

KS. HIERONIM FEICHT CM

## DZIEJE POLSKIEJ MUZYKI RELIGIJNEJ W ZARYSIE

Zdobycze archeologów stwierdzają istnienie na ziemiach polskich budowli sakralnych w połowie X w., a nawet przesuwają w poszczególnych wypadkach te budowle do wieku dziewiątego. W tych rotundach czy kościółkach preromańskich musiały się odbywać nabożeństwa, jeśli nie stale, to przynajmniej dorywczo. Czy jednak z całą okazałością, tj. z pewnością, chociażby z niewielką ilością osób wykonujących śpiewy liturgiczne? Nie mogąc na to pytanie dać odpowiedzi, musimy poprzestać na stwierdzeniu, że o ciągłości kultuwowania śpiewu gregoriańskiego może być mowa dopiero od chwili pojawienia się biskupstw, więc poznańskiego w r. 968, po czym w r. 1000 arcybiskupstwa gnieźnieńskiego i biskupstw we Wrocławiu i Krakowie oraz na kilkanaście zaledwie lat w Kołobrzegu.

Zabytków śpiewu z tego czasu brak, choć wiadomo, że eremici Benedykt z Benewentu i Jan z Wenecji zostali w r. 1001 przez cesarza Ottona III zaopatrzeni w księgi liturgiczne, a Rychęza, poślubiona Mieszko-  
wi II w r. 1013, wniosła wyprawę wprawdzie skromną w gotówce, ale bogatą w księgi do nabożeństwa.<sup>1</sup> Wyraźne świadectwo wykonywania śpiewu gregoriańskiego posiadamy z eremu międzyrzeckiego w nocy z 10/11 listopada 1003 r. i z r. 1008.<sup>2</sup>

Reakcja pogańska, a po niej najazd czeski (r. 1039), zmiotły za jednym zamachem wraz z porządkiem państwowym całą organizację kościelną. Po reakcji pogańskiej przez stulecie 1040—1140 rozszerza się po Polsce śpiew benedyktyński.

Z tego okresu posiadamy już bardzo cenne zabytki śpiewu gregoriańskiego: Exultet z nutami bezlinijnymi w *Sakramentarzu Tynieckim* z około 1060 r. (szkoła kolońska), *Pontyfikał biskupów krakowskich* sprzed r. 1110, *Ordinarius Pontificalis antiquus* salzbursko-wrocławski, częściowo z XI a częściowo z XII w., dwie karty w Bibliotece Jagielloń-

<sup>1</sup> St. Zakrzewski, *Bolesław Chrobry*, Lwów 1925, s. 215 i 275.

<sup>2</sup> T. Wojciechowski, *Szkice historyczne jedenastego wieku*, Warszawa 1951<sup>3</sup>, s. 37 i 40.

skiej (sygn. 2328) z modlitwą do św. Wojciecha i z offertorium Confitebuntur wraz z versus Gaudete iusti (w Polsce są zabytki, w których offertoria posiadają jeszcze versus), Exultet w *Ewangeliarzu płockim* z około 1130 r. Te rękopisy były w użyciu w Polsce, natomiast cały szereg jeszcze bogatszych w nuty, ogromnie cennych zabytków europejskich, zachował się jedynie w archiwach i bibliotekach polskich, nie wyzyskany w Polsce. A więc *Missale plenarium*, zabytek szkoły bawarskiej (Nieder-Altaich) zbyt późno wedle dra Jerzego Woronczaka i dra Krzysztofa Biegańskiego dostał się do Gniezna (Bibl. Kapit. 149),<sup>3</sup> by mógł być długo używany w chwili, gdy mieliśmy już rękopisy z nutami na liniach. Podobnie fragmenty cheironomiczne (tj. nuty bezlinijne) z Muzeum Diecezjalnego Sandomierskiego<sup>4</sup> znalazły się w Polsce dopiero z początkiem XV w. Nic również nie możemy powiedzieć o 23 kartach Oficjum wielkiego tygodnia i blisko 60 kartach luźnych z Biblioteki Uniwersyteckiej Wrocławskiej, jak i o fragmentach z Biblioteki Kapitulnej Gnieźnieńskiej, Biblioteki Seminarium Duchownego w Poznaniu, Biblioteki PAN w Gdańsku, Książnicy Miejskiej w Toruniu itd.

W okresie najwyższego w Polsce rozkwitu śpiewu benedyktyńskiego pojawił się śpiew cysterski: formalnie w r. 1140 (przybycie cystersów), faktycznie od r. 1149 (ostateczna pełna ich fundacja w Brzeźnicy-Jędrzejowie i wnet potem w Łądzie i Łeknie), wreszcie w dużym zasięgu od ostatniej ćwierci XII w. i w XIII w., gdy cystersi osiągnęli stopniowo 27 klasztorów w Polsce. Ilość pozostałych po nich zabytków, przede wszystkim we Wrocławiu i w Pelplinie, świadczy, że zreformowany przez cystersów chorał musiał również w Polsce odegrać pewną rolę, jednakże nie w rozbudowie chorału diecezjalnego: pozostał on wyłączną własnością i piękną praktyką zakonu.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa z chorałem franciszkańsko-rzymskim, którego pierwszy zabytek (już na liniach nutowych) zaczęto pisać w r. 1232. Jest to *Graduał klarysek* krakowskich, a obok niego grupa rękopisów starosądeckich z XIII i XIV w. i jeden *Graduał płocki* (XIII w.) z krakowskim powiązane. Nieco późniejsze są w Gnieźnie i u bernardynów krakowskich. Zawierają one pierwsze obszernie przepisy rubrycystyczne czy wprost traktaty muzyczne (*Musica cum sit una de septem liberalibus artibus habet sua principia sicut et ceterae artes [...]*), w których akcentują konieczność przyjęcia chorału rzymskiego wraz z kwadratową, rzymską notacją.

<sup>3</sup> *Antiquitates musicae in Polonia*, tom XI *Missale plenarium* Bibl. Capit. Gnesnensis ms. 149, Graz-Warszawa. W przygotowaniu.

<sup>4</sup> J. Chwałek, *Rękopiśmienne fragmenty cheironomiczne nr 362 (XI—XIII w.) z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu*, [W:] *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków, w druku.

W tymże samym czasie, tj. w czasie ekspansji chorału franciszkańskiego, dokonuje się redagowanie chorału diecezjalnego, wyodrębnienie go od zakonnego, dostosowanie zasadniczo do kalendarza rzymskiego z uwzględnieniem świąt i zwyczajów lokalnych. Nie pomogła franciszkańska propaganda romańskiej wersji chorału, a z nią pisowni nota quadrata. Najstarsze, przynajmniej w tej chwili znane, zabytki chorału diecezji krakowskiej, jak *Graduał wiślicki* z ok. r. 1300 czy *Antyfonarz kielecki* z r. 1372, są pisane notacją gotycką. Diecezja krakowska nie miała więc od początku romańskiego dialektu choralnego. W przyjętym dialekcie germańskim pojawiają się jednak pewne chwiejności (pod silnym widocznie wpływem zakonów mających dialekt romański, jak franciszkanów, cystersów, dominikanów). W rękopisach spotyka się notację gotycką, lecz wersję romańską, to znaczy, że w śpiewach częściej używanych, np. „Salve Regina”, ustala się pewna wersja, która się potem utrwała w pisowni bez względu na notację, jaką się skryptor posługuje. Jeszcze ciekawsza jest mieszanina obu wersji. W ramach jednego i tego samego śpiewu, np. w antyfonach adwentowych „O”, zauważa się w pierwszej ich części wersję germańską (d-f, d-f zamiast d-e, d-e), a w drugiej romańską (a-b-a zamiast a-c<sup>1</sup>-a).<sup>5</sup> To zjawisko powtarza się w szeregu innych śpiewów, jak w „Salve Regina”, w antyfonach oficjów o patronach polskich. Wreszcie zachodzą wypadki (co prawda nieliczne dotąd znane), że skryptorzy starają się ominąć czy obejść zwroty charakterystyczne dla obu dialektów choralnych. Ponadto zdaje się (bo ta sprawa nie jest jeszcze poddana badaniom), że zachodzą jakieś różnice między północnym pasem Polski (archidiec. gnieźnieńska, diec. poznańska, kujawska i płocka) a południowym (diec. krakowska, przemyska, archidiec. lwowska).

Praktyka diecezji polskich musiała z natury rzeczy wnieść do chorału europejskiego swoje dodatkowe śpiewy. Należą do nich oficjum rymowane o św. Wojciechu, którego poszczególne składniki, jak antyfony *Benedic regem cunctorum* i *Gloria Christo Domino* spotykamy już w rękopisie węgierskim z XII w., przechowanym w Grazu,<sup>6</sup> a które rozbudowane zostało dopiero w Polsce. Dalej należą tu oficjum rymowane o św. Stanisławie Wincentego z Kielc (r. 1253) *Dies adest celebris* oraz oficja o św. Jadwidze (z końca XIII w. i z pierwszej połowy XV w.). Znacznie później, bo już z końcem XVI w., dołączyło się do nich oficjum o św. Jacku kompozycji dominikanów *Ezajasza* z Lipnicy (zm. ok. 1609), Adama i Andrzeja organisty.

W związku z oficjami powstała pewna ilość hymnów i sekwencji. Ich

<sup>5</sup> T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z r. 1372*, Lublin (maszynopis).

<sup>6</sup> Z. Falvy, *A Gráce Antifonarium*, Budapest 1956, s. 7 i 24.

teksty wyszły spod pióra Polaków, lecz melodie rzadko: melodia hymnu „Gaude Mater Polonia” jest obcego pochodzenia.<sup>7</sup> Polską jest melodia „Genealogia” secundum ordinem cracoviensem; polską własnością jest procesja na dzień pamiątki zwycięstwa pod Grunwaldem, polską antyfoną o patronach krajowych (z XVI w., bo zawiera imię św. Kazimierza).

Oficjum na zwycięstwo chocimskie, dalej o św. Janie Kantym powstały już po soborze trydenckim. Natomiast w rękopisach polskich przechowały się śpiewy, które na skutek zużycia materiału (pergaminy, papieru) zaginęły w Europie i są dziś cennym uzupełnieniem tego śpiewu na terenie pozapolskim.

### GENEZA POLSKIEJ PIEŚNI RELIGIJNEJ

Na pochodzenie, względnie wywodzenie polskiej pieśni kościelnej z kierlesz brak dokumentacji, bo brak w Polsce jakiegokolwiek wzmianki o jego śpiewaniu. Jedyna, z r. 1249, pochodzi ze źródła obcego, z latopisu halicko-wołyńskiego. Cytat z *Ordo Romanus vetus*, (X w.) nakazujący ludowi śpiewanie Kyrie eleyson na procesjach, nie pojawia się w żadnym, względnie co najwyżej w jednym, polskim rękopisie średniowiecznym, a jest drukowany dopiero w *Mszale krakowskim* (Wenecja 1532). Natomiast są pewne wskazówki, że lud był jeszcze w XII w. skazany na milczenie, np. nie zęgnął tym śpiewem biskupa bamberskiego Ottona, wyruszającego w r. 1124 z Gniezna (wśród procesji) na misję pomorską. Toteż nie kierlesz, jeno wspólne recytowanie pacierza, symbolu i dekalogu przed czy po kazaniu dało początek pieśniom polskim.<sup>8</sup> Zaczęło się to na skutek rozporządzenia synodu wrocławskiego z r. 1248, a zostało ostatecznie energicznie przeprowadzone przez abpa Jakuba Świnkę na synodach łęczyckich z lat 1285 i 1287. Późniejsze wskazówki o melodiach tych pieśni religijnych czy nawet świeckich, których nie zanotowano z nutami, mówią, że można je śpiewać (*Pieśni Sandomierzanina* z r. 1443, pieśń *Exemplum terribile*) „[...] sicut cantica de decem praeceptis” Skoro dekalog i na jego melodię, jako powszechnie znaną, były śpiewane pieśni w pierwszej połowie XV w., to i w XIV w. dekalog nie był odmawiany, jeno śpiewany, a nauczono się go śpiewać właśnie na skutek akcji synodów łęczyckich z samego końca XIII w. I teraz charakterystyczne jest to, że najbliższe po symbolu i dekalogu pieśni („Bogurodnicę” pozosta-

<sup>7</sup> H. Feicht, *Zur Entstehung zweier polnischer „carmina patria” — The Book of the first international musicological congress...*, Warszawa 1963, s. 527/29.

<sup>8</sup> H. Feicht, *Podstawowe zagadnienia polskiej kultury muzycznej wieków średnich — IX Powszechny Zjazd Historyków Polskich; Historia kultury średniowiecznej w Polsce*, Warszawa 1963, s. 120/23.

wiam chwilowo na uboczu) nie są wcale *laisami*, tzn. nie wywodzą się z *kierlesz* i nie kończą się *Kyrie eleyson*. Pierwszą z nich „Wstał z martwych król nasz Synboży” (doczepiona wnet do „*Bogurodzicy*”) wywodzi się wprost z pieśni ludowej francuskiej (Laon?) czy południowo-niemieckiej (Moguncja?). Następną pieśnią były przełożone na polskie zwrotki *Victimae paschali* śpiewane z melodią tej sekwencji. Trzecia „Przez twoje święte wskrzeszenie” wywodząc się z hymnu na Boże Narodzenie „*A solis ortus cardine*” nie ma ani związku z *Kyrie*, ani takiegoż zakończenia. Najbliższa tym trzem „*Chrystus zmartwychwstał jest*”, zanotowana w r. 1365 przez Świętosława z Wilkowa, a mająca wspólną melodię z „*Christ ist erstanden*” i z odpowiednią pieśnią czeską, wywodzi się z ostatniej zwrotki sekwencji *Victimae* i dzięki temu, że do tej zwrotki jest doczepione *Amen-Alleluia*, również pieśń kończy się zwrotem *alleluia*, lecz nie *Kyrie eleyson*. I dalsza „*Wesoły nam dzień nastał*”, której melodię znamy jedynie ze źródeł niemieckich („*Also heilig ist der Tag*”) jest bez zakończenia *laisowego*. A więc krótko: polska pieśń kościelna nie ma nic wspólnego z *kierleszem*. Czyż jednak takich *kierleszowych* pieśni nie mamy? Owszem są, lecz są one importem niemieckim lub czeskim. Tak popularna w XVI do XVIII w. pieśń „*Chrystus Pan zmartwychwstał*”, brana za temat do utworów wielogłosowych przez Marcina Leopolite, Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela, Grzegorza Gorczyckiego i anonimów, jest pochodzenia niemieckiego.

Jak na tym tle wygląda „*Bogurodzica*” (mająca zakończenie *laisowe*)? Na tle tych pieśni o recytatywnej melodyce *pacierzowej*, o melodyce świeckiej pieśni ludowej, o melodyce wziętej z najpopularniejszych sekwencji i hymnów, słowem o melodyce chwytliwej, natychmiast wpadającej w ucho, jest „*Bogurodzica*” ciałem obcym: nie mieści się w ramach pieśni ludowych. Poważna, majestatyczna, rycerska, na szczytach artyzmu profesjonalnego stojąca, mogła wyjść tylko z ręki wybitnego i zarazem utalentowanego muzyka-fachowca czy to rycerza-truwerera, a raczej w tym wypadku jego giermka, czy kantora kierownika chóru z przeznaczeniem jednak raczej dla sfer rycerskich (bo czy poważłyby się wówczas *praepositus scholae* skomponować pieśń w języku niełacińskim dla użytku *scholae cantorum*?). Tak czy owak twórcą „*Bogurodzicy*” jest tylko muzyk fachowy, a wykluczone są wybitne postacie historyczne, którym się zwykło było przypisywać nadzwyczajne zjawiska pojawiające się w okresie ich życia. Niepokojące może być jedynie to, że w owym czasie (koniec XIII w.) tym wybitnym *praepositus capellae* mógł być jeszcze cudzoziemiec: Francuz, Włoch, Niemiec („*Bogurodzica*” *laisem*), choć mieliśmy już nawet nieco wcześniej, bo w połowie XIII w., kompozytorów polskich, jak Wincenty z Kielc; silny element pentatoniczny w „*Bogurodzicy*” zdaje się przemawiać za Polakiem, bo cudzoziemcy w owym czasie chyba

już poczucie pentatoniczne zagubili. Temat naczelny „Bogurodzicy” może się wywodzić czy nawet być wprost cytatem z jednego z dwóch źródeł: z litanii lub z pieśni truweru francuskiego Jehane’a de Braine (zm. 1240). Drugi motyw pieśni należy do obiegowych od IX do XVI w., a trzeci, znacznie rzadszy, wykazuje razem z drugim charakter pentatoniczny. Czwarty motyw występuje w dwu postaciach: z rozłożonym trójdźwiękiem w toku zwrotek i bez rozłożonego trójdźwięku w ich zakończeniach. Te cztery motywy składają się na budowę obu pierwszych zwrotek, co jest niezbitym dowodem, że obydwie zwrotki powstały razem, wyszły z rąk jednego twórcy.<sup>9</sup> Tak artystyczna kompozycja mogła się stać ludową dopiero przez uproszczenia, w jakich przekazały nam ją rękopisy poczynawszy od XVII w.

### WIELOGŁOSOWOŚĆ

Wiadomość o istnieniu muzyki wielogłosowej w Europie musiała do Polski dotrzeć z początkiem XIII w.<sup>10</sup> Zabytki jej organalne czy conductowe wykryto w Polsce w rękopisach z końca XIII w. i z XIV w. Dwugłosowe *Benedicamus* przekazał nam *Antyfonarz klarysek* starosądeckich z końca XIII w. Fragmenty trzech motetów dwugłosowych są wklejone w okładkę również tamtejszego *Graduału*, a dziewięć z końca XIV w. jest zanotowanych na ostatnich kartach doszytych do tegoż *Graduału*. W *Graduale klarysek* krakowskich w części pochodzącej z XIV w. (do r. 1340) przechowało się dwu- i trzygłosowe *Surrexit Christus hodie*, które zresztą mogło zostać wpisane nieco później. W tymże *Graduale* są zapisane notacją mensuralną *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus* nie posiadające swego tenoru. Karta pergaminowa z początkiem XV w. zawiera dwugłosowe *Gloria* już w stylu balladowym (francuskim) oraz fragmenty *Kyrie* i *Sanctus*. Kompozycje na najwyższym poziomie europejskim z ok. r. 1425 posiadają: rękopis 52 Biblioteki Krasieńskich w War-

<sup>9</sup> J. Woronczak, E. Ostrowska, H. Feicht, *Bogurodzica*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962.

