to idee pośrednio wynikające z oddziaływania wewnętrznego imperatywu twórcy, jego skłonności do porządków logicznych, do budowania konstrukcji koherentnych, a równocześnie przejaw dążenia do możliwie pełnego scalenia intencji twórcy z percepcją odbiorcy, dążenia wynikającego z przekonania, że zagadnienie sposobu „eksponowania” dzieła artystycznego (eksponowania jego formy) jest zagadnieniem kluczowym dla percepcji nowoczesnego języka i nie powinno być przez twórców lekceważone.

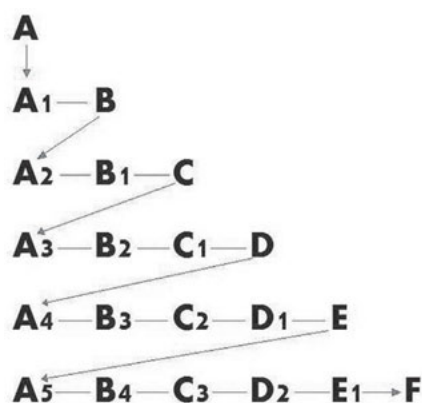
Bezpośrednim zaś impulsem inspirującym pomysł formy „klockowej” była wizyta kompozytora w Luwrze (rok 1964) gdzie, podczas zwiedzania, jego uwagę zwrócił obraz *Bitwa* Paolo Uccello (XV w.). Zaciekawienie Bargielskiego wzbudziła swoista „nowoczesność” malowidła, prostota linii, pewna „skrótowość” w traktowaniu bryły. Po bliższym poznaniu kompozytor ze zdumieniem skonstatował, że oglądany obraz jest zaledwie jedną z trzech części stanowiących całość dzieła¹². Zostało ono swego czasu przedarte na trzy części (pozostałe znajdują się w zbiorach muzeów Florencji i Londynu). Suma uzyskanych wówczas informacji i wrażeń przyczyniła się do powstania kilku refleksji, m.in. o możliwości stopniowej ekspozycji formy dzieła, o możliwości sterowania percepcją odbiorcy w taki sposób, aby mógł on poznawać utwór fragment po fragmencie, krok po kroku uczestniczyć w jego stawianiu się, oswajać się z elementami składowymi, rozpoznawać je w różnych konstelacjach dźwiękowych faktur, rozumieć ich funkcję w relacji części do całości.

Pierwszym utworem ujętym w formę repetycyjno-klockową był *Ein Zimmer* z 1973 roku — kompozycja na klarnet, puzon, wiolonczelę, fortepian i recytatora (do fragmentu jednego z listów Franza Kafki do Mileny Jesenskiej). Charakterystyczną cechą tej kompozycji, oprócz nowej formy, jest sposób odniesienia się kompozytora do relacji: tekst słowny — muzyka. Warstwa muzyczna nie jest tu bowiem w żadnym wypadku tradycyjnie pojmowanym akompaniamentem, lecz pełni całkowicie odmienną rolę: abstrakcyjny tekst muzyczny stopniowo wypiera w toku formy tekst słowny, który staje się coraz mniej słyszalny, prawie nieistniejący.

Kolejne utwory Zbigniewa Bargielskiego reprezentują rozmaite postaci formy klockowo-repetycyjnej aż po jej postać — można by rzec — wzorco-

¹² Rezonansem wizyty kompozytora w Luwrze było powstanie w 1976 roku utworu *Czwarta bitwa Paolo Uccello —Rekonstrukcja* na orkiestrę (kompozycja zaginiona).

wą w utworze *Brief an Milena* z 2005 roku na sopran, skrzypce i fortepian¹³, skomponowanym do tego samego tekstu Kafki, co wymieniony wyżej *Ein Zimmer*. Dzieło ujęte jest w specyficzną postać wieloodcinkowej formy segmentowej. Naczelną zasadą konstytucji utworu jest podział na wyraźnie zróżnicowane segmenty: A, B, C, D, E, F, zorganizowane (m.in. z udziałem techniki struktur centrowych) w ten sposób, że każdy z nich posiada własną, uchwytną audytywnie, charakterystykę. Co ciekawe jednak, wymienione segmenty (A, B, C, D ...) nie następują w utworze bezpośrednio, jeden po drugim, lecz eksponowane są stopniowo, według z góry założonego porządku (por. przykład 8).