<sup>10</sup> Na przełomie XII/XIII w. uczyło się już poza granicami Polski wielu Polaków, spośród których 16 zdobyło w tym okresie tytuł naukowy magistra. Idzie o to, gdzie studiowali? Do mniej więcej 1260 r. trudno ustalić czy była tym miejscem tylko Bolonia, czy już również Paryż. Przeważa np. opinia, ale jednak nie jest jednomyślna, że bł. Wincenty Kadłubek studiował już ok. r. 1180 w Paryżu, gdzie zdobył stopień magistra. Niemniej jeśli z tych 16 chociażby tylko jedna czwarta studiowała w Paryżu, to musiała się tam zetknąć ze stojącą u szczytu swego rozwoju szkołą muzyczną Notre Dame u schyłku działalności Leonina a początku Perotina Wielkiego. Zapewne absolwenci przynieśli do Polski wiadomość o muzyce wielogłosowej.

szawie i niewiele młodszy od niego rękopis 378 Biblioteki Narodowej tamże. W obu tych rękopisach pojawia się kompozytor polski mający opanowaną wedle opinii niemieckiej (prof. Friedrich Ludwig) najbardziej postępową technikę swego czasu: Nicolaus de Radom, w rkp. 378 nazwany po polsku Mikołajem Radomskim.<sup>11</sup> Jedyna jego kompozycja świecka podaje nam dokładną datę jego twórczości, bo odnosi się do urodzin na dworze królewskim w r. 1426. Kompozycjami religijnymi, trzygłosowymi tak z instrumentami, jak a cappella są trzy pary Gloria i Credo oraz Magnificat. Poza Radomskim przechowały się tu kompozycje, wprawdzie anonimowe, ale niewątpliwie twórców polskich, skoro ich treścią jest św. Stanisław („Pastor gregis egregius”) czy miasto Kraków, a i niejeden hymn mariański mógł wyjść z rąk Polaka. Spośród kompozytorów europejskich są tu najwybitniejsi: Nicolaus Zacharias (o ile to jest śpiewak kapeli papieskiej z lat 1420—1432), Johannes Ciconia z Leodium, dominikanin Antonius de Civitate, Grossin de Parisiis i inni. Ci twórcy obcy wraz z polskimi świadczą o bardzo wysokim stanie muzyki wielogłosowej w Polsce w latach 1420—1450.

#### ORGANY KOŚCIELNE I ORGANIŚCI

Istnieją w Polsce od początku XIII w. W r. 1218, gdy klasztor trzebnicki został przyjęty do kongregacji cysterskiej, otrzymał obok ksiązek liturgicznych wskazówki i przepisy dotyczące gry na organach. W r. 1259 czy 1260 został w Sandomierzu zamordowany przez Tatarów wraz z dominikanami organista Tomasz. W r. 1343 zbudował jakiś franciszkanin 22-głosowe organy w Toruniu. W r. 1376 istniały organy w Miechowie, a w r. 1381 Jan Wanca z Żywca ustawił organy w Kętach. Od początku XV w. do jego połowy spotykamy organy w Krakowie (1399/1401), Poznaniu (1400), Kaliszu (1403/11), Łowiczu (1409/10), Lwowie (1409/10), Gnieźnie względnie w Brudzewie (1417), we Włocławku (1429), w Lublinie (1433), w Św. Krzyżu (przed r. 1434), w Warszawie (1462). Organiistów z nazwiska, a raczej częściej z imienia tylko, znamy z XV w. do pięćdziesiąciu.

#### POLSKA MUZYKA RELIGIJNA W OKRESIE RENESANSU

O ile idzie o twórczość muzyczną drugiej połowy XV w. i całego XVI w., to terminologia „renesans muzyczny” napotyka wśród muzykologów na opór. Zastosowali ją Henri Expert (w latach 1894—1908) i Hugo

<sup>11</sup> M. Szczepańska, *Zabytki muzyki wielogłosowej XV wieku*, [W:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, t. I, s. 60.

Riemann (1907), po czym uczeni radzieccy i północno-amerykańscy (USA). Tamara Liwanowa, Roman Gruber i Willy Apel oraz Gustave Reese przyznali okresowi renesansu samodzielne znaczenie nie tylko w naukach ścisłych, plastyce i literaturach ojczystych, ale również w rozwoju kultury muzycznej. Natomiast negatywnie odnieśli się do terminu „renesans” w zastosowaniu do muzyki Egon Wellesz (1909), Arnold Schering (1934) i Heinrich Bessler (1950), a powściągliwie August Wilhelm Ambros (1881—1893), Guido Adler (1929) i André Pirro (1940). Bo jeżeli przez renesans należy rozumieć odrodzenie ówczesnej kultury, w tym wypadku muzycznej, przez nawiązanie jej do kultury starożytnej, to dla muzyki jest tego rodzaju ujęcie mało przydatne.<sup>12</sup> Z jednej strony cała teoria muzyki, tak dotycząca monodii, jak wielogłosowości korzystała od początku z doświadczeń teorii starogreckiej (skale greckie, teoria konsonansów), z drugiej strony nawiązanie, zresztą iluzoryczne, nowoczesnej muzyki do starogreckiego dramatu nastąpiło dopiero w latach 1594—1600, a więc już u progu baroku. Również nie okres renesansu tworzy muzykę świecką, bo już w epoce monodii zrobili to trubadurzy i ich następcy, a w muzyce wielogłosowej przedstawiciele *artis novae* (od 1330 r.). Wreszcie o ile idzie o muzykę religijną i liturgiczną, to dalszy rozwój w okresie renesansu jest rozwojem doprowadzającym właśnie do osiągnięcia punktu szczytowego w tym, co stworzyło średniowiecze: w motecie obecnie przeimitowanym, w takiejże mszy, w falsibordonowej recytacji psalmów, kantyków, lamentacji, w sekwencjach i hymnach. Nawet odzwierciedlanie osobistych uczuć i przeżyć twórcy w dziele sztuki — będące często właśnie cechą dzieł renesansu — nie zachodzi w najwybitniejszej formie muzycznej, tj. we mszy, skoro mamy wiele parodii, tj. tekstów mszalnych podstawianych pod muzykę skomponowaną poprzednio do tekstu motetowego (offertorium, antyfony nieszpornej) czy nawet pieśni francuskiej, jak to jest u Orlanda di Lasso („Entre vous filles de quinze ans” — *Kyrie eleison*),<sup>13</sup> czy madrygału włoskiego, jak u Palestriny („*Son giovinella*”).

Toteż o ile idzie o muzykę liturgiczną, można mówić o tej muzyce „w okresie renesansu”, lecz nie o muzyce „renesansowej”. Niemniej coś w owym czasie i w tej muzyce zmieniło się w stosunku do muzyki liturgicznej średniowiecza. Tam podstawą muzyki liturgicznej w całej rozciągłości był monodyczny chorał, a wielogłosowość była jedynie jego ozdobą, urozmaiceniem: wielogłosowo śpiewano w obsadzie solowej czy co najwyżej podwójnego duetu i tercetu incypity gradualów i alleluia,

<sup>12</sup> J. M. Chomiński, *Charakter okresu renesansu*, [W:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, t. I, s. 73 nn.

<sup>13</sup> H. Feicht, *Polifonia renesansu*, Kraków 1958, s. 15, 45—6.

versus alleluiatici, Deo gratias w odpowiedzi na *Ite missa est* lub *Benedicamus Domino* itp. Chórowa obsada kompozycji wielogłosowych datuje się dopiero od ok. 1430 r. Wówczas też z tekstów raczej ubocznych czy drugorzędnych mszy, jakimi są teksty ordinarium (z opuszczanym w nich często *Patrem*, a nawet *Et in terra*), tworzy się główna forma muzyczna, nazwana mszą, wypierająca teraz gregoriańskie melodie. We wszystkich kościołach począwszy od Lateranu, Watykanu, Santa Maria Maggiore, katedr biskupich, kościołów dworskich jest ordinarium missae wykonywane w renesansie polifonicznie. Co więcej, kompozycje wielogłosowe, jako motety, wypierają również gregoriański introit i offertorium, a chór pozostaje jedynie w graduale (*tractus*) alleluia, *communio*. W większej mierze zachowuje on swe miejsce w jutrzni, chwalbie i nieszporach, ale i tam zostają tony psalmowe przeplatane polifonicznymi falsibordoni — trzeba przyznać, wysoce artystycznymi. Następnie zaczyna się komponować tak poszczególne psalmy, jak i cały psalterz, i oczywiście pieśni w językach narodowych, co jest niewątpliwym wpływem Kościołów protestanckich na Kościół katolicki. Wreszcie większą samodzielność jako muzyka wypełniająca czas między śpiewami zyskała muzyka organowa, która w późnym średniowieczu służyła tylko do akompaniamentu (*unisonowego*) lub do przeplatania wierszy psalmów, kantyków, dokso-logii większej odgrywaniem ich melodii, które chór cicho recytował. Teraz odgrywa się na organach transkrypcje utworów wokalnych jako *ricercary* i *canzony* i komponuje się oryginalne utwory: preludia, *toccaty* itp.

Polska twórczość muzyczna tego okresu (1450—1600) wzbogaca wszystkie formy muzyki liturgicznej i ogólnoreligijnej, jakie się pojawiły wówczas w Europie, o wartościowe w całej pełni kompozycje: msze, motety, antyfony, psalmy (łacińskie i polskie), pieśni (łacińskie i polskie) i utwory organowe. Twórczość ta zyskała uznanie tak wówczas, jak je utrzymała po dzień dzisiejszy. Wówczas najwybitniejszy kompozytor tego okresu Wacław z Szamotuł († 1561 licząc lat 34)<sup>14</sup> stał się pierwszym kompozytorem polskim drukowanym dwukrotnie (r. 1554 i 1564) zagranicą w Norymberdze w zbiorowych wydawnictwach oficyny Jana Montána i Ulryka Neubera.

W nowszych czasach wyrażają się o tej polskiej muzyce z uznaniem W. Ambros<sup>15</sup> („[...] już w piętnastym wieku miała Polska dzielnych mistrzów kontrpunktu”) i H. E. Wooldridge. A jednak jakże uboga jest liczebnie (cyfrowo) ta twórczość naszego złotego wieku. Po trzech parach fragmentów mszalnych (*Et in terra* i *Patrem* Mikołaja Radomskiego)

<sup>14</sup> Z. Szweykowski, *Wstęp do XXVIII zeszytu W. D. M. P.*, s. 7 i 9.

<sup>15</sup> W. Ambros, *Geschichte der Musik*, t. III, Lipsk 1881, s. 377.

z ok. r. 1430 musieliśmy czekać okrągło sto lat na takie jeszcze również tylko fragmenty, które nam przekazały dwie tabulatury organowe, tj. Jana z Lublina (1537—1548), stanowiąca zresztą jeden z największych tego rodzaju zabytków w Europie i tabulatura klasztoru św. Ducha w Krakowie (1548). Są to dwa *Kyrie paschale* oraz *Patrem per octavas Mikołaja z Krakowa*, pierwszego wśród czterech najwybitniejszych (Szamotulczyk, Leopolda i Gomółka) twórców polskich XVI w., którego szczegółów z życia ani żadnych dat nie znamy. Monogramem zaś N. Z. w tych tabulaturach są oznaczone *Kyrie fons bonitatis* i dwa *Sanctus*. Dzieła te mogą być kompozycjami obu twórców, ale mogą być też tylko ich transkrypcjami na organy, dokonanymi z utworów obcych. Pierwszą pełną i zachowaną kompozycją mszalną z ok. r. 1560/70 jest dopiero *Missa Paschalis Marcina Leopolda*<sup>16</sup> († 1589) na pięć głosów mieszanych z sześciogłosowym *Agnus*. Msza jest oparta na czterech pieśniach wielkanočných, które zresztą składają się również na pseudochoralne *Credo*, popularne w Polsce. Datę roku 1573 posiada rękopis ze mszą *Te Deum* Krzysztofa Borka († 1574), a daty 1578 i 1580 dwie msze Tomasza Szadka († 1612), tj. msza na temat kolędy „*Dies est laetitiae*”<sup>17</sup> i msza parodia na melodię motetu *Pisneme*<sup>18</sup>, czyli „*Puis ne me peult venir*” Tomasza Crecquillona z r. 1546. I to są wszystkie zachowane polskie msze i części mszalne XVI w. Zaginęły bowiem msze Wacława z Szamotuł sprzed r. 1554, wśród nich ośmiogłosowa, dalej dwie msze Leopolda z ok. r. 1560/64, msza Marcina z Warty z ok. r. 1565, msza Borka (r. 1556/7 czy 1570/73?), msza Krzysztofa Klabona sprzed r. 1600 (*Officium Sancta Maria*) i być może również msza na dwanaście głosów nieznanego z nazwiska kantora z Zamościa z r. 1590 pt. *Officium na Boże Narodzenie*, przesłanego rajcom miasta Lwowa. Byłoby to razem 13, a z fragmentami 17—18 mszy dziewięciu kompozytorów polskich XVI w., co jest wprost znikomą cyfrą nie tylko wobec 105 mszy samego Palestriny, a ponadto ok. 50 Orlanda di Lasso i całych dziesiątków mszy niezliczonych kompozytorów niderlandzkich, francuskich, hiszpańskich, włoskich i również już wówczas niemieckich, ale nawet wobec polskich kompozytorów baroku — Mielczewskiego i Pękiela. Nie można by więc mieć dodatniego sądu o wykonywaniu wielogłosowych mszy w wybitnych kościołach polskich, gdyby się ono miało ograniczyć do wymienionych kompozycji. Mamy jednak udokumentowane wiadomości, że byli w Polsce reprezentowani ze swą twórczością mszalną Heinrich Finck († 1527) wykształcony w Polsce i czynny w kapeli Kazimierza Jagiellończyka, Olbrachta, Alek-

<sup>16</sup> Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, z. XXXV.

<sup>17</sup> Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, z. XXXIII.

<sup>18</sup> J. Surzyński, *Monumenta Musices sacrae in Polonia*, Poznań 1885, z. I.

sandra i Zygmunta Starego do r. 1509, dalej Josquin des Près († 1521) i co najmniej 15 innych kompozytorów.

Znacznie bogatsza od twórczości mszalnej była polska twórczość motetowa (łącznie z sekwencjami, antyfonami i również hymnami). Otwierają ją wiek XVI w Polsce: Jerzy Liban z Legnicy († po 1546) antyfoną ku czci św. Stanisława Ortus de Polonia, z r. 1501 i Sebastian z Felsztyna († 1549), od r. 1509 bakałarzą nauk wyzwolonych sekwencją Virgini Mariae laudes oraz Alleluia — Ave Maria i Alleluia — Felix namque es.<sup>19</sup>

Ogół motetów twórców polskich czy przynajmniej znaczna ich większość jest związana z nabożeństwem mszalnym. A więc przede wszystkim komponowano introitus. Tworzyli je Mikołaj z Krakowa: De resurrectione, De Trinitate i Gaudeamus; Mikołaj z Chrzanowa († po 1555): Protexisti (na uroczystość męczennika w okresie wielkanocnym, więc z myślą o św. Wojciechu i św. Stanisławie); N. Z. Gaudeamus, mające wielokrotne zastosowanie; Szamotulczyk: Nunc scio vere (na św. Piotra i Pawła); Marcin z Warty: Nos autem gloriari (na Czwartek i na Przeniesienie Krzyża św.); Leopolda: Mihi autem (na uroczystość Apostołów), Spiritus Domini (na Zielone Świątki) i Cibavit eos (na drugi dzień Zielonych Świąt, na Boże Ciało i na mszę wotywną o Najśw. Sakramencie); Szadek: Vultum tuum (na uroczystość Matki Boskiej, defekt); Marcin Paligon: Rorate (IV Adwentu, i we mszach M. B. w adwencie); Walentyn Gawara-Gutek: Rorate (defekt). Mniej liczne, przynajmniej oznaczone nazwiskami kompozytorów, są już dalsze części proprium missae. Gradał Haec dies (defekt) skomponował Szadek; wyżej wymienione Alleluia wraz z odpowiednimi versus pozostawił Felsztyńczyk; on też skomponował wymienioną sekwencję, a Mikołaj z Krakowa sekwencję „Ave Hierarchia”<sup>20</sup> Offertorium brak, a Communiones skomponowali Szamotulczyk (Ego sum pastor bonus) i Szadek (Pascha nostrum), defekt. Bogaty zbiór Offertoriów i Communiones da dopiero Mikołaj Zieleński w r. 1611. Mało jest również kompozycji do tekstów nieszpornych względnie pozamszalnych, bo najwięcej spotka się w Tab. Jana z Lublina, a z drugiej połowy XVI w. pochodzi jedynie Per merita S. Adalberti Gawary-Gutka. Duże dzieło, bo siedem psalmów pokutnych i motet, pozostawił po sobie

<sup>19</sup> Daty kompozycji Felsztyńczyka nieznane, jednakże działalność wydawniczą rozpoczyna autor ok. r. 1515 i rozwija ją intensywnie w latach 1518, 1519 (traktaty teoretyczne) 1522 (*Hymny kościelne*, dzieło zaginione), wobec czego można przypuszczać, że i na te lata przypadła powyższa twórczość.

<sup>20</sup> J. M. Chomiński — Z. Lissa, *Muzyka polskiego odrodzenia*, Kraków 1953, s. 45.

Ślązak, obywatel Opola Szymon Madelka,<sup>21</sup> działający jednak w Czechach i nie związany z kulturą muzyczną Krakowa czy Poznania. Natomiast, bodaj czy nie wyłącznie, kompozycje nieszporne względnie również jutrzniowe zawierało, nie przekazujące żadnego nazwiska kompozytora, bardzo obszerne, blisko 350 stron liczące *Cantionale*<sup>22</sup> z datą 1589, lecz wcześniej nieco spisane (w r. 1944 spalone<sup>23</sup>).

Podobnie jak obce msze, tak spotykamy również motety, hymny oraz pieśni obcych kompozytorów: Senfla († 1555), Stolzera († 1526), Hofhaimera (r. 1537 — *Pieśni*) Verdelota, Cadeaca, Willaerta (1550/70) Vittorii (1581 — *Hymny*), zbiory *Cantiones sacrae* Lindnera (1583, 1588 i 1590), Tiburtii Massaino (1588), Gabrieliego, Pingisolo (1589), Pandulfo Zallamello (1590) i innych.

Obok motetów i motetowo opracowanych tekstów sekwencji (Felsztyńczyk) i hymnów (Z. N. w tabulaturach Jana z Lublina i klasztoru św. Ducha) zachowało się kilkanaście utworów łacińskich czy to krótkich, np. mimo imitacji 14-taktowych, czy w formie zbliżonej do pieśni. Choć przez swe krótkie rozmiary czy przez swą prostotę budowy nie należą do wielkiej twórczości, to jednak dzięki temu, że wyprzedzają omówione motety, są (obok pieśni polskich) cennym wypełnieniem żenująco pustych lat drugiej połowy XV w. A więc rękopis 1361 Publicznej Biblioteki Miejskiej im. Raczyńskich w Poznaniu<sup>24</sup> zawiera: *Angelus ad Virginem missus* w trzygłosowym fauxbourdonowym stylu szkoły burgundzkiej i z kadencją melodyjną jeszcze landinowską; dalej *Maria decor florum alias Wianek*, obecnie w układzie dwugłosowym, następnie *Salve sancta parens omni aevo carens*, utwór jednogłosowy z towarzyszeniem dwojga instrumentów, pierwotnie świecki, a tu przechowany z podstawionym tekstem religijnym; kolejno też *Salve* w postaci rytmizowanej monodii, a po nim *Cum autem venissent ad locum, Planctus quem Virgo Maria fecit in loco Caluariae*, tj. Płacz Maryi Dziewicy na Kalwarii — pierw-

<sup>21</sup> L. Handzel, *Simon Bar Jona Madelka*, „Muzyka”, Warszawa 1957, nr 3, (6) s. 51—60 i r. 1962 nr 2 (25) s. 94—102.

Z. M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, [W:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, t. I, s. 146—147.

<sup>23</sup> Zawierało ono przede wszystkim osiem wieloczęściowych „Magnificat” (w ośmiu kolejno tonacjach), dalej znaczną ilość hymnów, trzykrotnie opracowane „Salve Regina” i czterokrotnie „Regina coeli”, 11 pieśni kolędowych, łacińskich. (A Szweykowska, *Polskie kolędy i pastorałki*, Kraków 1958. Teksty s. 5) „Te Deum” dziesięcioczęstkowe, *Responsorium Homo quidam* i cały szereg innych kompozycji. Owe osiem razy w ośmiu tonacjach opracowane „Magnificat” zdają się wskazywać na obcego kompozytora i zapewne większość utworów tego zbioru była dziełem cudzoziemców.

<sup>24</sup> W. Górecka — M. Perz, *Nieznany polski rękopis muzyczny z przełomu XV/XVI wieku*, „Ruch Muzyczny”, (1959) nr 17/18, s. 3—8.

szy wielogłosowy planctus w historii muzyki polskiej; wreszcie *Septem gaudia Mariae Virginis*, również z tekstem polskim<sup>1</sup> „Bądź wesoła, Panno czysta” Dwa ostatnie, dużych rozmiarów trzygłosowe utwory, *Nigra sum* i *Dies est laetitiae* są dziełami obcych kompozytorów, bo znajdują się również w *Trienter Codices* I (D. T. OE. VII). Miniatury z rkps. 1361 mogą być dziełem polskich twórców, natomiast następne kolejne tego rodzaju utwory — zbiór (czterech) hymnów *Cathemerinon* Aureliusza Prudencjusza (których obecność w Krakowie jest potwierdzona katalogiem Jaźwicza z r. 1572)<sup>25</sup> opracował metrycznie czterogłosowo Wolfgang Grefinger (Wiedeń r. 1515, Hieronim Vietor). Również jedna spośród kompozycji metrycznych Piotra Tritoniusa († 1532) *Carmen saphicum*, otrzymała tekst mariański (Pawła z Krosna?). Tu też, tj. między utwory pieśniowe, zaliczyć należy szereg takich śpiewów jak „Christus iam surrexit” Mikołaja z Krakowa czy anonimów z Tabulatury: czy to Jana z Lublina, czy z klasztoru św. Ducha. Na tych bodaj czy nie kończą się pieśniowe utwory łacińskie, bo dalej spotykamy już tylko pieśni polskie.

Rozpoczyna je ok. r. 1460 „Chwała tobie gospodzinie”, pieśń o św. Stanisławie, opracowana na głos z towarzyszeniem dwóch instrumentów. Z końca XV w. pochodzą jeszcze dwie wielogłosowe pieśni polskie: „O najdroższy kwiatku”, na dwa imitujące się głosy i wspomniana już trzygłosowa pieśń „Bądź wesoła Panno czysta” W obu szesnastowiecznych tabulaturach znajduje się „Pieśń o zmartwychwstaniu Pana Jezusowym” bardzo nabożna i wesoła, rozpoczynająca się od słów „Nasz Zbawiciel” (licząca 35 zwrotek w r. 1548, a już 62 w r. 1551) opracowana wielogłosowo czterokrotnie, dwa razy przez N. Z. (w tab. Jana z Lublina), a trzeci i czwarty raz przez nieznanych kompozytorów. Dwa z tych opracowań są utworami instrumentalnymi (przeznaczonymi do grania na organach), a dwa wokalnymi zanotowanymi jedynie pisownią przeznaczoną dla organów. Mikołaj z Krakowa opracował również pieśń ku czci św. Stanisława „Wesel się polska Korona”.

Od tej części zanotowanego (w tab. Jana z Lublina) tekstu rozpoczyna się druga zwrotka pieśni „Chwała tobie gospodzinie” Melodia utworu Mikołaja nie ma jednak żadnego związku z tenorem pieśni „Chwała tobie”, wobec czego można postawić hipotezę, iż tekst „Wesel się polska Korona” nie jest wcale drugą zwrotką wymienionej pieśni, jeno trochę może swobodnym przekładem hymnu „Gaude Mater Polonia”

W tychże tabulaturach znajdzie się dwukrotne, anonimowe opracowanie pieśni „Przez twe święte zmartwychwstanie” oraz pieśni „O prze-

<sup>25</sup> S. Łobaczewska, *Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce*, „Kwartalnik Muzyczny”, (1913) 5.

najsławniejsza Panno” Z lat 1545—56 pochodzi szereg luźnych druków pieśni zebranych później w tzw. *Kancjonał zamoyski*, a poza tymi kancjonałami jest jeszcze dochowanych 28 luźnych pozycji drukarskich.<sup>26</sup> Jest tych pieśni razem 60. Obok kościelnych są tu częściowo wprowadzone pieśni świeckie, lecz ich frazeologia i nastrój pozwalają je zaliczyć do literatury ogólnoreligijnej, jak pieśń o wyborze Zygmunta Augusta na króla, o śmierci Zygmunta Starego, królowej Barbary Radziwiłłówny, lament Szafranca, pieśń o małżeństwie Kostki itd. Znaczna część tych anonimowych luźnych druków wyszła ze sfer zwolenników ówczesnych nowych prądów religijnych jak i cały czterogłosowy kancjonał *Pieśni duchowne nowo uczynione...* Michała Hey-Stawickiego z r. 1554 (dotąd nie odszukany). Treść ich jest tego rodzaju, że nie uwydatnia różnic dogmatycznych między wyznaniem, podobnie jak wyznaniowo neutralny jest i przekład *Psalterza* Kochanowskiego. Pieśni te obejmują swą treścią cały rok kościelny, jak Hejnał — adwent, kolędy — Boże Narodzenie i Nowy Rok; *Żołtarz* bł. Ładysława z Gielniowa (którego melodię tu po raz pierwszy (1558 r.) spotykamy jako tenor czterogłosowego opracowania) obejmuje okres postu, pieśni o zmartwychwstaniu na wielkanoc itd. Obok tych pieśni okresu całorocznego poważną grupę stanowią pieśni katechizmowe (wielogłosowe), więc dekalog w trzech redakcjach słownych („Pamiętajmy Krześcijanie”, „Chrześcijanie posłuchajcie”, „Dziesięcioro przykazanie dał nam P. Bóg na chowanie”), więc „Powszednia spowiedź” („Ach mój niebieski Panie” — kompozycji Szamotulczyka), więc „Modlitwa Pańska” (kompozycja Cypriana Bazylika, Adama Freytaga i anonimowa), „Modlitwa wieczorna, gdy dzieci spać idą” (kompozycji Szamotulczyka), „Modlitwa albo pieśń ranna” itd. oraz pieśni takie, jak „Ku Panu Bogu byśmy w powinności krześcijańskiej żyli”, czy „Do Trójce św. przeciwko nieprzyjaciołom Kościoła”, czy „Za pany krześcijańskimi” Znaczna grupę stanowią również czterogłosowe psalmy do tekstu jeszcze nie Kochanowskiego, jeno Andrzeja Trzecieckiego, Jakuba Lubelczyka, Mikołaja Reya. Skomponowano więc psalmy 1, 13, 14, 36, 50, 70, 79, 85, 102, 116, 127, 129 (trzy Szamotulczyk, pięć Bazylik, cztery Anonimy). Pod nuty psalmu 116, będącego dziełem Szamotulczyka, podkłada w r. 1567 niejaki diakon Grzegorz — zakonnik tekst rymowanego dekalogu.<sup>27</sup> Wobec tego że opracowanie Szamotulczyka należy do jego kompozycji prostszych, mógł mieć ten dekalog szerokie zastosowanie w celach katechetycznych wśród sfer katolickich. Z r. 1573 pochodzi traktat reli-

<sup>26</sup> A. Szweykowska, *Pieśni wielogłosowe XVI w., Wykaz druków luźnych*, [W:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, t. I, s. 287.

<sup>27</sup> Z. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości*, [W:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, s. 144.

gijno-moralny *Summa nabożeństwa* X. St. Bornbacha, wydany u Scharffenberga we Wrocławiu, do którego dodano 10 pieśni w amatorskim opracowaniu trzy- i czterogłosowym oraz cztery pieśni jednogłosowe. Pieśni wielogłosowe należą do grupy katechizmowych: dekalog „Pan Bóg, który człowieka stworzyć raczył”, dwie „Modlitwy Pańskie”, „Spowiedź powszechna”, pieśni ranna i wieczorna, dalej polskie „Veni Sancte Spiritus”, „Dziękowanie za słowo Boże” (więc wyraźnie protestancka) i dwukrotnie opracowana (4 i 3 gł.), „Pieśń na pogrzeb pani zmarłej w r. 1564 w Poznaniu” Jednogłosowe są: polskie „Da pacem”, „Si credimus”, „Si bona suscepimus” i „Media vita” Natomiast bez znaczenia dla celów katechetycznych był *Catechismus*, który wydał Albertus Wedrogovius Lubbevius (Kraków 1561), bo modlitwy ułożył wierszami łacińskimi.

Na tym tle wielogłosowo opracowanych pieśni polskich staje się zrozumiałe, więc wcale nie zaskakujące to zjawisko, jakim jest pojawienie się pełnego polskiego psalterza. Wyszedł on z rąk Mikołaja Gomółki w r. 1580 do świeżego wówczas poetyckiego przekładu psalmów Jana Kochanowskiego. Na temat kompozytora powstała bogata (J. Reiss, Z. Jachimecki, A. Chybiński) a najsprzeczniejsza literatura, którą w tej chwili zamyka monografia poświęcona Gomółce pióra dra Mirosława Perza. Z tej polemicznej literatury wynika ostatecznie, że Gomółka był bezsprzecznie utalentowanym kompozytorem, lecz czy to niedouczone, czy raczej wykształconym jednostronnie, bo tylko w kierunku swobodniejszej muzyki instrumentalnej (Gomółka był fistulatorem, czyli grającym na instrumentach dętych). Jego polifonia roi się czy to od zwrotów uznawanych przez ówczesnych teoretyków kontrapunktu wokalnego za błędy, czy też od takichże zwrotów tolerowanych w muzyce instrumentalnej, co wydawcę jego psalmów stawia w kłopotliwe położenie. Ile przepuścić oryginalnych zwrotów niezgodnych z teorią, a co koniecznie poprawić? Ponad tymi zagadnieniami stoi jednak bezsprzecznie wysoka wartość artystyczna, przynajmniej jednej trzeciej części psalterza, co zupełnie wystarcza na przyznanie Gomółce wyjątkowej pozycji wśród polskich kompozytorów renesansu; nie ma bowiem w całej literaturze europejskiej takiego wypadku, by wszystkie 150 psalmów były arcydziełami. Wśród tych drobnych utworów pewna część wykazuje wyraźnie w melodyce i rytmice pierwiastek narodowy; z innej wybija się na wierzch charakter piosenki świeckiej, do czego znowu przeciwwagę stanowią psalmy oparte o gregoriańskie tony psalmowe: V, VI, VII, i tonus peregrinus (69, 104, 105, 113, 147, 149, 150). Pewna część psalmów odznacza się głębokim charakterem wyrazowym i błagalnym, smętnym czy wprost tragicznym i przeciwnie — radosnym, wesołym nastrojem.

Po Gomółce niewiele już pojawiło się w XVI w. pieśni wielogłosowe.

wych. Z tegoż co *Psalterz* roku 1580 pochodzi anonimowa „Pieśń czasu procesyj z Ciałem Pańskim”, a z r. 1591 *Procesja wielkanocna* poprawnego kompozytora Tomasza Bielawskiego złożona z trzech pieśni, wreszcie z r. 1598 polskie *Omni die* (sł. St. Grochowskiego) pod tytułem *Rytmy o zacności [...] Rodzicielki Bożej*. Katolickie śpiewniki jednogłosowe lub tylko z tekstem bez nut, tak drukowane, jak rękopiśmienne, nie dorównują ani ilością, ani jakością kancjonałom innych wyznań chrześcijańskich. Ważniejsze z nich są: Baltazara Opeca *Żywot Pana Jezusa Krysta* (wyd. z r. 1517 zaginione, dalsze z r. 1522), który ma kilkanaście przekładów pieśni kościelnych: na uroczystości od Bożego Narodzenia po Zielone Świąta. *Rękopis łęczycki* z lat 1530—1541 zawiera kilka pieśni („Zdrowaś”, „Cicha oliwa miłości”, „Zdrowaś Panno, drzewo płodne”), których melodie zdradzają wybitne elementy ludowe. *Kancjonał puławski* z r. 1551 (Bibl. Czart.) zawiera kilka pieśni złączonych z Bożym Narodzeniem. Dwa rękopisy prawdopodobnie franciszkańskie z lat 1551—1555 liczą 64 utwory przełożone z hymnów i pieśni łacińskich, szczególnie kołędowych; 17 z tych pieśni miało własną melodię. Rękopis Biblioteki Kórnickiej (kancjonał) ma kilkadziesiąt pieśni (same teksty) wśród nich po raz pierwszy kolędę „Anioł pasterzom mówił” Druk beznutowy z czasu m. r. 1558 a 1584 pt. *Pieśni postne starożytne* zawiera obok około 10 śpiewów wielkopostnych jeszcze maryjne oraz do świętych i inne. Rękopisy benedyktynek ze Staniątek z r. 1586, tj. dwa *Kancjonaliki* zawierają pieśni na cały rok, w tym około 50 kolęd z nutami. *Harfa duchowna* Marcina Laterny z r. 1588 zawiera kilka pieśni i psalmy przekładu (prozaicznego) Wujka. Wydawnictwo Sebast. Grabowieckiego *Setnik rymów duchownych* (Kraków 1590) zawiera kolędę. Ponadto wedle Józefa Reissa<sup>28</sup> miały być znane w Polsce katolickie kancjonały niemieckie Michaela Vehe (r. 1537) i J. Leisentratta z Ołomuńca (r. 1567).

Również doszły do naszych czasów tylko wiadomości o *Pieśniach łacińskich i polskich z muzyką* (r. 1586) i *Pieśniach różnych pospolitych...* (1601) jezuita Jana Branta (†1601).

Z kancjonałów ewangelików należy wymienić Jana Seklucjana (1547 i 1559), Bartłomieja Groickiego (1559), Ignacego Oliwińskiego (1559) i Piotra Artomiusa Krzesichleba (1578 i dalsze wydania); z braci czeskich Walentego z Brzozowa (1554), Aleksandra z Augezda Augezdeckiego (1561) i Macieja Wirzbięty 1569 (wyd. drugie); z kalwińskich St. Sudrowskiego (1580) i Krzysztofa Kraińskiego (1596 i nn.) oraz Macieja Rybińskiego (*Psalterz* 1598). Tutaj, tj. w *Kancjonale* z r. 1559 Jana Seklucjana, przekazana nam została pieśń, którą można uznać za oficjalny hymn pań-

<sup>28</sup> J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1960, s. 316.

stwowy,<sup>29</sup> „Racz Panie Chryste z miłosierdzia Twego, być sprawcą Polski i Księstwa Litewskiego” Twórcą jego w języku łacińskim był Andrzej Trzeciecki, a tłumaczem Jakub Lubelczyk. Kompozytor melodii nieznany.

Bardzo skromnie przedstawia się polska muzyka organowa, mimo że posiadamy tabulatury organowe o światowej sławie: Jana z Lublina z lat 1537—1548 i pelplińską z lat 1620—1630. W pierwszej znajdują się kompozycje wyraźnie przeznaczone na organy Mikołaja z Krakowa i Mikołaja z Chrzanowa.<sup>30</sup> Następna skromniejsza znacznie jest Tabulatura klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548. Pierwsza Tabulatura Warszawska<sup>31</sup> z ok. r. 1580 zawierająca 78 utworów, ma obok anonimów jedną kompozycję Krzysztofa Claboña, Marcina Warteckiego i Leopoldy oraz trzy kompozycje być może Jakuba Sowy (J. S.). Są to partie organowe przeznaczone do grania na przemian ze śpiewanymi partiami mszy, hymnów, sekwencji, introitów i Magnificat, a nie ma swobodnych form organowych, jak preludia, toccaty itp. Wreszcie należy zarejestrować jeszcze Tabulatury Organowe Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Gdańsku z ok. r. 1590 i toruńską Oddziału Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Bydgoszczy.<sup>32</sup>

Z ważniejszych nowych instytucji dla pielęgnowania śpiewu liturgicznego należy zanotować w r. 1543 królewską fundację Kapeli rorantystów przy Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Ten podwójny kwartet męski z dyrygentem, a ponadto z celebransem (który był prepozytem kapeli) i klerykiem dla służenia do mszy św. przetrwał do r. 1872 i przechował znaczną część polskiej twórczości religijnej do naszych czasów.

## BAROK MUZYCZNY

Około r. 1600 dokonał się w muzyce europejskiej najgłębszy z tych wszystkich przełomów, jakie dotąd w tej sztuce niejednokrotnie już zachodziły (jak ars nova ok. r. 1330 po wygaśnięciu organum i conductus, jak renesans po średniowiecznej ars nova). Od tego czasu powstaje stopniowo ta muzyka, którą po dzisiejszy jeszcze dzień uznajemy za nowoczesną. Pierwszą jej cechą jest ustąpienie czy przemiana skal grecko-kościelnych na dwie nowoczesne: dur i moll. Przez stałe już w szesna-

<sup>29</sup> J. Reiss, *Najpiękniejsza jest muzyka polska*, Kraków 1946, s. 36.

<sup>30</sup> J. Chomiński, Z. Lissa, *Muzyka polskiego odrodzenia i Music of the Polish Renaissance*. Polskie Wyd. Muz. Kraków 1953 i 1955.

<sup>31</sup> G. Gołos, *Il manoscritto I/200 della Societa di musica di Varsavia, importante fonte di musica organistica cinquecentesca*, odbitka z „L'Organo”, vol. II, Bologna 1961.

<sup>32</sup> Katalog mikrofilmów 9, muzykalia, pozycje 537 i 701.

stym wieku stosowanie podwyższenia siódmego stopnia w skali doryckiej, miksolidyjskiej i eolskiej, a tym samym przez wytworzenie ścisłego związku między tym stopniem a stopniem pierwszym, co pociągało za sobą konieczne następstwo po piątym stopniu gamy (zawierającym ten podwyższony stopień siódmy) stopnia pierwszego, powstała z tonacji doryckiej i eolskiej tonacja mollowa, a z miksolidyjskiej durowa, pokrywająca się już teraz z lidyjską (o ile został do niej wprowadzony konsekwentnie dźwięk b) i z jońską, gdyż w obydwu odległość od VII do I stopnia wynosi pół tonu. Poza obiema tonacjami, dur i moll, pozostała jeszcze tylko kościelna tonacja frygijska, którą ostatecznie usunęła dopiero szkoła mannheimska.

Drugą cechą nowego okresu jest monodia akompaniowana i to a) monodia wokalna z akompaniamentem co najmniej instrumentu klawiszowego lub dwóch i więcej instrumentów solowych wraz z klawikordem czy organami i b) monodia instrumentalna (skrzypce solo, viola da gamba solo, clarino, obój itp.) znowu czy to tylko z instrumentem klawiszowym, czy też z zespołem instrumentów wraz z klawiszowym.