PRZYKŁAD 8: Z. Bargielski, *Brief an Milena*, diagram formy

Porządek ten uwzględnia dwa wymiary organizacji dzieła: paradygmatyczny (to pionowe ujęcia segmentów: A, A-1, A-2..., B, B-1, B-2...) ujawniający pokrewieństwo wyabstrahowanych składników formy (widoczna na diagramie obecność inwariantu i wariantów wskazuje na oddziaływanie formy wariacyjnej; wyjątkiem jest segment F — końcowy, z oczywistych powodów nieposiadający swojego wariantu) oraz porządek syntagmatyczny — informujący o rzeczywistej składni, a nadto — o regule kierującej sukcesją segmentów podstawowych i ich wariantów w dziele. Zwróćmy uwagę na fakt, że za każdym razem pojawienie się nowego segmentu poprzedza ekspozycja wariantów wszystkich wcześniej ukazanych segmentów podstawowych. A więc zdarzenia już dokonane zyskują za każ-

¹³ Utwór powstał na zamówienie Zygmunta Krauzego w związku z festiwalem pod nazwą *Ogrody Królewskie*, który odbywał się w Warszawie w lipcu 2005 roku. Prawykonanie odbyło się 11 lipca z udziałem znakomitych interpretatorów: Jody Pou — sopran, Noemi Schindler — skrzypce, Clement Tokats — fortepian.

dym razem swoją wariacyjną postać, weryfikowaną na horyzontalnej osi czasu i stopniowo wzbogacane są o nowy segment. Czas oczekiwania na pojawienie się nowego segmentu obiektywnie zatem wydłuża się; znaczący jednak odmiennością pojawiających się w przewidywalnej kolejności wariantów segmentów już wcześniej poznanych — działa wszakże angażująco.

Taki sposób złożenia formy pozwala przypuszczać, że u podstaw przyjętej przez kompozytora strategii wzięte zostały pod uwagę psychologiczne prawa percepcji oparte na prostym mechanizmie odwoływania się do tego, co znane, co wcześniej zostało utrwalone. Kompozytor świadomie kieruje percepcją odbiorcy, dając mu szansę śledzenia i przewidywania muzycznych zdarzeń w formie „stającej się” (*forma formans*).

TEKST SŁOWNY

Materiał muzyczny zróżnicowanych wewnętrznie segmentów podporządkowany został ekspresji tekstu słownego¹⁴:

Czasem mam wrażenie, jakbyśmy mieli jeden pokój z dwojgiem drzwi położonych naprzeciw siebie.

Każde z nas trzyma za klamkę jednych drzwi i wystarcza drgnięcie rzęs jednego z nas, aby ten drugi ktoś znalazł się już za drzwiami.

Wtedy wystarcza, by ten ktoś pierwszy przemówił tylko słowo, a już ten drugi z pewnością zatrzśnie drzwi za sobą i już nie będzie go widać.

Z pewnością otworzy on te drzwi znowu, bo kto wie, czy to nie taki pokój, którego opuścić nie można?

Gdyby tylko ten ktoś pierwszy nie był dokładnie taki, jak ten drugi, gdyby był spokojny, gdyby pozornie nie spoglądał wcale ku drugiemu, doprowadziłby powoli pokój do porządku, tak — jakby to był pokój jak każdy inny;

tymczasem ten ktoś zachowuje się przy swoich drzwiach dokładnie tak samo, czasem oboje nawet są za drzwiami, a piękny pokój jest pusty...