Trzecią cechą jest ustąpienie — co prawda chwilowe lub częściowe, bo nigdy zupełne — na rzecz harmonii kontrapunktu, tj. dotychczasowego samodzielnego rozwijania się każdego głosu w kilkunastu utworze, co, trzeba to przyznać, dozwalało każdemu głosowi poruszać się w innej rytmice i nawet z innym fragmentem tekstu. Teraz wybrany przez kompozytora głos solowy, czy to sopran lub tenor, czy to alt lub bas stał się głosem uwydatniającym sens tekstu, a pozostałe stały się — oczywiście wraz z solowym — składnikami akordów i uwagę poświęciło się teraz łączeniu tych akordów ze sobą, a nie głosów nad sobą. Ponieważ podstawowe, wedle Józefa Zarlino (†1590), są dwa akordy: trójdźwięk durowy i mollowy, przeto dla rozpoznania tych akordów wystarcza podanie (notowanie) ich dźwięku podstawowego: nad basem d czy e może być tylko trójdźwięk d-f-a czy e-g-h, zaś nad basem g tylko g-h-d itd. Jeżeli nad d ma być fis, trzeba nad nutą d dopisać krzyżyk, a nad g, gdy ma być g-b-d, trzeba dopisać bemol. Jeżeli zaś basowa nuta e ma być składnikiem trójdźwięku zmniejszonego — trzeba nad nią napisać szóstkę z krzyżykiem (e-g-cis). Jest to bas cyfrowany, zwany też generalnym (generał-bas) czy basso continuo lub seguente, a cała epoka aż mniej więcej do pojawienia się Józefa Haydna zowie się epoką generał-basu. Ten nowy styl, który równocześnie rozwijał się w muzyce świeckiej, gdzie stworzył operę, jak i w muzyce kościelnej, gdzie przez Ludwika Grossi da Viadana stworzył motety solowe z akompaniamentem, nazwane concerti ecclesiastici, a nawet i msze solowe, napotkał w muzyce liturgicznej na pewien opór i to słusznie. Przede wszystkim nie przyjęła się wówczas msza

solowa (jak i chórowa na jeden głos, która jest produktem dopiero końca XVIII i XIX w.), a zastąpienie kilkogłosowego motetu motetem solowym, czyli koncertem, pociągnęło za sobą dalsze wyparcie chorału. Gdy w renesansie wyzbyto się gregoriańskiego ordinarium missae na rzecz polifonicznej mszy, to teraz zaczęto się wyzbywać jeszcze śpiewów proprium missae. Zamiast graduale (z alleluia) zaczęto śpiewać concerto z tekstem odmiennym aniżeli tekst graduału danej niedzieli czy święta, a w XVIII w. doszło nawet do komponowania symfonii instrumentalnej: „na Graduał grają instrumenty Symphonie, a na Offertorium śpiewa chór Tantum ergo” (notatka do Mszy Tad. Mrozowskiego<sup>33</sup> z r. 1801). Toteż mniej więcej aż po czasy Haydna, więc od r. 1600—1760 rozwijają się w muzyce kościelnej równolegle dwa nurty: postępowy w muzyce, ale coraz bardziej oddalający się od liturgii i konserwatywny w muzyce (polifoniczny), respektujący przepisy liturgiczne.

Polska muzyka religijna (a w pewnej mierze również świecka) osiągnęła w okresie baroku bardzo wysoki poziom. Jest ona też dziś przedmiotem żywego zainteresowania ze strony narodów europejskich i Ameryki Północnej, a wraz z muzyką rosyjską, czeską, słowacką, chorwacką i słoweńską stanowi pewną, dziś już uznawaną, słowiańską przeciwwagę do przodującej muzyki włosko-francusko-niemieckiej.

Do najwybitniejszych polskich kompozytorów religijnych baroku należą Marcin Mielczewski († 1651), Bartłomiej Pękiel († 1670), Stanisław Sylwester Szarzyński († po 1700) i Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734). Na przełomie między renesansem a barokiem pojawia się twórczość kompozytora dużej miary Mikołaja Zieleńskiego, organisty i dyrygenta prywatnej kapeli prymasa (1608—1615) Wojciecha Baranowskiego w Łowiczu. W r. 1611 wydał on w Wenecji u Jakuba Vincentiusa, kosztem prymasa, swe wielkie, jedyne dzieło *Offertoria et Communiones*, zawierające ponad 120 kompozycji. Pod obu tytułami zostało przemyconych również 12 i 13 kompozycji nie będących ofertoriami i komuniami, co zresztą twórca lojalnie uwidoczniał w tytule, pisząc: „doszło do tego kilka św. symfonii wraz z Magnificat na 12 głosów”, a wśród komunii jeszcze trzy fantazje instrumentalne. Ofertoria są skomponowane na 7 i 8 głosów rozdzielonych na dwa chóry (3+4 lub 4+4). Z wyjątkiem jednego (*Dextera Domini*) mają dodane co najmniej organy, a dwadzieścia na ogólną liczbę 55 ofertoriów i wokalnych symfonii — ponadto od jednego do trzech instrumentów. Mamy tu więc powiązanie utworów polifonicznych, typowych dla okresu renesansu z instrumentami charakterystycznymi dla okresu baroku. 63 komunie (łącznie z 10 wokalnymi symfo-

<sup>33</sup> W. Świerczek, *Rękopiśmienne zabytki dawnej muzyki...*, „Kronika Diecezji Sandomierskiej”, Sandomierz 1959, s. 341.

niami i 3 fantazjami) są ułożone na 1 głos solowy, na 2 głosy, na 3 aż do sześciu. Utwory na jeden głos z towarzyszeniem organów możemy uznać za pierwsze koncerty solowe, ale dalekie jeszcze od monodii typowej dla baroku, bo głos solowy jest tu jednym z normalnych głosów czterogłosowego układu, tyle tylko od nich różnym, że wyposażonym w koloratury, tj. ozdobne, popisowe formy wykonania. Podobnie przedstawiają się duety złożone wyłącznie z sopranu i basu z akompaniamentem dalszych dwóch głosów układu czterogłosowego. Spośród tercetów trzy są skomponowane na alt wokalny, skrzypce i puzon (względnie harfę lub lutnię) i organy, a trzy dalsze na wokalne 2 soprany i bas z organami. Cztero-, pięcio- i sześciogłosowe komunie nie różnią się już niczym od takichże kompozycji renesansowych i są dziś wykonywane, jak np. powszechnie znane *In monte Oliveti*, a *cappella*.

Jest rzeczą znamioną, że Zieleński był całkowicie nieznany współczesnym i pozostał takim aż do XIX w. Szymon Starowolski, zachwycający się Fr. Liliusem, kompozytorem dobrym, lecz wedle Ad. Chybińskiego nie dorównującym Pękielowi, Mielczewskiemu i Markowi Scacchiemu, a więc tym samym i Zieleńskiemu, wymienia zaledwie nazwisko Zieleńskiego, podobnie jak wymienia Paligoniusa, Kiejchera (Krzysztofa?) i Brandta, a więc twórców przeciętnych, mimo że Starowolski zaznacza, że oni „*summi in Polonia compositores fuere*” Kapela królewska, wykonująca wówczas właśnie takie utwory, jakie dał Zieleński w swoich *Offertoriach*, nie miała Zieleńskiego w swym repertuarze. Byłoby to wytłumaczone, gdyby kompozycje Zieleńskiego istniały tylko w rękopisach. Wedle ówczesnych zwyczajów, trwających zresztą do czasów Haydna, nadworny kompozytor magnata nie miał prawa odstępować czy wypożyczać swoich utworów jakimukolwiek innemu chórowi. Jednakże kompozycje Zieleńskiego wyszły drukiem w Wenecji, skąd, jak i z Rzymu, sprowadzali czynni w kapeli królewskiej Włosi utwory do śpiewania w Warszawie. Nasuwa się więc uzasadnione podejrzenie, że Włosi Zieleńskiego bojkotowali, popierając wyłącznie siebie. Rojło się wówczas w Warszawie od Włochów, że wymienimy tylko najwybitniejszych: od r. 1596—1598 był Luca Marenzio († 1599), od r. 1603—1623 dyrygował kapelą Asprilio Pacelli, od r. 1623—1630 Giov. Fr. Anerio († 1630 w Grazu, w drodze powrotnej z Polski do ojczyzny), a po nim do początku r. 1649 ostatni już Włoch na tym stanowisku Marco Scacchi. Najwybitniejsi ówczesni organiści włoscy bawili przejściowo w Warszawie, jak od r. 1601—1606 Winc. Bertholusi zmarły w r. 1608 na stanowisku w Kopenhadze, jak Giov. Valentini, który w r. 1614 został z Warszawy powołany do Grazu na organistę i wychowawcę muzycznego następcy tronu habsburskiego, jak od r. 1624—1626 Tarquinio Merula, również wybitny kompozytor.

I ci ostatni popierali również tylko siebie: Winc. Lilius (ojciec wspomnianego Franciszka) wydał *Melodiae Sacrae* (Kraków 1604), wśród których znalazł się tylko jeden utwór Polaka Andrzeja Staniczewskiego i jeden Pomorzanina Andrzeja Hakenbergera, a za to utwory aż 13 Włochów.

Równocześnie z Zieleńskim działały na terenie muzyki religijnej małe talenty kompozytorskie, jak np. dwaj franciszkanie: Wojciech Dębołęcki (*Benedictio mensae* 1616 i *Completorium* 1618) i Andrzej Chyliński (*Kanon* 1620 i *16 Kanonów* 1634, Antwerpia). Dębołęcki jest o tyle historycznie ważny, że jest w Polsce pierwszym przedstawicielem basu cyfrowanego. Wśród cystersów musiał być pewnym talentem Hieronim z Pokrzywnicy, ale pozostał po nim tylko jeden motet (*Veni Sancte Spiritus*). Nieco więcej, bo motet i canzona pozostały po kapelmistrzu Radziwiłłów Andrzeju Rohaczewskim. Kapelmistrzem założonej w r. 1619 przez bpa Szyszkowskiego trzydziestoosobowej kapeli wok.-instr. na Wawelu został dr teologii Hanibal Orgas († 1629), kompozytor *Sacrarum Cantionum* (Rzym 1619) i motetów o św. Stanisławie (*Vir inclyte*) i o św. Marcinie. W obu kapelach był w latach 1623—1625 czynny jeszcze drugi Włoch, Bernardino Terzago, kompozytor *Patrem* na augment bernardyńskie oraz utworów o św. Sebastianie i św. Marcinie.

Pierwszym twórcą wielkiej mszy wokalnie-instrumentalnej w stylu koncertującym jest dopiero Marcin Mielczewski († 1651) wpływający na widownię w r. 1638 jako członek kapeli królewskiej, a od r. 1645 kapelmistrz kapeli królewicza Karola Ferdynanda, biskupa płockiego (bez sakry). Najskromniejsze koncertowanie, bo tylko między sopranem soló a chórem w oparciu wyłącznie o organy, zauważamy w pięknej (i liturgicznej) mszy *O gloriosa Domina*, tj. mszy wysnutej z pieśni o melodyce i rytmice ludowej, śpiewanej przez wojska Stefana Czarneckiego.<sup>34</sup> Koncertowanie masy chórowej z zespołem instrumentalnym zachodzi we mszach *Cerviensiensis* (6 głosów wokalnych i 6 instrumentalnych) i *Triumphalis* (8 głosów wokalnych i 6 instrumentalnych). W motetach koncertujących miał już Mielczewski do pewnego stopnia poprzednika w Zieleńskim, ale nowością jest u Mielczewskiego wprowadzenie tu wstępów instrumentalnych, nazwanych sinfonią lub sonatą. Mielczewski natomiast jest również pierwszym kompozytorem koncertu na głos solowy. Z trzech takich koncertów wszystkich na bas — pozostał koncert *Deus in nomine tuo salvum me fac*. Ponadto komponował Mielczewski jeszcze koncertujące nieszpory, jak i pojedyncze psalmy i Magnificat. Obok tej bogatej twórczości postępowej (do której należą jeszcze utwory czysto instrumentalne — canzony) istniała (bo w większości zaginęła) równie obfita twórczość w stylu konserwatywnym, obejmująca msze o tematyce gregoriań-

<sup>34</sup> I. Bełza, *Istorijska polskoj muzykalnoj kultury*, Moskwa 1954, t. I.

skiej a cappella (względnie z dodanymi może nawet przez kogoś innego organami) oraz tractus, sekwencje i w mniejszej liczbie introitus i offeratoria. Mielczewski był przez współczesnych i przez cały wiek XVII ulubionym kompozytorem, o czym świadczą miejsca przechowania jego utworów: Żmigród czy Smogorzew (Śląsk), Templin i Berlin (Brandenburgia), Lüneburg (Hanower), Paryż, Kromieryż i oczywiście biblioteki polskie, a znajomość jego twórczości w Rosji propagował Mikołaj Pawłowicz Dylecki († ok. 1690).

Rówieśnikiem Mielczewskiego był wspomniany już Franciszek Lilius († 1657), również członek kapeli królewskiej, a od r. 1630 kapelmistrz kapeli katedralnej na Wawelu. Uprawiał wyłącznie muzykę religijną tak monodyczną i koncertującą, jak konserwatywną. Los okazał się nieprzychylny dla jego 24 kompozycji, skoro aż 17 albo zginęło, albo się zdekompletowało, choć ostatnio tę i ową się znajduje.

Najwybitniejszą postacią baroku jest Bartłomiej Pękiel († 1670). Wypływa na widownię przed r. 1637 jako organista kapeli królewskiej; w r. 1641 zostaje wicekapelmistrzem, w r. 1649 kapelmistrzem po Marku Scacchim. Po wojnie szwedzkiej objął w r. 1658 kapelmistrzostwo kapeli wawelskiej. W Warszawie skomponował okazałą ośmiogłosową mszę wokально-instrumentalną *La Lombardeca*, motet koncertujący *Dulcis amor Jesu* i przede wszystkim wspaniałe oratorium solowe o sędzie ostatecznym, zatytułowane w rękopisie szwedzkim *Dialogi na adwent*. W Krakowie utworzył on szereg mszy a cappella, spośród których *Missa pulcherrima ad instar Praenestini* (tytuł pochodzi od kopisty Arnulfa Miskiewicza) na chór mieszany oraz *Missa brevis* i *Paschalis* (na chór męski) należą dotąd do najwybitniejszych mszy, jakie wyszły z rąk twórców polskich. Pękiel świetny kontrapunktysta czerpał zarazem najwięcej spośród wszystkich kompozytorów z pieśni polskich, w szczególności z kolęd (dwa *Patrem* na chór męski osnute z szeregu kolęd, w tym z „Anioł pasterzom mówił”, oraz opracowania dwu kolęd łacińskich). Jedynie motety a cappella opierał częściowo na chorale gregoriańskim.

Wojna szwedzka zadała cios również instytucjom muzycznym. W Warszawie nie podniosły się one aż do końca XVII w., a kapela królewska wegetowała tylko pod dyktando Jacka Różyckiego († ok. 1707) wytrawnego, lecz przeciętnego kompozytora zarówno dzieł koncertujących (*Magnificemus in cantu*, *Exultemus omnes*, *Magnificat*), jak a cappella: kilkunastu bardzo przystępnych hymnów. Jedyna *Missa Concerta* jak i *Litania* zaginęły. Prędzej wyleczył się z ran Kraków, czego dowodem jest działalność Pękiela na Wawelu w latach 1658—1670 oraz istnienie rorantystów, kapeli mariackiej i założonej w r. 1640 bursy jezuitów.

Do wybitnych kompozytorów ostatniego trzystoletnia XVII w. należą tylko dwaj twórcy i to działający poza wymienionymi kapelami: pi-

jar Damian Stachowicz († 1699), twórca efektownego *Veni Consolator* i szeregu kompozycji obecnie wykrywanych jak *Requiem*, *Litania*, hymn „Ave virgo”, psalmy nieszporne, oraz cysters (czy może benedyktyn?) Stanisław Sylwester Szarzyński, twórca na miarę Pękiela i Zieleńskiego, piszący już wyłącznie kompozycje koncertujące tak solowe (*Jesu spes mea*, *Pariendo non gravaris*, *Ave regina*), jak zespołowe i instrumentalne (*Sonata*).

Pijar Stachowicz i cysters Szarzyński świadczą, że od drugiej połowy XVII w. nie tylko Warszawa (gdzie ok. r. 1619 powstała jeszcze kapela augustianów na Piwnej i w r. 1626 jezuitów obok kolegiaty), Kraków (gdzie w 1638 chór mariacki otrzymał instrumenty) i Łowicz jako siedziba prymasa wydają kompozytorów, ale również już inne miasta oraz klasztory zdobywają się na kapele wokalnie-instrumentalne, kierowane niejednokrotnie przez mniej czy więcej utalentowanych twórców.

Istotnie w ciągu XVII w. powstały takie kapele w Pabianicach (już ok. r. 1600), w Wilnie w katedrze w r. 1628 (przetrwała do r. 1842); w Płocku w katedrze w r. 1642; we Włocławku w katedrze, gdzie fundacja z r. 1641 weszła w życie w r. 1654, a gdzie w latach 1680—1684 był kapelmistrzem kompozytor Maciej Wronowicz (*Lauda Sion* na 9 gł.), a po nim kompozytor Marcin Suliński; w Poznaniu w katedrze ok. r. 1650; w Sandomierzu w kolegiacie w r. 1664. Katedra gnieźnieńska miała chór od r. 1647, który z czasem (w. XVIII) dostał również instrumentalistów, jak i kolegiata łowicka, która przez cały XVII w. ograniczała się do chóru (męskiego) z towarzyszeniem jedynie organów, a dla którego komponował kanonik Jan Radomski (*Missa de S. Cruce* i *Requiem*). Również wikariusz łowicki Jakub Jerzy Nowakowski w drugiej połowie XVII w. był kompozytorem *Planctus de Passione Domini*.

Z klasztornych kapel najwcześniej uprawiała muzykę wokalnie-instrumentalną kapela paulinów na Jasnej Górze, gdzie kompozytorem był Aleksander Władysław Leszczyński († 1680, dwie msze per octavas i Mandatum). W nieznanym nam środowisku tworzyli w drugiej połowie XVII w. karmelita krakowski Andrzej Paszkiewicz (*Cantilena de Passione*, r. 1669 i msza?), Stanisław Podoski (*Concerto Levita Laurentius*) i na przełomie XVII/XVIII w. Langrocki (*Missa Nużeśmy chrześcijanie*) oraz norbertanin z Krzyżanowic Ph. Charśnicki (dwa hymny koncertujące). Pewną rolę odegrały również w kultywowaniu muzyki kościelnej szkolne kapele jezuickie (jezuita Marcin Kreczmer † w r. 1696 w Brunsberdze, kompozytor 5-głosowego motetu z 7 instrumentami z r. 1678) i dworskie kapele magnackie, coraz liczniejsze w XVIII w. Z krakowskiej kapeli rorantystów wyłaniały się od czasu do czasu drobne talenty, jak Jan Fabrycy († ok. 1665) kompozytor mszy parodii z motetu *In te Domine speravi* Szamotulczyka; jak Maciej Arnulf Miskiewicz

(† m. r. 1682 a 1685) zasłużony kopista utworów Pękiela, twórca hymnu a cappella; jak Maciej Łukaszewicz († 1685) twórca *Patrem super In natali Domini* i dwóch hymnów. Ostatnim wielkim twórcą baroku był Grzegorz Gerwazy Gorczycki, czynny w kapeli wawelskiej od r. 1694 do 1734. Twórczość jego licząca (w tej chwili, bo poszukiwania trwają nadal) około 45 dzieł, zawiera zarówno utwory komponowane w stylu postępowym (neapolitańskim), jak konserwatywnym. Z pierwszych najcenniejsze są *Laetatus sum*, *Completorium* i koncert *In virtute tua* (obok *Illuxit sol*), z drugiej stale śpiewane „Sepulto Domino”, i „Ave Maria”,<sup>35</sup> a poważnym, choć stylistycznie niejednorodnym utworem jest *Missa paschalis*. Kilka innych w stylu konserwatywnym i uznanych przez Józefa Surzyńskiego (słusznie) za wzorowe kompozycje kościelne pojawiło się w niedostępnych dziś publikacjach Surzyńskiego jako dodatkach do jego miesięcznika „Muzyka Kościelna” czy rozprawy *Matka Boska w muzyce polskiej*, czy też w Henryka Opieńskiego *La musique polonaise* (r. 1918), nie mówiąc już o *Śpiewach Kościelnych* na kilka głosów Józefa Cichockiego z r. 1839. Na podstawie postępowych kompozycji stawiamy dziś Gorczyckiego w jednym szeregu obok Zieleńskiego, Pękiela i Szarzyńskiego. W kierunku konserwatywnym, a liturgicznie wartościowym, jest on już przedostatnim twórcą, bo po nim pozostawił, zresztą zaledwie kilka, kompozycji w stylu pseudo-palestrinowskim Wincenty Maxylewicz († 1745). Już współcześni Gorczyckiego i Maxylewicza komponowali wyłącznie w stylu neapolitańskim, niestety coraz bardziej płytkim.