Tekst typowo Kafkowski — symboliczny, paraboliczny, będący pretekstem do wielostronnych interpretacji, pozwalających doszukiwać się w nim, być może, odbicia nieprostych relacji łączących Kafkę ze światem kobiecym, czy też — odwołując się do filozoficznego egzystencjalizmu,

¹⁴ Wyzyskany w utworze fragment *Listu* (Meran, 3. Juni 1920, Donnerstag), w polskim przekładzie Feliksa Konopki, za: FRANZ KAFKA, *Listy do Mileny*, wyd. III, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993.

a zwłaszcza do Jaspersowskich sytuacji granicznych, widzieć w nim sytuację człowieka jako bytu problematycznego, skazanego na ciągle wybieranie, niemogącego liczyć na jakiekolwiek ostateczne uprawomocnienie: „W każdej sytuacji granicznej zostaje mi zabrany grunt spod nóg. Nie mogę uchwycić bytu empirycznego w sposób trwały. W świecie nie ma spełnienia, skoro miłość przejawiać się musi jako walka.”¹⁵ Ewokowany przez tekst *Listu* Kafki nastrój (stan) filozoficznego namysłu przejmują muzyka „nastrojona na określony ton”, by zapożyczyć to celne sformułowanie od Mieczysława Tomaszewskiego (por. przykład 9).

STRUKTURY CENTROWE A FORMA DZIEŁA

List do Mileny jest niewątpliwie jednym z najbardziej reprezentatywnych utworów Bargielskiego jeśli wziąć pod uwagę, kluczowe skądinąd dla twórczości tego kompozytora, zagadnienie współdziałania techniki centralizacji z oryginalną koncepcją formy. W dalszej części artykułu skoncentrujemy zatem uwagę na tym zagadnieniu.

O kryterium doboru struktur centrowych w *Liście do Mileny* decydują założenia ekspresywne, przyporządkowane poszczególnym segmentom formy dzieła, które zewnętrznie odpowiadają sześciu członom tekstu słownego, stanowiącym całość koherentną semantycznie i emocjonalnie, z fazą ewoluującą ku apogeum napięcia i fazą napięcie to redukującą. Kompozytor dokonuje wyboru konkretnych wysokości z dwunastodźwiękowego uniwersum, ustala liczbę dźwięków i formułuje motywy o określonym, przyjętym *a priori*, rysunku interwałowym. Dla segmentu A są to interwały sekund obu rozmiarów i tercji małej, segmentu B — sekundy wielkiej oraz czystych kwart i kwint (por. przykład 9), segmentu C — sekundy małej i trytonu (por. przykład 9), segmentu D — sekund i septym obu rozmiarów, E — sekundy małej i tercji, F — sekund, czystych kwint i kwart. Wyróżnione interwały, poprzez fakt ich wyboru i intensywność eksploatacji, pełnią funkcję centrów brzmieniowych w następujących kolejno segmentach, czytelnie je specyfikując. Dodatkowo, zwróćmy uwagę na fakt, że interwałem *constans*, obecnym we wszystkich segmentach jest interwał sekundy, który w kontekście ekspresji, nastroju ewokowanego przez wyzyskany w utworze tekst słowny, prowokuje konotacje retoryczne. Podporządkowana dramaturgii tekstu Kafki wydaje się też gradacja rozmiarowa interwałów użytych w kolejnych segmentach; najbardziej dysonansowe współbrzmienia, budujące moment najwyższej kulminacji przypadającej na segment

¹⁵ KARL JASPERS, *Sytuacje graniczne*, w: ROMAN RUDZIŃSKI, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 236.

D-2, zsynchronizowane zostały z najsilniejszym emocjonalnie fragmentem tekstu *Listu* Kafki: „Er wird ja die Tür wieder öffnen, denn es ist ein Zimmer, das man vielleicht nicht verlassen kann” („... bo kto wie, czy to nie taki pokój, którego opuścić nie można”). Wydaje się zatem, iż wybrane interwały, ujęte w motywy o różnym kształcie i rozpiętości, oprócz centralizującej, pełnią także funkcję symbolicznych gestów muzycznych w rozumieniu semiotycznym.

Realizacji idei stopniowego rozwoju formy poddane zostały również inne elementy organizacji muzycznej w omawianej kompozycji. Proces ten sygnalizują wyraźnie m.in.:

- wzrastająca liczba bezwzględnych wysokości dźwięków w poszczególnych segmentach utworu (od trzech w segmencie A po dziesięć w segmencie D, [przy zachowaniu jednak wysokości wspólnych „d-a-e” dla segmentów od A-4 po F, z wyłączeniem A-5]),
- transformowanie i rozbudowywanie motywiki z towarzyszącą tym działaniom intensyfikacją ruchu, dynamiki i angażowaniem coraz szerszego zakresu pola dźwiękowego,
- organizacja faktury — ujmowanej w najprostsze, jednogłosowe ujęcia w segmentach podstawowych: A B C D E F, będących nośnikami treści tekstu słownego, a w wariacyjnych — stopniowo zagęszczana,
- obsada — ściśle zaprojektowana i konsekwentnie realizowana: od partii sopranu solo w segmentach podstawowych i następujących bezpośrednio po niej łącznikach fortepianu solo (muzycznie komentujących przekazany przez sopran tekst Kafki) po rozmaite rodzaje współlistnienia partii sopranu z partią skrzypiec w segmentach wariacyjnych, do których stopniowo dołącza fortepian,
- operacje dokonane na materiale tekstu słownego, które również wpisać wypada na listę zabiegów służących stopniowemu i ewolucyjnemu eksponowaniu porządku formy.

Konkludując stwierdzić można, że zarówno technika struktur centrowych jak i proponowana przez Bargielskiego koncepcja formy „klockowo-repetycyjnej” są zauważalnym przejawem dominacji myślenia, które wydaje się rezultatem przyjęcia przez twórcę modelu „romańskiego” w estetyce. Konsekwencją takiej postawy jest obserwowana w kompozycjach Bargielskiego, na różnych poziomach muzycznego *métier*, skłonność do

Letter to Milena

① *lento* | 4=32 | /Brief an Milena/

S *pp* Nochmal habe ich den Eindruck wir hätten Zimmer mit ges. gegenüber—

p *pp* *resistente-tenuto-quieto*
Türen

p *pp* *Legere, pes.*

②

S *pp* *Noni-mal* den Eindruck wir hätten Zimmer mit ges.

p *pp* *an ord.*

③

S *pp* *resistente-tenuto-quieto*
Türen—

p *pp* *an ord.*

④

S *pp* *resistente-tenuto*
den das einem schon ist der andere hinter seine Tür

p *pp* *Legere, pes.*

— z jednej strony — konstrukcji precyzyjnie zaplanowanych, rozpoznawalnych w odbiorze audytywnym, naznaczonych logiką, z drugiej zaś — zadziwiających sensualistyczną wrażliwością na dźwięk, barwę, niuans, ujmujących finezją odmian liryzmu, angażujących bogactwem emocji. Intuicja, fantazja, dyscyplina — to, wydaje się, triada cech warunkujących i określających działanie twórcze Zbigniewa Bargielskiego.

SUMMARY

The technique of centralization, used by Zbigniew Bargielski since 1971, is one of many examples of quasi-tonal (meta-tonal) approach to the pitch organization in the composition. Basically, this technique is a way to systematize the pitches in the musical course by giving the chosen ones features of precedence, greater importance – in comparison with the others. The distinction of certain centres is accomplished by complex influences of the elements of musical organization, including the repetition rate of pitches or intervals, extended duration of the central elements, appropriate dispositions in fields of articulation, dynamics, and – particularly – texture. Similarly to the technique of centralization, the musical form is one of the main and most significant elements of musical organization in Bargielski's works. The composer states: "...form is included in the proportion of material to time, and the content is what the recipient's mind decodes on the basis of the musical work form". In a form analysis Bargielski proposes that the psychological aspects of the musical form should be considered from the perspective of the composer's actions (intentions), as well as from the recipient's perception. Above all, however, Bargielski scrutinizes the area of musical form, being a composer himself. In his works, through the use of various techniques, he proposes a new concept of a segment-repetitive form. Apparently, the fulfillment of this type of form is *Brief an Milena (Letter to Milena)*, after Franz Kafka, for soprano, violin and piano (2005). The principle of the construction of this work is to divide into clearly diversified segments: A, B, C, D, E, F, arranged and organized in a way that they could be recognized easily at a first listening. It is remarkable that the above-mentioned segments do not appear in the work, with one following the other, but they are exhibited gradually in accordance with a pre-planned order: A, A1, B, A2, B1, C, A3, B2, C1, D, A4, B3, C2, D1, E, A5, B4, C3, D2, E1, F... This order represents two dimensions of