W czasie bogatej działalności Gorczyckiego w Krakowie muzyka w Warszawie (liczącej 30 tys. mieszkańców) stała na znacznie niższym poziomie niż w katedrze wawelskiej. Kapela królewska została przeniesiona do Drezna i przemieniona na królewsko-polską i kurfirstowsko-saską muzykę kameralną z dyrygentami Johannem Christianem Schmidtem i Ruzickym (Jackiem Różyckim). Troska o stan muzyki w kolegiacie warszawskiej spoczęła na zawsze słabej kapeli parafialnej z organistą St. Faberowskim (od r. 1699) starszym Kongregacji Muzyków Warszawskich. Wyższy poziom posiadała kapela augustianów na Pivnej i zapewne kapela pijarska i bursa jezuitów. Niemniej nie brak już kompozytorów rozsianych po całej Polsce. Kazimierz Jezierski działający na przełomie z XVII na XVIII w. skomponował kilka mszy i polską pastorellę. Urban Janczewski z Krotoszyna pozostawił po sobie ok. r. 1700 msze i *Concerto de Deo*. W tym czasie również kompozytorami byli Jan Müller (koncert) i Kasper Fiszer działający we Włocławku. W kunszcie kompozytorskim wyróżniał się organista i mistrz kapeli benedyktynów sieciechowskich Andrzej Skwerski († 1703). Karmelitańskim kompozytorem był we Lwo-

<sup>35</sup> *Monumenta Musices Sacrae*, z. II, 1887 i *Cantica selecta*, 1928.

wie Dominik Wałęcki († 1705). Kazimierz Boczkowski, twórca koncertu *Christus resurgens* i prozy *Veni Sancte* (r. 1700), układa w r. 1705 i następnych *Cantionalia* dla benedyktynek staniąteckich. Benedyktyn Roman Zajączkowski tworzy w Sieciechowie w r. 1706 „*Veni Creator*” na 10 głosów, a w opactwie św. Krzyża *Rorate, Kyrie i Mitit ad Virginem* w r. 1710. Również benedyktyn Paweł Sieprawski pozostawia po sobie motety z r. 1711 i 1716, a litania jego znajduje się w zbiorach bursy jezuickiej w Krakowie z r. 1737. Benignus Buchowski, benedyktyn tyniecki, napisał ok. r. 1712 pieśni *Cantus et luctus*. Piotr Kosmowski, organista i kompozytor, przebywa stale w kapeli drezdeńskiej († po 1726). Po Andrzeju Siwińskim († ok. 1720) pozostały *Ave regina* (r. 1713), *Requiem* (z r. 1726) oraz wzmianka o dwu utworach w krakowskim inwentarzu bursy jezuickiej (r. 1737), a po M. M. również *Ave regina* (r. 1714) i polskie planctus „Ach ciężka żalność” i „Zemdlony Jezus” Tomasz Józef Stefanowicz przedstawia się nam w r. 1721 w tytule rękopiśmiennej kantyczki jako regent kapeli generalnej *omnis generis musicorum*. Paweł Krzewdzieński komponuje w Sandomierzu w r. 1723 motetto *Te Deum Patrem*, a Jakub Ibkowski tworzy w latach 1725—1729 dwie msze (a rękopis jego litanii pochodzi z r. 1768). Z cudzoziemców mieli w tym czasie związek z polską muzyką kościelną Giovanni Battista Luparini, który po służbie u kardynała Radziejowskiego i w kapeli w Dreźnie objął w r. 1702 kantorat w krakowskim kościele mariackim. Giovanni Antonio Riccieri († 1746) bawił w latach 1722—1726 w kapeli Rzewuskiego i pozostawił po sobie *Concerti tres de Deo*. Simona Ferdinanda Lechleitnera liczne kompozycje, bo 24 utwory pozostały w zbiorach sandomierskich z r. 1725/26, 1730/31 i późniejsze aż po r. 1741. Wymieniają go również krakowskie inwentarze jezuickie, a jeden utwór jest na Wawelu. Nic. Joz. Ign. Zandtfelder pozostawił *Alma redemptoris* w rękopisie z r. 1726.

Jeżeli do powyższych wiadomości o kompozytorach dodamy ponadto, że Jan Głowiński (żyjący jeszcze w r. 1711) zbudował organy w Leżajsku; Eugeniusz Pasierbski organista i organmistrz bernardyński w Kalwarii Zebrzydowskiej wystawił na miejsce spalonych przez Szwedów nowe organy u dominikanów w Krakowie; Mateusz Brandtner († po 1715) organmistrz toruński naprawiał organy we Włocławku (r. 1691/92), wreszcie Adam Oratio Casparius zbudował w r. 1725 organy w Częstochowie, a w r. 1734 w Lesznie, to stwierdzimy, że mimo niespokojnego pierwszego dwudziestolecia XVIII w. rany zadane przez najazd szwedzki zostały zaleczone.

Prawdziwy rozmach nastąpił jednak dopiero po śmierci Gorczyckiego. Jeśli wszyscy wymienieni współcześni mu kompozytorzy tworzyli — poza nim — wyłącznie w stylu neapolitańskim, to obecnie konserwatywny styl a cappella, stilo antico poszedł w ogóle w zapomnienie. Zapanowało

niepodzielnie stilo moderno. Nie przyczyniło się to do uszlachetnienia utworów przeznaczonych na nabożeństwo liturgiczne, przeciwnie pociągnęło to za sobą obniżenie, spłyconie, a nawet strywializowanie dzieł religijnych. Melodyka partii solowych tych utworów religijnych nie różni się od melodii arioso czy wprost arii operowych; rozwija się więc z biegników gamowych w górę i w dół, z pasaży (w wartościach szesnastkowych, a nawet jeszcze mniejszych) tworzonych z rozłożonych trój- i czterodźwięków, w szczególności z czterodźwięku zmniejszonego, dalej z łańcuchów progresji, z powtórzeń, z ariozyjnych deklamacji. Do tego dołączają się najrozmaitsze ozdobniki, jak przednutki, tryle, obiegniki, w ogóle melizmaty często o charakterze (manierze) westchnień i zawodzeń. W partiach chórowych ma znowu duże zastosowanie recytacyjne parlando. W rytmice obok triol i synkop dochodzą do głosu zwroty taneczne, więc polonezowe (Pyrzyński, Szczurowski już ok. r. 1740, Policki — msza r. 1760, Bolechowski — msza z r. 1789, Dankowski msza, *Vesperae*, *Te Deum* po r. 1792, Wański ok. r. 1800) czy wprost polonez jak „Tuba mirum” w *Requiem* Mateusza Zwierzchowskiego. Obok polonezowych również, choć rzadsze, rytmy mazurkowe (Szczurowski *Missa Emanuelis*, Dankowski *Vesperae pastorales*) czy nawet krakowiakowe (Żebrowski, *Missa pastoralis* sprzed r. 1750 z fragmentem „Albośmy to jacy tacy...”).

Między treścią tekstu a muzyką brak więc często związku, panuje silna tendencja do dawania przy budowie utworu absolutnej przewagi zasadzie czysto muzycznej. Uboga harmonia z bardzo wąskim kręgiem modulacyjnym nie przyczynia się również do podniesienia wartości polskich (jak i bardzo wielu europejskich) dzieł religijnych. Niezaprzeczona świeckość utworów z tekstem religijnym jest cechą całej muzyki począwszy od drugiej ćwierci XVIII w. Nie mogło zresztą być inaczej. Muzyka poważniejszego gatunku (symfoniczna jak i operowa z jednej strony, a oratoryjna i wprost kościelna z drugiej) rozdzielona dotąd między kapele dworskie (pielęgnyjące suitę, sonatę de chiesa, uwerturę i operę) a kapele czysto kościelne w rodzaju np. wawelskiej (wykonujące w dużej jeszcze mierze msze a cappella czy tylko z organami i poważnie pomyslane msze wokalnie-instrumentalne) przechodzi odtąd do mieszczaństwa, a nawet w poszczególnych wypadkach na wieś, gdzie istnieje czy to jakiś klasztor, czy dwór ziemiański, niezdolny jednak do utrzymania na własny wyłącznie koszt kapeli (Pieranie pod Inowrocławiem). Te mieszczańskie i to nawet małomieszczańskie kapele (od 9—12 muzyków) grają obecnie tak symfonie, jak msze. Miejscem koncertowania jest jednak wyłącznie kościół, gdzie wykonuje się symfonie czy to przed, czy po nabożeństwie, czy w czasie procesji (liczne sonaty, adagia, andante „pro processione” kompozytora paulinów jasnogórskich Marcina Żebrowskiego † 1770). Jeden i ten sam zespół grający bezpośrednio po sobie tak

symfonie, jak msze i kantatowe nieszpory czy litanie, zatracą poczucie różnicy między muzyką świecką a liturgiczną.

Ilość kapel polskich rozrosła się ogromnie w czasie od ok. r. 1730 do 1794. Pomijając już dotąd wymienione, a więc w Krakowie i Warszawie (gdzie istniało po kilkanaście kapel) i we wszystkich miastach biskupich, liczba kapel parafialno-klasztorno-miejskich przekroczyła cyfrę 150 (a z krakowskimi i warszawskimi — 170) w około 110 miejscowościach (bo miasta takie jak Poznań, Sandomierz, Lublin itd. miały po kilka kapel). Do nich dochodzi ok. 60 kapel magnackich, które przecież także występowały w kościołach, przynajmniej na nabożeństwach uczęszczanych przez dwór. U Radziwiłła w Nieświeżu grywała w kościele podczas nabożeństwa najczęściej kapela żydowska złożona z 12 muzyków, po turecku ubranych.<sup>36</sup> Te kapele wykonywały msze co najmniej 31 kompozytorów polskich.<sup>37</sup>

A więc sama ilość kompozytorów od śmierci Gorczyckiego po rok 1800 przewyższa swą cyfrą 31 cyfrę 27 razem wziętych twórców mszy z XVI, XVII i XVIII w., choć zapewne ani jedna msza ostatniego wieku nie osiągnęła poziomu mszy Leopolda, Szadka, Mielczewskiego i Pękiela. Liczba twórców motetów koncertujących, concerto solo, poszczególnych hymnów i pełnych nieszporów i completorium, dalej rozlicznych litanii przekracza cyfrę 40. Obok rodzimych kompozytorów wykonywano cudzoziemców.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> O. M. Żukowski, *O polonezie*, Lwów 1899, s. 27.

<sup>37</sup> Pod datą r. 1737 (czy to w inwentarzu krakowskiej bursy jezuitów, czy gdzie indziej) zostały nam przekazane msze D. Pszczeńskiego (4), Siwińskiego *Requiem* (brak imienia oznacza, że nie jest ono znane, a skrót do poszczególnych liter, że nie rozszyfrowane), Staromiejskiego (2 msze, a msze C z datą 1764 r.), Andrzeja Wołoszki i Bystrzyckiego (*Requiem*). Z pierwszej połowy względnie z połowy XVIII w. pochodzą msze Drewnowskiego (2 msze), Fr. Ksawerego Pokornego (kilka mszy), Polickiego (3 msze), Izdebskiego (*Missa ferialis*), Mateusza Zwierzchowskiego † 1766 (*Requiem*), Marcina Józefa Żebrowskiego † 1770 (4 msze), Jacka Szczurowskiego (3 msze m. r. 1741 a 1770). Z drugiej połowy XVIII w. msze Barthela (*Rorate* i *Kyrie* z ok. 1770 r.), Jakuba Gołąbka † 1789 (4 msze), Antoniego Milwida (4 msze ok. 1780), msza Józefa Bolechowskiego, Mikuleckiego (*Requiem*), Antoniego Raszko, Antoniego Morowskiego, Adama Opatyńskiego, Jana Ignacego Danieckiego, I. A. Langrockiego (msza *Nużeśmy chrześcijanie*), Wojciecha Kostrzewskiego (*Requiem*), Wojciecha Dankowskiego (msze, *Requiem*), Pracheńskiego ok. r. 1793 (msza), Józefa Kozłowskiego (*Requiem* dla St. Augusta z r. 1798 i kilka mszy), Ziemianowski (msza), Jan Wański (msza pastoralna), Tadeusz Mrozowski (msza r. 1800), Józef Pardecki † 1809 (*Requiem*), Zeydler † 1809 pisali msze ok. r. 1800.

<sup>38</sup> Z Włochów szkoły neapolitańskiej najwybitniejsze nazwiska, które się dziś spotyka czy to w zbiorach sandomierskich, czy częstochowskich (względnie w katalogu), czy w inwentarzu benonitów warszawskich itp. są Bassani, Conti ojciec i syn, Durante, Feo, Pergolesi, Galuppi, Jomelli, Traetta, Anfossi, Piccini, Pugnani,

Słowem wiek XVIII jest wiekiem ogromnego upowszechnienia muzyki. Muzycy wywodzący się z mieszczan, rzemieślników czy nawet chłopów są nie tylko członkami niedostępnych dla społeczeństwa kapel mag-nackich (zatrudniających zresztą w dużej jeszcze mierze Czechów, Niemców; Włochów) i dosyć elitarnych, wysoce profesjonalnych, wyjątkowych kapel kościelnych, jak np. wawelska czy krakowska bursa jezuicka, ale muzycy rzemieślniczo-chłopsy tworzą teraz swoje małomiasteczkowe kapele brackie przy parafii lub klasztorze, czy wprost kapele miejskie, zaspokajające wszystkie kościelne i pozakościelne potrzeby muzyczne miasteczka czy osady. Stwierdzone ogólne obniżenie poziomu w dziedzinie twórczości w w. XVIII nie jest wcale obniżeniem wykonawstwa, wręcz przeciwnie: podnosi się poziom profesjonalny w kapelach miejskich.

Proces komponowania wielogłosowych pieśni polskich został około r. 1600 zahamowany. Może był to skutek kontrakcji katolickiej przeciw dysydyntyzmowi z obawy, by polskie kompozycje wielogłosowe nie wci-skały się do nabożeństw, nie wypierały łacińskich. Jest rzeczą znamionną, że wielogłosowe pieśni polskie tworzyli jeszcze tylko Włosi, jakby w chęci związania się ze społeczeństwem polskim. A więc Diomedes Cato opublikował w r. 1606/07 pięć pieśni pt. *Rytmy łacińskie...* przekładania St. Grochowskiego, oraz w r. 1607 „Pieśń o św. Stanisławie” Asprilio Pacelli wydał m. r. 1608 a 1611 „Pieśń o św. Stanisławie”, wreszcie Fr. Lilius w r. 1645 cztery pieśni do słów skryptora dominikańskiego Błażeja Dereja. Przed wydawnictwem Liliusa znalazło się jeszcze w rękopisie konfraterni literackiej warszawskiej r. 1635 kilkanaście wielogłosowych pieśni polskich. Przez około 60 lat, tj. m. r. 1645 a 1705 brak takich utworów całkowicie. Dopiero w XVIII w. pojawiają się tego rodzaju kompozycje bez ograniczenia. A więc poza wspomnianymi już *Planctus* M. M. z ok. r. 1714 i kolędy Jacka Szczurowskiego „Dziecino Boże” z r. 1737, posiadamy *planctus* Kotowicza r. 1767, A. Hermanowskiego 3 *pieśni* (*planctus*) na canto solo, 2 violini i organy, oraz cztery pozycje anonimowe. Fagocista jasnogórski Kotricz skomponował *Mittit ad Virginem* z pieśnią „Zdrowaś bądź Maria” na bas solo z 2 viol. i organami (r. 1782). Szczególnie bogata jest twórczość kolędowa pod najrozmaitszymi tytułami, jak motetto de Nativitate Domini, pastorella, koncert Bożego Narodzenia. Zbiory sandomierskie zawierają 27 pozycje (m. r. 1726 a 1802) z tego zakresu,<sup>39</sup> a rs. BJ 3638 z przełomu XVII na XVIII w. — 26 wielogłosowo-

---

Cimarosa, Paisiello itd. Z Niemców: Hasse, Graun, Dittersdorf, Haydn i Mozart i pomniejsi; z Francuzów: Monsigny, Gossec, Gretry, Phillidor (brak tylko Rameau); z Czechów: Brixli, Koželuch, Mysliveček i szereg innych.

<sup>39</sup> W. Świerczek, *Rękopiśmienne zabytki dawnej muzyki w Bibliotece Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Kronika Diecezji Sandomierskiej”, 1960, s. 26 n.

wych kolęd. Do tej grupy twórczości należą również kantaty. Pod sam koniec XVIII w., w latach 1780—1790 pojawiają się wśród religijnych wielogłosowych kantat włoskich o charakterze dramatycznym, tłumaczonych zresztą na język polski przez Wacława Sierakowskiego, kantaty oryginalne polskie tegoż librecisty: *Bł. Bronisława*, *Św. Jan Kanty*, *Św. Jacek* i *Św. Stanisław* z muzyką Jakuba Gołąbka, następnie *Na honor św. Wacława* z muzyką Teodora Zygmuntowskiego, dalej *Bł. Gedroją* nieznanego kompozytora i wreszcie *Opera w muzyce na honor św. Stanisława bpa* oraz *Józef przez braci sprzedany* kompozycji bodaj samego Sierakowskiego († 1806).