such organization: paradigmatic – revealing similarities between the abstracted elements of the form (invariant and variants — A, A1, A2, A3..., features of the variational form) and syntagmatic – the actual syntax. Such a way of composing the form allows one to suppose that at the foundation of the composer's strategy lie psychological rules of perception, based on the mechanism of referring to what is already known, what has been consolidated, what constitutes some form of tension release and at the same time prepares one for new material. The composer, thus, directs the recipient's perception (facilitating it in a way) so that they can participate in the creating of the whole step by step. The atmosphere of philosophical reverie, evoked by the Kafka's text, is taken over by music "adjusted to an appropriate tone" through carefully selected organizational means. The form of the work as a whole is a sum of segments arranged in an energetic, dramatic arc, in accordance with the inherent dramaturgy of the verbal text. The logic of form and the tone quality of the sound formulas, which define their expressive meaning, are the main determinants of elaboration of the new form and employment of the technique of centralization by Bargielski.

NOTY O AUTORACH

MATEUSZ ANDRZEJEWSKI — Ukończył teorię muzyki na Akademii Muzycznej im. Kiejstuta i Grażyny Bacewiczów w Łodzi (praca magisterska: *Wizje kultury prasłowiańskiej w muzyce scenicznej XIX i XX wieku* pod kierunkiem prof. dr hab. R. D. Golianka). Jest doktorantem na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2008 roku pracuje pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Dziadek nad rozprawą doktorską pt. *Idea słowiańska i jej realizacja w kulturze muzycznej XIX i I połowy XX wieku*.

MAGDALENA DZIADEK — ukończyła teorię muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach, doktoryzowała się i habilitowała w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się historią polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku, w szczególności historią krytyki muzycznej (*Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, t. I — *Koncepcje i zagadnienia*, t. II — *Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002). Prowadzi również badania nad wzajemnymi relacjami środkowoeuropejskich kultur muzycznych. Obecnie jest związana z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA — muzyk i etnomuzykolog. Od 2013 roku adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, absolwentka Instytutu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Od kilku lat łączy działalność artystyczną z aktywnością naukową. Prowadziła badania terenowe w Bułgarii, a także na Podlasiu, Spiszu i Kurpiach; wyniki prezentowała podczas konferencji (Cieszyn 2001, Dąbrowica 2002, Warszawa 2006, Ostrołęka 2011, Lublin 2012, Sofia 2013) oraz w publikacjach polskich i obcojęzycznych. Jest autorką dwóch śpiewników warszawskich: *Mój śpiewnik powstańczy. Pieśni Powstania Warszawskiego* (2008) i *Śpiewnik dawnej Warszawy* (2012) oraz monografii *Bułgarzy Katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspory* (2012). Współtworzy projekty muzyczne na pograniczu stylów i kultur, współpracując z wieloma znanymi zespołami i artystami; występuje też na wielu festiwalach muzyki folkowej, dawnej, jazzowej. Brała udział w licznych konkursach zdobywając cenne nagrody, m.in.: 2000 — I nagroda na festiwalu „Mikołajki Folkowe” w Lublinie (Sarackina); 2001 — III nagroda na festiwalu Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (Sarackina); Folkowy Fonogram Roku 2001 za płytę Sarackina *Sarakina*; 2002

— Grand Prix na festiwalu „Nowa Tradycja” (Swoją Drogą); Folkowy Fonogram Roku 2004 za płytę Swoją Drogą *art. pl.*; 2 nominacje do nagrody Fryderyk (Swoją Drogą i Village Kollektiv); 2007 — II nagroda Radiowego Centrum Kultury Ludowej na festiwalu Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (Kapela do Szymanowskiego). Trzykrotnie nominowana do muzycznej nagrody Fryderyk (Swoją Drogą 2004, Village Kollektiv 2007, Ars Nova 2010) oraz do prestiżowej nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej 2011 za album fonograficzny *Etnofonie Kurpiowskie*. Wykładała w Instytucie Muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej UW oraz obecnie w Instytucie Muzykologii UW (poddyplomowe studium etnomuzykologii). Współpracuje z PR 2 Polskiego Radia (Radiowe Centrum Kultury Ludowej), a także Muzeum Powstania Warszawskiego.

GRZEGORZ KUBIES — dr, muzykolog i historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu Śląskiego (1997) i Uniwersytetu Jagiellońskiego (2001). Doktorat: *Muzykujący aniołowie w niderlandzkim malarstwie tablicowym XV i początku XVI w. Studium ikonograficzno-muzykologiczne* obronił na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego (2011). Interesuje się starożytną kulturą muzyczną, estetyką muzyki oraz angelologią i eschatologią chrześcijańską; specjalizuje się w badaniach ikonograficznych niderlandzkich obrazów tablicowych XV w. Autor szeregu artykułów (w „Ruchu Biblijnym i Liturgicznym”, „Studia Bobolanum”, „Zeszytach Naukowych KUL”, „Liturgia Sacra”, „Muzyce”). Jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów) oraz członkiem Study Group for Musical Iconography in European Art (International Musicological Society).

AGNIESZKA LESZCZYŃSKA — dr hab., kierownik Zakładu Historii Muzyki Polskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej badania koncentrują się na muzyce do roku 1600, niegdyś głównie na twórczości franko-flamandzkiej epoki Josquina, obecnie na XVI-wiecznej muzyce regionów nadbałtyckich, a szczególnie Prus Królewskich. Zajmuje się m.in. takimi kompozytorami jak Franciscus de Rivulo, Johannes Wanning, Johannes Celscher, Petrus de Drusina, analizuje źródła muzyczne, głównie rękopiśmienne, zarówno pod kątem struktury, jak i funkcjonowania w kulturze. Opublikowała ponad 40 artykułów. Jest autorką książki *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue* (Warszawa 1997) oraz współredaktorką czterech innych, w tym wraz z Pawłem Gancarczykiem *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era* (Warszawa 2012).

MAŁGORZATA LISECKA — dr, adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Audiowizualnej (Katedra Kulturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Studia magisterskie ukończyła w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Instytucie Literatury Polskiej UMK. Doktory-

zowała się w 2010 na podstawie pracy *Historia związków słowa i muzyki w poezji polskiej od XVII do połowy XVIII wieku. Teoria i praktyka*. Zainteresowania badawcze: estetyka muzyczna, historia refleksji o muzyce, w szczególności od XVI do XVIII wieku, historia teatru operowego, polska i włoska poezja dawna.

VIOLETTA PRZECZ — prof. nadzw. Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, absolwentka Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki tej Uczelni. Doktoryzowała się w 2001 roku na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu na podstawie dysertacji pt. *Kierunki nowatorskie w polskiej twórczości na fortepian solo lat 1956–1985*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Ireny Poniatowskiej (Uniwersytet Warszawski). W latach 2005–2012 dziekan Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku, a obecnie prodziekan tegoż Wydziału. W latach 2002–2005 kierowała Wydawnictwem Uczelnianym, od 2012 pełni funkcję redaktora naczelnego. Działalność organizatorską łączy z dydaktyką, pracą naukową i redakcyjną. Zainteresowania naukowe koncentruje na problematyce twórczości muzycznej XX i XXI wieku, zwłaszcza polskiej (zagadnienia warsztatu kompozytorskiego, formy muzycznej, systemów muzycznych, a także metod analizy muzycznej). Uczesniczyła w ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach naukowych (m.in.: Symferopol 2013, Odessa 2013, Brno 2011, Oxford 2009, Tuluza 2008). Jest autorką kilkudziesięciu publikacji (książek i artykułów), w tym monografii: *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki* (2004), *Katalogu tematycznego utworów Ryszarda Kwiatkowskiego* (2005), współautorką *Katalogu tematycznego utworów Zbigniewa Bargielskiego* (2012); obecnie pracuje nad monografią twórczości Zbigniewa Bargielskiego. Od 2008 roku jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich.