W przeciwieństwie do skąpej w pierwszej połowie XVII w. twórczości wielogłosowej bardzo bogato przedstawia się twórczość pieśni jednogłosowych, a wśród nich przede wszystkim kolęd, a raczej pastorałek. Wśród kolęd wysuwają się na pierwsze miejsce *Symfonie anielskie* Jana z Żabczyc (r. 1630) zawierające 36 tekstów z zaznaczeniem, że można je śpiewać na wymienione tam świeckie melodie. Są tam kolędy po dzień dzisiejszy śpiewane, jak „A wczora z wieczora”, „Przybieżeli do Betleem”, „Przy onej górze” itd. Z r. 1648 (po czym wielokrotnie drukowana) jest kolęda „Posłuchajcie z weselem”, czeskiego pochodzenia, a z r. 1671 i nast. również czeska „Narodził się Chrystus Pan.”<sup>40</sup> Zbiór Stanisława Tomaszka Baczyńskiego z r. 1668 zawiera pokaźną ilość tekstów kolędowych wraz z ich tłumaczeniem na język łaciński, jak i pieśni wielkopostnych i innych. Rs. BJ 3638 z przełomu XVII na XVIII w. zawiera z ogólnej liczby 89 kolęd 63 jednogłosowych. Podobnie rękopis z tego samego czasu (r. 1721) omówiony przez Chybińskiego<sup>41</sup> zawiera obok 378 tekstów kilkadziesiąt melodii kolęd. Został on przepisany natychmiast, bo w r. 1722 przez karmelitanki krakowskie. Dalsze osiemnastowieczne pomijamy. Poza kolędami pieśni różnorakie tworzył Walenty Bartoszewski: w r. 1611 *Pienia radosne dzieatek*; w r. 1613 *Pienia nabożne o Pannie Najśw.*; w r. 1624 *Bezoar z łez ludzkich* (23 pieśni z nutami). Wszystkie pieśni Bartoszewskiego są dziś nieznane. Wspomniany autor *Cornu copiae* z r. 1668 spisał poza kolędami i pieśniami wielkopostnymi również teksty pieśni z pozostałych okresów roku. Z samego końca XVII w., bo z r. 1698 (drukowane w r. 1707) pochodzą „Gorzkie żale” Wreszcie pieśni katechetyczne. Hieronim Nieradzki w *Praxis catechistica* (Kraków 1661) zalecał śpiewanie codzien w drugiej połowie mszy pacierza i składu wiary. Piotr Aleksander Grocholiński w swoim *Katechizmie* (Kraków 1684) nakazał „zaśpiewanie siedmioro Pozdrowienia anielskiego, potem Święty Boże” W r. 1698 wyszedł w Toruniu *Sposób śpiewania polskiego*,

<sup>40</sup> St. Dobrzycki, *Kolędy polskie a czeskie...*, Poznań 1930, s. 28—30.

<sup>41</sup> *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, t. I, s. 222.

będący najdawniejszym polskim śpiewnikiem kościelnym i katechizmem dla diecezji chełmińskiej.<sup>42</sup> Stanisława Brzeżańskiego *Owczarnia w dzielnym polu* (Lwów 1717) zawiera pieśni (4 z nutami), tj. *Katechizm polski pieśniami wydany*. Józef Legowicz wydał *Katechizm* (Wilno 1776) z przydatkiem niektórych pieśni. Bazylianin Tymoteusz Szczurowski wydał w swojej *Misji Białskiej* (Supraśl 1792) szereg pieśni katechizmowych, jak „Trójca, Bóg Ojciec...”, „O wszystkich tajemnicach wiary”, „O Duchu Przenajśw.”, itd. zamieszczonych później w *Śpiewniku Mioduszelewskiego* z r. 1838 i Dodatku do niego z r. 1842. Wreszcie *Nauka wiary* z r. 1798 (druk. Lublin 1822) Grzegorza Wężyka zawiera również pieśni i uwagi o śpiewie kościelnym.

Doniosłym wydarzeniem dla dalszych dziejów muzyki liturgicznej w Polsce była po soborze trydenckim decyzja synodów prowincjonalnych z r. 1621 i 1628 wydrukowania ksiąg chórowych kosztem biskupów i rozesłania ich darmo poszczególnym diecezjom, więc: *Graduału* (r. 1629), *Antiphonarium ad uniformitatem Ecclesiarum per universas Regni Poloniae Provincias...* (r. 1645 wyd. drugie) i innych, jak *Psalterium* i *Processionale*. Mimo drobnych gdzieniegdzie uproszczeń na skutek redukcji strophicus do najwyżej trzech nut na jednej wysokości (a nigdy czterech czy pięciu), mimo zamiany liquescentes i quilism na nuty pełne lub czasem ich opuszczenie, mimo niejednokrotnego wypełniania skoku tercjoowego nutą przejściową, mimo wprowadzenia akcentu „renesansowego” (więc np. w figurze trzynutowej nad dwuzgłoskowym wyrazem *D e u s.* — przydzielenie dwóch nut akcentowanej zgłosce *De* a nie zgłosce *us*) — to jest to chorał zasadniczo wierny śpiewowi przekazanemu przez średniowiecze i zachowany w Polsce, w przeciwieństwie np. do Francji i do krajów niemieckich aż po czasy Motu proprio z r. 1903 i watykańskiej edycji chorału gregoriańskiego. *Graduał* i *Antyfonarz* wydania Andrzeja Piotrkowszczyka domagają się jak najszybszego opracowania muzykologicznego. To wydawnictwo nie zabezpieczyło jednak nienaruszalności chorału i nie zapobiegło w XVIII/XIX w. całkowitemu rozkładowi tego śpiewu. Mimo posiadania tych stosunkowo wzorowych druków poszczególne kościoły pisały dla swoich lokalnych potrzeb, zwyczajów, a raczej nadużyć, swoje graduały. Stąd w XVIII w. mamy np. tyle *Patrem*, a wnet i całych *ordinarium missae* ile było województw, miast, a nawet dzielnic miejskich (*Patrem stradomskie*). Mamy więc *Patrem* mazowieckie („prawy mazur”) i lubelskie, *Patrem* warszawskie, łowickie, grodzieńskie, kowieńskie, chełmińskie, radomskie, opatowskie, krakowskie, tarnowskie, leżajskie, podgórskie, dalej wszelkie zagraniczne, jak germańskie, gallic-

<sup>42</sup> K. Michałowski, *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego*, Kraków 1955, poz. 561.

kie, hiszpańskie, italicum, ungaricum, nawet russicum, romanum, sicilianum, weneckie, cypryjskie, jerozolimskie, betlejemskie, i jeszcze zakonne, jak dominikańskie, na augment bernardyńskie, wreszcie oczywiście adwentowe, nativitatis (aż 6 Patrem na temat różnych kolęd) passionis, paschalis itd. Już niemal od początku XVIII w. dochodzi do wytercjowania względnie wysektowania melodii i śpiewania chorału na dwa głosy. Śpiewano tak u karmelitów krakowskich na Piasku (1720, 1727), u benedyktynek lwowskich i sandomierskich (1754), u dominikanów lwowskich, u reformatów sandomierskich (1760), u misjonarzy w Krakowie (1769 „haec missae rarissime sunt cantandae”) i u św. Krzyża w Warszawie (1778) itd. Wreszcie w pierwszej połowie XIX w. został chorał zaopatrzony obficie krzyżykami i bemolami, a więc przemocą podciągnięty pod tonalność dur i moll, i w tej postaci najniepotrzebniej wydany w Wiedniu w r. 1834 przez członka honorowego Towarzystwa Muzycznego Lwowskiego Jana Jarmusiewicza pt. *Chorał gregoriański rytualnie historycznie objaśniony i na terazniejsze nuty przełożony dla użytku chórów kościelnych z akompaniamentem organu lub fortepianu*.<sup>43</sup>

Znakomici, wprost wybitni, organiści zagraniczni i polscy służyli w kapelach magnackich (królewskiej, prymasowskiej) i w niektórych kościołach. W królewskiej byli czynni: w latach 1601—1606 Wincenty Bertholusi, zmarły w r. 1608 na stanowisku dworskim w Kopenhadze; Giov. Valentini, powołany w r. 1614 z Warszawy na dwór w Grazu, gdzie był wychowawcą muzycznym przyszłego cesarza Ferdynanda III; Tarquinio Merula 1624—1626; z polskich Adam Mosiążek ok. r. 1625, a później Bartłomiej Pękiel. Na dworze prymasowskim Mikołaj Zieleński ok. r. 1611. Na dworze w Kopenhadze Michał Cracovita w r. 1633. Na stanowiskach organistów kościelnych Jan z Nowego Targu, organista bernardynów († 1633), Erazm Obornicki († 1643), organista augustianów, Adam Nizankowski († 1655) i jeszcze jeden nieznan z nazwiska Polak, uczniowie Hieronima Frescobaldiego w Rzymie, organiści dominikanów, wreszcie Kasper Bystrzycki z Pińczowa, organista w latach 1640—1680 w Mogile „cui parem vix invenisses”

Temu świetnemu poziomowi stanu organistowskiego w Polsce odpowiada jeden jedyny zabytek z utworami na organy — tabulatura organowa z ok. r. 1660 (spalona w r. 1944) zawierająca preludia, capriccia, canzony, toccaty i fugi oraz opracowania pieśni kościelnych. Jedynym w niej nazwiskiem jest Jan Podbielski, którego *Preludium* ocenia Zdz. Jachimecki wysoko, zestawiając je z kompozycjami Bernarda Pasquiniego († 1710). Autorem drugiej jeszcze, zaginionej tabulatury organowej

<sup>43</sup> S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, t. XIII, Warszawa 1863, s. 82.

mógł być wedle A. Chybińskiego Kasper Bystrzycki († po 1680). Ale mimo że w XVIII w. znamy, wedle badań Jerzego Mizgalskiego,<sup>44</sup> 130 organistów, a nowe poszukiwania jeszcze znacznie ich liczbę powiększyły, to jednak zabytków polskiej muzyki organowej do końca XVIII w. nie posiadamy. Zdaje się, że ich też istotnie nie było, skoro w tym czasie zamiast preludiuowania na organach grywano sonaty, symfonie, adagia skomponowane na zespoły instrumentalne.

#### POLSKA MUZYKA RELIGIJNA XIX I XX W.

Na zmianę stylu względnie na zahamowanie rozwoju muzyki religijnej, a w szczególności kościelnej, nie miał większego wpływu ani klasycyzm wiedeński, ani romantyzm. Kierunek nadany jej przez szkołę neapolitańską: msza wokalnie-orkiestralna, nieszpory koncertujące, concerti solowe, ewentualnie duety i tercety zamiast motetów (na graduał i offertorium) — kierunek ten utrzymał się nadal, a jedynie pewne cechy stylistyczne przejęte czy to z klasycyzmu (z sześciu ostatnich mszy Haydna), czy romantyzmu, mogły w poszczególnych kompozycjach dojść do głosu. Toteż przy kreśleniu dziejów muzyki kościelnej stosuje się po średniowieczu i renesansie jako dalszy podział: okres muzyki religijnej od r. 1600 aż do r. 1840/50. Przy omawianiu dziejów muzyki religijnej w Polsce musimy jednak ze względu na całkowicie nowe stosunki polityczne, bo rozbiór państwa i jego podział między trzech zaborców, zamknąć okres poprzedni rokiem 1794 i dalsze losy muzyki kościelnej rozpatrywać z uwzględnieniem specyficznych warunków w poszczególnych zaborach, bo józefinizm (1765—1790) posuwający się aż do zniesienia muzyki chórowej w świątyniach,<sup>45</sup> będący upadkiem muzyki kościelnej w Austrii, dającym się we znaki również Małopolsce, nie miał wpływu na Warszawę, a później na zabór rosyjski. Kasata znowu zakonów dokonana w zaborze pruskim pociągnęła za sobą upadek wielu kapel, zanim pojawiły się z czasem w ich miejsce nowo powstałe chóry parafialne. Toteż w zaborze pruskim słyszy się co nieco o muzyce kościelnej w katedrach: pelplińskiej, poznańskiej i mniej w gnieźnieńskiej. W poznańskiej na całe 30 lat przed działalnością Józefa Surzyńskiego wywierają wpływ Dembińscy: Maciej, organista od 1835—1881, a dyrektor chóru i orkiestry w latach 1853—1866, po czym kierownik tegoż zespołu syn jego Bolesław w latach 1866—1876, kompozytor kilku mszy na sola, chór i orkiestrę

<sup>44</sup> *Organiści i organmistrzowie polscy...* — Prace Naukowe Instytutu Muzykologii U. W., I, Warszawa 1961.

<sup>45</sup> MGG, V, kol. 1208 (hasło Habsburg).

oraz *Stabat Mater*. Poza tym słyszy się więcej o wydawnictwach kancjonałów i śpiewników.<sup>46</sup>

W Krakowie, który po przejściowej przynależności do Austrii był miastem wolnym (1815—1846), wegetowała aż po r. 1872 kapela rorantystów, a istniała nadal kapela wokalnie-instrumentalna wawelska, pozostająca przez 50 lat pod (1808—1858) kierunkiem Wincentego Gorączkiewicza, jednego z trzech ówczesnych europejskich wirtuozów organowych (Adolf Hasse we Wrocławiu i Simon Sechter w Wiedniu). Wprost w opłakanym stanie znajdowała się kapela mariacka ze swym dyrygentem Kazimierzem Nowakiewiczem.<sup>47</sup> Na wyższym poziomie stała muzyka oratoryjna pod kierunkiem Gorączkiewicza i od r. 1838 również Franciszka Mireckiego (kompozytora *Wielkiej mszy*). W zaciśniętym Seminarium Stradomskiego opracowywał Michał Marcin Mioduszewski swój *Śpiewnik kościelny* (1838) oraz *Pastorałki i kolędy* (1843 i 1853). We Lwowie przedstawicielem muzyki katedralnej był Józef Baszny († 1844), a dyrygentem chóru dominikanów Szczepan Jabłoński († 1828), twórca mszy i requiem.

Kompozycja utworów kościelnych, w szczególności mszy w stylu nadanym jej przez szkołę neapolitańską, rozwija się szczególnie intensywnie w Warszawie, gdzie też wykonuje się msze Haydna, Mozarta, C-dur Beethovena (r. 1819, 1825, 1832), a od r. 1834 J. B. Schiedmayera. Najważniejszym przedstawicielem twórczości mszalnej jest Józef Elsner († 1854), kompozytor 22 mszy łacińskich z orkiestrą, z organami tylko i a cappella na chóry mieszane i męskie, z czego zachowało się 13 z lat 1815—1846 i 8 dochowanych z 9 napisanych mszy polskich<sup>48</sup> (nie ustalono jeszcze, kiedy i u kogo pojawił się po raz pierwszy termin „msza polska” na oznaczenie cyklu pieśni). W mszach łacińskich, pisze A. Nowak-Romanowicz, zawarł Elsner całą swą ambicję kompozytorską, podczas gdy w polskiej przyświecał mu cel użytkowy tych kompozycji. Takież cel przyświecał mszom polskim K. Kurpińskiego († 1857), twórcy ponadto *Pień nabożnych* (1829) i *Te Deum* (1826). Twórczość mszalną Elsnera trzeba poddać badaniom, czy dadzą się w niej poprawić pewne,

<sup>46</sup> *Cantionale* Macieja Dembińskiego, Poznań 1847, 1850<sup>2</sup>, 1870<sup>3</sup> i *Cantionale* Wawrzyńca Grabowskiego, organisty gnieźnieńskiego, Gniezno r. 1873 i 1895<sup>2</sup>, więc *Pieśni nabożne dla archid. gnieźnieńskiej i poznańskiej*, B. Bogedaina, 1844 (wyd. 9 w r. 1894), więc cenny śpiewnik Teofila Klonowskiego pt. *Szczeble do nieba*, Poznań 1867 i śpiewniki dla ludu śląskiego J. Kotzolta (*Melodie...* r. 1823), G. E. Rongego (*Melodie...* 1830), Józefa Lompy (*Zbiór pieśni...* r. 1833), E. F. W. Muthwilla (*Śpiewnik...* 1848), J. Nachbara-Bogedaina (*Chorał, czyli dostateczny zbiór melodii do przeszło 700 pieśni...* 1856), K. Piekoszewskiego (*Dostateczny śpiewnik...* 1850, 1856<sup>2</sup>), N. N. (*Katolik w modlitwie...* b. r. lecz po r. 1861) itd.

<sup>47</sup> J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa*, Kraków 1939, t. I, s. 174—180.

<sup>48</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 206.

stosowane przez Elsnera, swobody w traktowaniu tekstu liturgicznego, bo co do ich stylu muzycznego, to nie można według dzisiejszych pojęć i przepisów liturgicznych mieć tych zastrzeżeń, jakie mieli cecylianie regensburscy (u nas J. Surzyński), a zdanie Chopina (który co prawda nie znał idealnych wzorów muzyki kościelnej) o wartości dzieł kościelnych Elsnera nie powinno być lekceważone. Między Elsnerem a Żeleńskim wylicza *Mała Encyklopedia Muzyki* Reissa ponad dwudziestu twórców mszy (i innych kompozycji religijnych) — wszystkich liturgicznie, a bardzo wielu artystycznie bezwartościowych. Brak miejsca nie dozwala nawet na ich zarejestrowanie, a byli wśród uczniów Elsnera kompozytorzy nawet bardzo płodni, jak Józef Krogulski († 1842) twórca 10 i Józef Stefani († 1870) twórca blisko 20 mszy. Z dosyć bogatej twórczości religijnej St. Moniuszki († 1872) posiadają pełną wartość msze polskie, natomiast w łacińskich nie da się naprawić usterek zachodzących w tekście.

Wartość solowych (i duetów) pieśni religijnych jest taka sama jak świeckich zebranych w *Śpiewnikach domowych*. Wreszcie kilka chórów i hymnów tak mieszanych, jak męskich (w *Kancjonale* J. Surzyńskiego z r. 1892 znajduje się *Popule meus* Moniuszki na 3 gł. chór męski) może mieć zastosowanie w kościele. Litanie ostrobramskie należą do cennych dzieł oratoryjnych.

Nie tyle odnowienie wielogłosowej muzyki kościelnej, ile nakładanie hamulców płytkiej lub wprost trywialnej muzyce w stylu poneapolitańskim zostało rozpoczęte przez Niemców Kaspra Etta († 1847), Karola Proskego († 1861), a przede wszystkim przez Fr. Witta († 1888), który założył związek cecylianowski dla pielęgnowania poważnej muzyki kościelnej.<sup>49</sup>

Uznali oni za muzykę kościelną kompozycje polifoniczne a cappella lub z towarzyszeniem tylko organów, wzorowane na Palestrinie, z tą jedynie koncesją, że nie w tonacjach kościelnych, jeno w dur i moll, ale z wykluczeniem chromatyki. Ten kierunek oddziałował również na kompozytorów wprowadzając go nie przyjmujących, bo komponujących nadal przeznaczone dla nabożeństwa utwory z orkiestrą (msze, *Te Deum* itd.), ale komponujących pod jego wpływem w poważniejszym stylu nie tylko od neapolitańskiego, ale i klasycznego wiedeńskiego. Tu należy twórczość mszalna Franciszka Liszta, Antoniego Brucknera.

<sup>49</sup> K. Ett zaczął w r. 1853 publikację wydawniczą *Musica Divina*, zawierającą kompozycje Palestriny, a również Orlanda di Lasso i nawet protestanta Hansa Leo Hasslera. Wydobywanie dzieł z okresu renesansu położyło w znacznej mierze kres kompozycjom kościelnym w stylu neapolitańskim, względnie i wiedeńskim, zwłaszcza gdy rozpoczęli swą działalność Witt i jego następcy Haberl († 1910), Nekes († 1914) i Haller († 1915).

W Belgii weszli na drogę odnowienia muzyki kościelnej Mikołaj Jakub Lemmens († 1881) i Edgar Tinel († 1912), we Francji działali w założonej przez siebie Schola cantorum Charles Bordes († 1909) i Vincent d'Indy († 1931).