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI — prof. nadzw. dr hab., kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy. Metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce: od tradycji do folkloryzmu* (prace wydawnicze), pod jego redakcją ukazała się praca *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011). Opublikował blisko 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych. Współuczestniczy w pracach zespołowych nad opracowywaniem tomów z serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* (Kaszuby, Warmia i Mazury, Podlasie, Wielkopolska), wydawanych przez Instytut Sztuki PAN. Jest członkiem Ra-

dy Naukowej Instytutu Sztuki PAN, Rady Naukowej Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych, Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Rady Naukowej Stowarzyszenia Muzyków Ludowych, Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów) oraz International Council for Traditional Music. Juror licznych festiwali folklorystycznych, krajowych i zagranicznych.

KATARZYNA SZYSZKA — etnomuzykolog, doktorantka w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w problematyce polskiego folkloru muzycznego (pieśń, muzyka i instrumentarium ludowe oraz ich kulturowe konteksty), zwłaszcza w regionie Beskidu Śląskiego. Jej praca magisterska została wyróżniona w konkursie organizowanym przez Państwowy Instytut Naukowy — Instytut Śląski w Opolu. W 2013 roku otrzymała stypendium dla doktorantów Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach projektu „Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności Uczelni”. Wyniki badań prezentuje na krajowych i zagranicznych konferencjach oraz w pracach zbiorowych i w specjalistycznych periodykach naukowych i popularnonaukowych. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.

HANA URBANCOVÁ — prof. dr etnomuzykologii, dyrektor Instytutu Muzykologii Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie; wykładowca muzykologii na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie oraz na kierunku taniec i muzyka w Wyższej Szkole Sztuk Scenicznych w Bratysławie; redaktor naczelna „Musicologica Slovaca”. Autorka monografii: *Trávnice — lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru* (2005), *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variáčného procesu* (2007), *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext* (2010), ponad stu artykułów na temat gatunków pieśni ludowych, źródeł historycznych pieśni i muzyki ludowej, zwyczajów mniejszości narodowych (w tym Niemców na Słowacji i Słowaków na obczyźnie), historii słowackiej etnomuzykologii oraz relacji między muzyką ludową i artystyczną. Przygotowała do wydania zbiorów słowackich kołęd XIX wieku (Andrej Kmeť, *Prostonárodné vianočné piesne*, 2007) i współpracowała przy wydaniu historycznych nagrań dźwiękowych (*As Recorded by the Phonograph. Slovak and Moravian Songs Recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909—1912*, 2012). Współpracowała też przy trzeciej poprawionej edycji syntezy Oskara i Alicji Elscheków pt. *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, 2007; dokonała też wyboru prac i wydała pisma Soni Burlasovéj (*Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*, 2013).

MAGDALENA WALTER-MAZUR — uzyskała doktorat w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (*Motet madrygałowy w protestanckich Niemczech I połowy XVII wieku*, 2004), gdzie jest wykładow-

cą. W 2004 roku opublikowała tłumaczenie traktatu Christopha Bernharda *Tractatus compositionis augmentatus*. Od lat podejmuje badania dotyczące teorii muzyki i protestanckiej muzyki niemieckiej, zwłaszcza XVII wieku. Obecnie pracuje nad kulturą muzyczną zakonów żeńskich Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVII i XVIII wieku poszerzając badania o relacje między muzyką, religią, życiem duchowym i społecznym (z uwzględnieniem roli płci w muzyce i kulturze).