Do ruchu cecyliancko-regensburskiego nawiązał w Polsce najwcześniej Józef Mazurowski († 1877) w Pelplinie, autor akompaniamentu organowego pt. *Melodie* (do śpiewnika Kellera) oraz szeregu utworów (msze, preludia itd.), które pozostały w rękopisie. Następcą jego został Bernard Ruchniewicz († 1904 msze, motety, Te Deum, preludia). Większy rozmach temu ruchowi nadał Józef Surzyński († 1919) przez założenie w r. 1883 Towarzystwa św. Wojciecha w Poznaniu, opartego o wzory regensburskiego Towarzystwa św. Cecylii. Wpływ jego sięgnął do Krakowa, gdzie także towarzystwo, założone w r. 1887, nie okazało się jednak żywotne. Surzyński pozostawał w kontakcie z podobnymi sobie działaczami na terenie Królestwa Kongresowego, więc na terenie Włocławka, Warszawy, Płocka. We Włocławku założył w r. 1893 Leon Moczyński († 1914) chór liturgiczny (z mężczyzn i chłopców) i wspólnie z Teofilem Kowalskim wydawali czasopismo „Śpiew Kościelny” (1884—1903) odpowiednik „Muzyki Kościelnej” Surzyńskiego. W Warszawie powstało w r. 1895 Stowarzyszenie Muzyczno-Kościelne przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. W Płocku działał od r. 1898 w chórze katedralnym Eug. Gruberski († 1923), twórca *Missae in hon. S. Sigismundi, Cantantibus organis* na cześć św. Cecylii, responsoriów na Boże Ciało itd. W kontakcie z Surzyńskim pozostawał działający przez długi czas w Saratowie (na prawym brzegu Wołgi, stolicy rzymskokatolickiego biskupstwa tyra-spolskiego), a od r. 1895 w Warszawie, Józef Furmanik. W Tarnowie założył w r. 1896 chór katedralny Fr. Walczyński († 1937), a organistą był Stefan Surzyński. Wreszcie z ducha reformy cecylianckiej powstała w r. 1916 Salezjańska Szkoła Organowa i istniała do r. 1963. W stylu uznanym przez cecylian za kościelny komponowali wszyscy wyżej wymienieni, a prócz nich Mięczysław Surzyński († 1924) najzdolniejszy i najpłodniejszy twórca przede wszystkim różnorakich (co do rozmiarów, stopnia trudności, przeznaczenia kościelnego czy koncertowego), kompozycji organowych, a również wokalnych (msze, motety itd.). Obok niego wymienić jeszcze można Wł. Fiereka († 1911), seniora i Szczęsnego juniora († 1936), Teofila Poprawskiego († 1938) sekretarza Haberla w r. 1897 w Ratysbonie (msze, motety, pieśni pozostawione w manuskrypcie zaginęły w czasie ostatniej wojny), Kazimierza Kleina († 1927, 6 mszy, requiem), Zygmunta Moczyńskiego († 1939, msze), Kazimierza Garbusińskiego († 1945, ponad 10 mszy i inne utwory wokalne oraz preludia), Roberta Gajdę (msza, offertoria, utwory organowe, oratorium), Fr. Przystała († 1962, msze, preludia) i Antoniego Hlond-Chlondowskiego († 1963,

pieśni, msze, preludia). U reformatora polskiej muzyki kościelnej w USA J. Zwierzchońskiego w Chicago pracował jako kierownik chóru kościelnego Eug. Walkiewicz (szereg mszy i utwory organowe). Tamże za oceanem działali Karczyński (msze, dobry polifonista) i Sieja. Znaczenie tej twórczości, w zasadzie poprawnej, a gdzieniegdzie tylko osiągającej wyższy poziom, polega na zahamowaniu w wielu kościołach polskich produkcji niegodnych tego miejsca i dostarczeniu słabym zespołom kompozycji dla nich dostępnych, więc mszy dwu-, a nawet jednogłosowych i podobnych motetów i pieśni.

Kierunek ten nie mógł wytworzyć polskiej nowoczesnej kompozycji kościelnej i dzieła jego nie osiągnęły poziomu, a tym bardziej nie przewyższyły twórczości mszalnej a cappella lub z organami Pękla i Mielczewskiego, a motetowej Zieleńskiego i Gorczyckiego, czy wokalnie-instrumentalnej Szarzyńskiego. Toteż ważniejszą dziedziną działalności J. Surzyńskiego niż jego kompozycja (7 mszy, 2 requiem, 60 motetów łacińskich, 53 polskie itd. oraz preludia organowe) była z jednej strony jego praktyczna działalność wydawnicza dla organistów (*Directorium chori, Magister choralis, Cationale, Śpiewnik* z częścią łacińską, liturgiczną i z częścią polską), a z drugiej strony za wzorem rensburskiego wydawnictwa *Musica Divina* jego praca poszukiwawcza i wydawnicza kompozycji polskich twórców renesansu i baroku. Cztery zeszyty *Monumenta musices sacrae in Polonia* (Poznań 1885—1896) zapewniły mu w historii muzyki polskiej pozycję pierwszego (mimo niezaprzeczonych również zasług na tym polu wcześniejszego Józefa Sikorskiego) polskiego muzykologa, obok Aleksandra Polińskiego († 1916), pierwszego autora zwięzłego zarysu *Dziejów muzyki polskiej* (Lwów 1907). Dopiero w 22 lata po ostatnim zeszycie *Monumentów* pojawiły się na 93 stronach dodatku do H. Opieńskiego *La musique polonaise* (Paryż 1918), ponownie stare kompozycje polskie (świeckie i religijne), a w 32 lata rozpoczął Adolf Chybiński († 1952) wraz z Tadeuszem Ochlewskim Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, które obok muzyki świeckiej uwzględniło również zabytki muzyki religijnej i w r. 1965 osiągnęło sześćdziesiąty zeszyt.

Równolegle do ruchu cecylińskiego, którego zasad krępujących sztukę nie uznawali, ale już w duchu twórczości poważnej, w rodzaju Liszta i Brucknera, komponowali muzykę religijną zwykle na marginesie swej szerszej działalności, wszyscy wybitniejsi twórcy polscy. Częściej tworzyli dzieła oratoryjne aniżeli liturgiczne, bo nawet wielkie msze wokalnie-instrumentalne pisali z myślą o wykonywaniu ich na estradzie. Nie wytworzyli specyficznego nowoczesnego stylu polskiego: ich twórczość religijna pozostaje w stylu ich ogólnej twórczości muzycznej. Spośród znacznej liczby kompozytorów polskich XIX/XX w. zasługują tu na uwagę Gustaw Roguski († 1921), twórca dwu mszy i dwu zeszytów pre-

ludziów na poziomie preludiów op. 38 Wł. Żeleńskiego († 1921), który obok mszy na głosy żeńskie, mieszane i na chór męski skomponował *Psalm 46*, *Psalm 113* (utwór młodzieńczy), *Veni Creator*, *Salve Regina*, *Te Deum*. Mieczysław Sołtys († 1930) pozostawił utwory organowe op. 23, motety *Ecce sacerdos* i *Tu es Petrus*, oratoria *Śluby Jana Kazimierza*, *Królowa Korony Polskiej*, dramat-misterium *Ver sacrum*. Piotr Maszyński († 1934) skomponował preludia organowe i utwory z tekstami polskimi na chóry, rozsiane po sześciu tomach wydawnictwa Lutnia. Michał Marcin Biernecki († 1936) utworzył trzy msze, z których *c-moll* zyskała nagrodę w Warszawie. Bogata i na najwyższym poziomie stojąca twórczość religijna koncertowa znajduje się wśród dzieł Karola Szymanowskiego († 1937). Należą do niej *Stabat Mater* op. 53 na solą, chór i orkiestrę, *Veni Creator* op. 57 na sopran solo chór i orkiestrę, *Litania do NMP* na chór żeński i orkiestrę. *Niech Jezus Chrystus bandzie pochwalony*, pieśń kurpiowska bez cyfry opusowej, na chór mieszany a cappella, oraz pieśni solowe *Święty Boże*, z poematów Kasprowicza, op. 5, *Kołysanka Dzieciątka Jezus*, op. 13, *Św. Franciszek* z op. 20 i ze *Słopiewni* op. 46, *Św. Krystyna* z *Rytmów dziecięcych* op. 49. Poległy w r. 1939 dwudziesto-czteroletni Fr. Izbicki Maklakiewicz napisał trzy msze na chór mieszany, preludia organowe i kwintet z organami do tekstu religijnego. Witold Maliszewski († 1939) skomponował koncertowe *Requiem* i *Missa Pontificalis* (obie w r. 1930) oraz *Wielką biblijną kantatę* (1902, dzieło jeszcze młodzieńcze 29-letniego kompozytora). Zasłużony muzykolog i dyrygent zespołu Motet i Madrygał wykonującego dawną muzykę polską i europejską Henryk Opieński († 1942) skomponował *Veni Creator* (St. Wyspiańskiego) i oratorium *Syn marnotrawny*. Następny, Wacław Gieburowski, muzykolog i dyrygent postawionego przez siebie (od r. 1916) na światowym poziomie poznańskiego chóru katedralnego (z chłopcami w sopranach i altach), koncertującego w Pradze, Wiedniu, Budapeszcie, Paryżu itd. pozostawił po sobie zarówno dzieła przeznaczone w pierwszym rzędzie dla potrzeb liturgicznych (*Requiem* z organami, motety a cappella), jak dzieła koncertowe (*Magnificat* na sopran, chór i orkiestrę, *Pieśni solowe*). Dosyć bogata zarówno liturgiczna, jak koncertowa jest twórczość trzech następnych wybitnych muzyków: Bolesława Wallek-Walewskiego († 1944), Feliksa Nowowiejskiego († 1946) i Jana Maklakiewicza († 1954). Walewski skomponował *Mszę ku czci św. Wincentego*, fragmenty drugiej mszy łacińskiej, *Requiem*, pieśni mszalne, czyli tzw. msze polskie, *Psalm 130* i drobniejsze motety i pieśni oraz wiele opracowań pieśni kościelnych, w szczególności kolęd. Większość tych kompozycji została ułożona na chór męski z organami lub a cappella. Z utworów koncertowych najobszerniejszym jest oratorium *Apokalipsa*. Nowowiejski wypowiadał się we wszystkich formach muzyki religijnej, a więc tworzył msze (*Pro pace*,

*Stella maris, In hon. Beatae Mariae de Lourdes* itd. w sumie dziewięć), motety i liczne pieśni oraz opracowania pieśni kościelnych, w tym kolęd, *Psalm 136* zatytułowany *Ojczyzna*, utwory organowe użytkowe i dla celów koncertowych (9 symfonii, raczej sonat organowych). O oratoriach *Znalezienie Krzyża św., Quo vadis* itd. wyraża się dziś jeszcze *Encyklopedia M. G. G.* (X 163), że dzięki ich pojawieniu się powitano Polaka Nowowiejskiego jako Mesjasza oratorium.

Równie bogatą twórczość pozostawił po sobie Maklakiewicz: msze łacińskie i polskie, cały szereg pieśni, wśród nich opracowań kolęd itd. Kazimierz Jurdziński († 1960) skomponował mszę na chór męski z organami, pieśni na chóry a cappella, utwory organowe użytkowe i dla celów koncertowych (*Koncert organowy* 1949 i *Sonata* 1950) oraz dwa oratoria. Tadeusz Szeligowski († 1963) pozostawił *Mszę na głosy żeńskie, Te Deum, Ave Maria* na solo, chór i organy, motet polski *Angeli słodko śpiewali, Psalm* na sola, chór i orkiestrę, *Pieśni maryjne* na chór mieszany z fortepianem, pieśni kościelne na chóry a cappella. Wreszcie wśród kompozycji Stanisława Wiechowicza († 1963) znajdują się również utwory religijne.

Polska muzyczna twórczość kościelna nie ma od czasów rozbiorów widoków na rozwój, bo nie było na wzór zagraniczny księgarni czy instytucji nakładowych, które by utrwały i powielały dzieła leżące w rękopisie. Okruchy twórczości polskiej przedrozbiorowej stanowią dobro kulturalne, którym kiedyś zajmą się *Monumenta Musicae in Polonia* (pod red. Józefa Chomińskiego), a obecnie wchodzi przynajmniej częściowo w skład Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej (P. W. M. Kraków). Twórczość porozbiorowa ginie i zginie. Z pewnością nie istnieją już ani msze, ani preludia (poza pojedynczymi wydanymi) Roguskiego i zapewne msze Żeleńskiego, Biernackiego, może nawet już Izbickiego-Maklakiewicza, a takież los, tj. powolne zniszczenie, czeka nie wydane utwory Jana Maklakiewicza, Jurdzińskiego i wszystkich żyjących jeszcze i tworzących.

\*                      \*

\*

Z nakreślonego obrazu dziejów polskiej muzyki religijnej wyłaniają się same przez się pewne wnioski. Polska muzyka, a wśród niej przede wszystkim muzyka religijna, ma piękną przeszłość, piękniejszą, niż to zostało dotąd przedstawione w zarysach jej dziejów i przekazane w ocalałych zabytkach. A więc śpiew gregoriański dotarł do Polski w tej jeszcze dawnej postaci, w której miał wnet doznać uproszczeń: offertoria posiadają w kilku zabytkach wiersze (versus) świadczące o tym, że wśród

świeżych wiernych zaszczepiono praktykę składania przed ołtarzem nowych darów w naturze w czasie mszalnego ofiarowania. Te wiersze ofertoryjne zanikają z powszechnej praktyki właśnie w chwili, gdy śpiew gregoriański ustalał się w Polsce. Dalej fakt posiadania w Krakowie zabytku nutowego z ok. r. 1060 i dalszych do r. 1110, oraz wiadomość o tym, że pod sam koniec XI w. istniała tam szkoła katedralna, świadczy, że znaczenie tych nut musiano objaśniać scholarom (których obowiązkiem było branie udziału wraz z duchowieństwem w wykonywaniu śpiewu w katedrze), czyli że ze szkolnictwa w Polsce jest dla końca XI w. potwierdzone nauczanie muzyki, że z tego zakresu, a nie z prawa czy z teologii, są po dzień dzisiejszy zachowane na to dowody.

Wraz z zakonami utrwała się w Polsce śpiew gregoriański we wszystkich swych wartościowych przekazach, z których najważniejsze były benedyktyńskie, cysterskie i franciszkańsko-rzymskie. Na ukształtowanie się śpiewu diecezjalnego, w szczególności diecezji krakowskiej, miał znaczny wpływ germański dialekt tego śpiewu. Oryginalna twórczość polska w nieskażonym jeszcze stylu gregoriańskim nie jest może bogata, ale zaspokaja potrzeby związane z kultem świętych patronów Wojciecha, Stanisława, Jadwigi, do których dołączono za Zbigniewa Oleśnickiego kult świętych Cyryla i Metodego, jako apostołów polskiego królestwa, wreszcie kult św. Jacka i uroczystość wszystkich razem patronów polskich oraz dni pamiętne zwycięstwami mającymi decydujące znaczenie dla przyszłych losów Polski, więc dzień zwycięstwa grunwaldzkiego i chocimskiego.

Nadspodziewanie wcześnie, bo najpóźniej z końcem XIII w., pojawiła się w Polsce muzyka wielogłosowa, wobec czego wolno przyjąć za pewnik, że już za czasów bł. Wincentego Kadłubka wiedziano w Polsce o innym rodzaju śpiewu niż tylko jednogłosowy śpiew gregoriański. Pojawienie się śpiewu wielogłosowego na przełomie XIII i XIV w. pociągnęło za sobą konsekwencję uprawiania go przez cały wiek XIV, czego dowodem jest dalszy cały jego zabytek (*Surrexit Christus hodie*) oraz około 15 zabytków zdekompletowanych lub wiadomości o nich.

To doprowadziło do tak wysokiego poziomu stan artystycznej muzyki w Polsce, że ok. r. 1425 Mikołaj Radomski (tak już nazwany w źródle 378 Bibl. Narod.) wykazał się opanowaniem najbardziej postępowej w owym czasie techniki w Europie. Niemniej była Polska przez całe średniowiecze krajem przyjmującym kulturę zachodnioeuropejską. Włochy, Francja, Hiszpania, a w okresie Mikołaja Radomskiego również już Burgundia i Anglia, posiadały dostateczną ilość kompozytorów, którzy jak Ciconia, Mikołaj Zacharias, Antoni de Civitate, Grossin de Parisis zaspokajali całkowicie zapotrzebowania lokalne i promieniowali na zewnątrz, m. in. właśnie w Polsce, gdzie wszyscy byli świetnie znani w Krakowie. Zna-

jomość polskiej muzyki poza granicami ojczyzny rozpoczęła się dopiero w okresie renesansu, a spotęgowała w baroku. Może nieco wcześniej dotarła do zagranicy polska muzyka taneczna i instrument, na którym ją grano, nazwany już w r. 1528 przez Marcina Agricolę „Polsche Geigen, welche in Polerland gemein sind” Wymiana muzyki religijnej zaczęła się dopiero w XVI w. Twórcy europejscy, niejednokrotnie najwybitniejsi, poczęli swe kompozycje dedykować królom polskim i polskim magnatom: Arnold von Bruck złożył motet hołdowniczy Zygmunтови Staremu; Wincenty Lilius zaofiarował swe *Melodie sacrae*, zawierające kompozycje 13 Włochów (obok jednej tylko Polaka i jednej Pomorzanina) Zygmunтови III. Marco Scacchi skomponował mszę „pro electione Regis Poloniae” Nie wspominaemy tu oczywiście o operach dedykowanych Władysławowi IV (Francesca Caccini, Heinrich Albert) i wszelkich innych kompozycjach świeckich. Polskie dzieła religijne wychodziły w Norymberdze (Szamotulczyk), Wenecji (Zieleński, Dębołęcki, Scacchi z kanonami 26 Polaków), Antwerpii (Chyliński), w Berlinie (Mielczewski), Pradze i Altdorf (Madelka), a jeszcze więcej krążyło w rękopisach, spotykanych dziś w Templinie, Lueneburgu, Paryżu, Kopenhadze, Uppsali, Kromierzyżu, Lewoczy (nie mówiąc znowu o rozlicznych tańcach tak drukowanych, jak rękopiśmiennie przechowanych w bibliotekach obcych). Muzycy polscy zajmowali posady organistowskie w Rzymie, w Padwie i szczególnie licznie w Pradze, a pomijamy czynnych w kapelach dworskich w Paryżu, Berlinie itp. Inni produkowali się ze swymi kompozycjami przed wysoko postawionymi osobistościami, jak Szymon Berent († 1649), przed papieżem i kardynałami. Wreszcie częsta wymiana muzyków między kapelą Zygmunta III, Władysława IV, Jana Kazimierza a kapelą cesarską w Grazu, Pradze i Wiedniu oraz kapelą mariacką, gdańską pociągała za sobą przewożenie nut czy to do Austrii (choć tam zapewne mniej), czy do Gdańska, gdzie tyle się zachowało zabytków z warszawskiej kapeli Wazów. Dopiero najazd szwedzki z r. 1656/7 wraz z zniszczeniem kraju zadał również cios ekspansji muzyki polskiej do Europy, z którego nie podniosła się muzyka polska aż do czasów Fryderyka Chopina.

Nie zabrakło w kraju twórców nawet wybitnych, jak Stachowicz, Szarzyński i Gorczycki, a obok nich i Jacek Różycki, ale siła ich oddziaływania nie przekraczała już granic Polski. Przy tym w muzyce wokально-instrumentalnej zacierały się coraz bardziej różnice między muzyką religijną a świecką. Chybiński pisze o jednym z wybitnych ówczesnych kompozytorów: „Swój niewątpliwie znaczny talent [...] poświęcił Szarzyński na tworzenie dzieł, w których tylko teksty łacińskie są kościelne, muzyka natomiast mogłaby znaleźć miejsce w operze [...]” Jest to sąd za ostry, bo melodyka dzieł Szarzyńskiego jest na ogół tak szlachetna, że nie można

mieć zastrzeżeń do stosowania jej w muzyce religijnej, choć równie dobrze mogłaby się znaleźć w poważnej muzyce świeckiej. Ale już następne pokolenie Kaspra Pyrszyńskiego i Mateusza Zwierzchowskiego tworzyło dzieła, których większość nie powinna właściwie mieć dostępu do kościoła. Stan ten przetrwał z drobnymi wyjątkami, do jakich należała twórczość Józefa Elsnera i pieśni mszalne Karola Kurpińskiego, do połowy XIX w. Dopiero próby odnowienia muzyki kościelnej i odrodzenia muzyki dawnej, przeprowadzone w Pelplinie, Poznaniu, Włocławku, Płocku przyniosły pewne owoce, niemniej jednak obecny stan muzyki kościelnej w Polsce jest tak daleki od poziomu, jaki miała ta muzyka ongiś, w okresie renesansu i początkach baroku, w latach od 1518 (twórczość Felsztyńczyka) do 1670 (śmierć Pękiela). Natomiast jedno zjawisko w okresie upadku muzyki kościelnej w XVIII w., w szczególności po śmierci Gorczyckiego († 1734), zasługuje na uwydatnienie: pieśń katechetyczna. Począwszy od r. 1661 pojawiają się czy to wskazówki kiedy i jak ma śpiewać młodzież pacierz, skład apostolski i dekalog, czy to pojawiają się pieśni katechetyczne zebrane lub świeżo skomponowane. Przypominamy daty 1684, 1698, 1717, 1776, 1792, 1798. Ten prąd został podtrzymany w XIX w., bo np. Mioduszewski podaje w swym *Śpiewniku* z r. 1838 n. n. wśród pieśni przygodnych pieśń katechetyczną, „Modlitwę Pańską”, „Wierzę” i „Zdrowaś Maria”; popularny w Małopolsce *Śpiewnik* Jana Siedleckiego rozwinął się ze śpiewnika przeznaczonego w r. 1873 dla młodzieży szkolnej.

Nie da się ustalić stosunku polskich pieśni religijnych do świeckich i odwrotnie. Nie ma bodaj sprawdzianu, po którym można by poznać czy pieśń, tj. melodia, jest naprawdę tym, na co wskazuje jej tekst, czy to religijny, czy świecki. Niewątpliwie, pieśnią religijną będzie ta, której tekst tłumaczony lub sparafrazowany z łaciny zatrzymuje oryginalną, gregoriańską melodię hymnu, lub — ale to już nie zawsze — tropu czy sekwencji. Za pieśni ściśle i wyłącznie religijne należy więc uznać czternastowieczne pieśni wielkanocne oraz piętnastowieczne i szesnastowieczne kolędy i niektóre pieśni maryjne i świąteczne. Melodie ich nie zostały bodaj nigdy zaadoptowane dla liryki świeckiej. Nie można tego powiedzieć już o melodiach pieśni katechizmowych. Pozostając religijnymi służyły tekstom świeckim nie mającym własnych melodii, np. pod melodię dekalogu zalecano podkładać tekst drugiej pieśni Sandomierzana z r. 1443 i tekst „Exemplum terribile quod in Budzyn uni contrigit” Albo melodia kolędy „Imber nunc coelitus” posłużyła Andrzejowi Gałce do podłożenia pod nią skomponowanej przez siebie „Pieśni o Wiklefie” (r. 1447). Ale w XVI w. zachodzą zjawiska odwrotne: bardzo widocznie popularna (a dziś nieznana) melodia pieśni o słowiku służyła za melodię aż trzem kolędom. Zbiorek 36 *Symfonii anielskich* z r. 1630 Jana Żab-

czyca każe śpiewać wszystkie bez wyjątku kolędy i pastorałki na wymienione przez wydawcę piosenki świeckie, a nawet tańce zwyczajne w Polsce; a przecież są tam pieśni po dzień dzisiejszy śpiewane, jak „A wczora z wieczora”, „Przybieżeli do Betleem”, „Przy onej górze”. Podobne zjawiska powtórzyły się później i powtarzają się po dzień dzisiejszy. Ze słynnych *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza opracowanych muzycznie przez szereg kompozytorów, przyjęto melodię Wacława Rzewuskiego z „Pieśni o Warneńczyku” do tekstu psalmu ósmego w tłumaczeniu Franciszka Karpińskiego „Wszchemocny Panie, wiekuisty Boże”, a ze śpiewu „O Michale Korybucie Wiśniowieckim” kompozycji Karola Kurpińskiego wzięto pierwszą frazę do pieśni „Bogurodzica, przeczysta Panno”<sup>50</sup> W obu wypadkach charakter poważnych, ale świeckich z woli kompozytora melodii jest tego rodzaju, że nie rażą one w zastosowaniu do tekstów religijnych, a z chwilą zapomnienia ich pierwotnego przeznaczenia służą one ku zbudowaniu z tekstem religijnym. Czy są one jednak dzięki temu muzyką religijną?

Ale prawdziwy problem stanowią kolędy osiemnasto- i dziewiętnastowieczne. Chyba trzy czwarte ich melodii służy do wyśpiewania również liryki świeckiej. Która z tych melodii jest pierwotna, a tym samym którą — jeśli na to pozwala odpowiednia jej powaga — można uznać za muzykę religijną? Np. z pięciu melodii do kolędy „Nowy Rok bieży” pokrywa się wiernie melodia mollowa z pieśnią „Wezmę ja kontusz” i z piosenkami śląskimi w „Niedzielę rano” oraz „O cóżeś się zadumała”, a z drobnymi odchyleniami z piosenką „Wyszła dziewczeczka”<sup>51</sup> Melodia kolędy „Śliczna Panienska” pokrywa się z melodią śląską „Czerwone goździki”<sup>52</sup> i z ruską „Oj kume, nyni sobota” (oznaczoną Tempo di Mazur, Ballo Polacco<sup>53</sup>). Aż kilka pieśni, począwszy od możliwych, a skończywszy na nieprzyzwoitych pojawia się z melodią kolędy „Hej w dzień narodzenia”, a mianowicie „Miała matulinka siedem córek razem”, „Mospanie gmurzy jedzie kołac duży”, „Mości gospodarzu, domowy szafarzu nie bądź tak ospały każ nam dać gorzały dobrej z alembika i do niej piernika, hej kolęda, kolęda”<sup>54</sup> Do tego dołącza się kontrafaktura polityczna z r. 1905 „Hej, w dzień narodzenia chwałę Panu dajmy, wesolą kolędę sobie za-

<sup>50</sup> J. Gabryś, J. Cybulska, *Z dziejów polskiej pieśni solowej*, Kraków 1960, s. 58.

<sup>51</sup> J. Prosnak, *Z zagadnień polskiego folkloru muzycznego*, [W:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego*, Kraków 1950, s. 331—333.

<sup>52</sup> J. Prosnak, op. cit., s. 336 i J. St. Bystroń, *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, Kraków 1934, t. I, s. 353.

<sup>53</sup> Wacława z Oleska — Karol Lipiński *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego*, Lwów 1833, s. 16.

<sup>54</sup> J. Prosnak, op. cit., s. 328/29.

śpiewajmy o Skalonie, Grünie i o Kurakinie, hej kołęda, kołęda”<sup>55</sup> W ten sposób można by zacytować kilkadziesiąt melodii. Z trzech przytoczonych wcześniejsza jest pieśń o kontuszu i jej melodia została z czasem zastosowana do kołędy mającej swoją nutę. Dwie dalsze są, zdaje się oryginalnymi melodiami kołęd, dobranymi później do liryk świeckich. Ale obydwie są melodiami o rytmach tanecznych, choć to Ballo Polacco jest więcej sarabandą aniżeli mazurem. Czy melodia o rytmach tanecznych może być muzyką religijną? A któżby zaprzeczył charakteru i głębokiego nastroju religijnego polonezowi „Bóg się rodzi, moc truchleje?”

Niezbyt obfita jest czysto instrumentalna muzyka w okresie renesansu i baroku, stąd trudno stwierdzić, w jakim stopniu wpłynęła tematyka religijna na budowę canzon, koncertów i innych ówczesnych form instrumentalnych. Wprawdzie niektóre preludia z Tabulatury Jana z Lublina są osnute na tematach pieśni polskich i melodii gregoriańskich, lecz tym samym są to utwory organowe przeznaczone dla kościelnego użytku. Podobne i to wyłącznie liturgiczne utwory zawiera Tabulatura Organowa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z ok. r. 1580.<sup>56</sup> Krakowska Tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI w. ma trzy utwory religijne: „Non mortui”, „Surrexit” oraz „Tantum ergo” i taniec z tego.<sup>57</sup> Wobec tego, że lutnia nie jest instrumentem kościelnym, utwory religijne zawarte w Tabulaturze są przeznaczone do muzykowania domowego, a jeden z nich jest nawet w drugiej swej części przemieniony na taniec. Adam Jarzębski w swych świeckich utworach instrumentalnych (kopia z r. 1627) opiera się na tematyce motetowej zaczerpniętej z utworów Claudio Merulo, Jana Gabrieliego, Orlando di Lasso i na tematyce kołęd polskich i łacińskich. Andrzej Chyliński tworzy swe kanony (1634) z gregoriańskiego tematu *Da pacem Domine in diebus nostris*. W XVIII w. dochodzą do głosu w kompozycjach instrumentalnych i również wokalnych rytmy wszelkich tańców, a tematyki religijnej (poza tanecznymi kołędami) brak bodaj całkowicie. Natomiast w XIX w. zyskuje w znacznym stopniu pieśń kościelna swe miejsce w budowie utworów instrumentalnych oraz wokально-instrumentalnych nie tylko religijnych, lecz również świeckich. W operze Elsnera *Król Łokietek* (1818) śpiewa monarcha pieśń „U drzwi twoich stoję Panie”, której melodia jest uprzednio zapowiedziana przez orkiestrę. Pieśń ta stanowi główne tło scenicznego obrazu. We mszy op. 72 (1842) tegoż kompozytora pojawia się w *Qui tol-*

Kołęda, MGG, VII, kol. 1406.

<sup>56</sup> J. Gołos, *Zaginiona tabulatura organowa W. T. M. (ca 1580)*, „Muzyka”, 4 (19), Warszawa 1960, s. 70 nn.

<sup>57</sup> M. Szczepańska, *Nieznana tabulatura lutniowa krakowska z drugiej połowy XVI stulecia*, [W:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego*, Kraków 1950, s. 209.

lis cytat „Kiedy ranne wstają zorze”, a i poza nią stawały się jeszcze nieraz polskie pieśni religijne tworzywem dla tematów mszy elsnerowskich.<sup>58</sup> Wreszcie w *Stabat Mater* (1847) Elsnera zostaje wyzyskana pieśń „Panie kocham cię”, będąca wspomnieniem lat dziecięcych kompozytora, spędzonych w Grotkowie na Śląsku.<sup>59</sup> Wojciech Sowiński zastosował w całej środkowej części swego oratorium *Św. Wojciech* (ok. r. 1845) wszystkie zwrotki „Bogurodzicy”

Moniuszko komponował w operach oryginalne modlitwy (*Halka* — „Ojcie z niebios, Boże Panie”, *Flis* — „Dzięki Ci przedwieczny Panie”), które z tych oper przedostawały się do śpiewników kościelnych. Za przykładem Moniuszki poszli Adam Minchejmer (*Mazepa*, 1883/85 — „De profundis”) i Władysław Żeleński (*Konrad Wallenrod*, 1885 — „Święta Maryo”). Piotr Maszyński kończy piękny chór a cappella *Łódź szybka na morzu wzburzonym* pieśnią „Kto się w opiekę” To tylko kilka dzieł wyliczonych przykładowo; jest ich znacznie więcej w muzyce operowej, oratoryjnej i mszalnej XIX w. i początków XX w. W muzyce czysto instrumentalnej kilka taktów „Lulajże Jezuniu” jest oczywiście tylko epizodem w *Scherzo h-moll* Chopina. Po Moniuszce pozostał kwintet smyczkowy *Ojcie nasz*. Zygmunt Noskowski wplótł pieśni kościelne do symfonii *Od wiosny do wiosny*. Franciszek Brzeziński zbudował drugie preludium i fugę swego *Tryptyku fortepianowego* z kolęd („Hej w dzień narodzenia”).

Wskrzeszony w drugiej połowie XIX w. przez wybitnych benedyktynów z Solesmes we Francji (obok kilku również uczonych niemieckich), a przywrócony Kościołowi przez św. Piusa X średniowieczny śpiew gregoriański przedstawił się kompozytorom jako odrębny świat o niezrównanej inwencji melodycznej i stał się nie przeczuwanym dotąd źródłem natchnień dla świeckiej muzyki artystycznej: Jan Adam Maklakiewicz wyzyskał go w swym *Konercie wiolonczelowym* (Kyrie orbis factor) a *Symfonię* oparł o temat „Święty Boże” Tadeusz Zygmunt Kassern zdradza się również z wpływami śpiewu gregoriańskiego w swej twórczości, a w drugiej *Symfonii* Bolesława Woytowicza wyczuwa się obok „Warszawianki” pierwiastki o nastroju śpiewu gregoriańskiego. To tylko trzy przykłady z twórczości polskiej, które można by znacznie pomnożyć.

Twórczość religijna odegrała doniosłą rolę w całej muzyce europejskiej; w tym również w polskiej. Zabytki jej przewyższają ilościowo ogromnie zabytki muzyki świeckiej (mimo stosów rękopiśmiennych partytur oper spoczywających w bibliotekach włoskich). Nie myślimy jednak wcale twierdzić, że muzyka religijna przewyższa świecką: nieśmier-

<sup>58</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Kraków 1957, s. 217.

<sup>59</sup> A. Nowak-Romanowicz, *ibidem*, s. 249/50.

telne dzieła świeckie chociażby tylko Bacha, Haydna, Mozarta, Beethovena i Chopina protestowałyby przeciw takiemu twierdzeniu. Ale obok tych geniuszy stają godnie również genialni Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Giovanni da Palestrina, a z Polaków Mikołaj Zieleński i Bartłomiej Pękiel, dalej Jerzy Fryderyk Händel jako kompozytor oratoriów obok niemal wszystkich wybitnych kompozytorów XIX i XX w., z których każdy pozostawił po sobie jakieś dzieło religijne.

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE SACRÉE EN POLOGNE

Le chant liturgique fut constamment cultivé en Pologne dès l'érection de l'évêché de Poznań en 968. Dans le domaine du chant grégorien, nous possédons en Pologne des manuscrits notés sans portée datant un de 1060, quelques autres d'avant 1110, et toute une suite des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s. d'origine rhénane (Cologne), belge, bavaroise ou non établie; les textes les plus tardifs du XIII<sup>e</sup> s. ont déjà pu sortir des scriptoria silésiens. À partir du XIII<sup>e</sup> s., les manuscrits notés avec portée sont déjà, pour la plupart, issus des écritoires polonaises. L'écriture romane et la nota quadrata apparaissent dans les textes d'origine conventuelle, franciscaine, dominicaine et autres, tandis que ceux à l'usage du clergé diocésain utilisent de préférence l'écriture gothique.

Les oeuvres polyphoniques commencent à se manifester vers la fin du XIII<sup>e</sup> s. (*Benedicamus* à deux voix et trois motets incomplets). Le XIV<sup>e</sup> s. nous a laissé douze autres pièces incomplètes (il y manque une voix, le ténor ou l'une des voix supérieures de motet) ainsi qu'un *Surrexit* à trois voix en style de processional et un *Gloria* en style de ballade française, à côté de fragments de *Kyrie* et de *Sanctus* de même style. Un tel fond rend compréhensible le niveau élevé de la musique religieuse polonaise que nous constatons, aux environs de 1425, dans les oeuvres de Nicolas Radomski.

Un nouvel essor de la polyphonie polonaise se manifesta, 100 ans environ après Radomski, dans la création de Nicolas de Cracovie (Tablature de Jean de Lublin 1537—48), Waclaw de Szamotuły (m. 1561), Martin Leopolda (m. 1589) et Nicolas Gomółka (m. après 1591, *Psaumes polonais*). Cette musique de la Renaissance, comme celle du Baroque plus tard, jusqu'en 1670 (Nicolas Zieleński, Martin Mielczewski, Barthélemy Pękiel) connut du renom en Europe. Diverses oeuvres de ces auteurs étaient imprimées à Nuremberg, Venise, Anvers, Berlin; d'autres, plus nombreuses encore, circulaient en copie manuscrite dans les pays voisins, Slovaquie, Bohême, Allemagne, jusqu'au Danemark et même, exceptionnellement, en France.

Compositeurs allemands et italiens dédiaient leurs oeuvres aux rois de Pologne ou à des dignitaires de l'État et briguaient une place parmi les musiciens royaux; pareillement des Polonais étaient musiciens dans les cours de Copenhague, de Berlin, dans les églises de Padoue, sans parler d'emplois d'organiste à Rome, à Prague, etc.

La guerre polono-suédoise (1656—57) arrêta ce splendide essor. Il y eut encore, certes, d'excellents compositeurs tels que Stanislas Sylvestre Szarzyński et Gré-

goire Gervaise Gorczycki (m. 1734), mais la polyphonie sacrée polonaise ne se releva plus; le XVIII<sup>e</sup> siècle, malgré sa vulgarisation inouïe (près de 80 compositeurs, 150 ensembles musicaux de couvent, de paroisse ou de ville à côté de 60 musiques de cour entretenues par l'aristocratie et qui, elles aussi, exécutaient des oeuvres religieuses) est caractérisé par une diminution de la valeur artistique de la musique religieuse. Cet état de chose persista, à peu d'exceptions près (Joseph Elsner, Charles Kurpiński et, en partie, Stanislas Moniuszko) jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s. L'action de Joseph Surzyński (m. 1919) et de ses disciples, modelée sur le cécilianisme allemand, causa une certaine renaissance. Sous l'influence de ce groupe, même des auteurs qui n'en acceptaient pas les principes de composition en style archaïque, laissèrent après eux des oeuvres sérieuses en style contemporain. Les compositions de Charles Szymanowski (m. 1937) avec, en tête, son *Stabat Mater* op. 53, constituent le sommet de la production religieuse polonaise, à fin non liturgique.

### Literatura

Nie ma dotąd zadowalającego zarysu dziejów muzyki kościelnej w Polsce. Pierwszy wyszedł z rąk Adolfa Chybińskiego *Muzyka kościelna w Polsce* jako dodatek do Karla Weinmanna *Dzieje muzyki kościelnej*, Ratysbona 1906.

Drugi był pióra H. Feichta pt. *Polska muzyka religijna* w monografii zbiorowej, pod red. Mateusza Glińskiego, numer specjalny miesięcznika „Muzyka”, Warszawa 1927. Wszystkie inne zarysy dziejów polskiej muzyki kościelnej mieściły się w ramach historii powszechnej muzyki Kościoła, jak Jan Wiśniewski, *Podręcznik historii muzyki kościelnej w zarysie*, Pelplin 1934 lub w ramach czy to zarysów historii polskiej muzyki Aleksandra Polińskiego, Zdzisława Jachimeckiego, Józefa Reissa, czy zarysów historii muzyki powszechnej, które wyszczególnia Kornela Michałowskiego *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego*, Kraków 1955.