

ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI

EKSPERYMENTALNY ASPEKT AVE SANCTISSIMA MARIA

JACKA RÓŻYCKIEGO

W okresach historycznych przejściowych, a więc w takich, gdy wypróbowane, dotychczas obowiązujące zasady zaczynają być przełamywane, a nowe nie zostały jeszcze ustalone, atmosfera sprzyja eksperymentom, próbom, wprowadzaniu nowych, nie stosowanych dotychczas technicznych rozwiązań, co wszystko w konsekwencji zmierza do wytworzenia nowych norm technicznych. Jednym z podstawowych dla zmiany w sposobie myślenia muzycznego był proces przemiany tonalności modalnej i dążenie do wytworzenia się tonalności durmoll. Proces ten nasilający się w samym końcu XVI wieku i pierwszych dekadach wieku XVII, a trwający jeszcze bardzo długo różnie jest interpretowany przez dzisiejszą muzykologię. Dla poniższych rozważań istotne jest jednak to, że jednym z przejawów tego procesu były nowatorskie rozwiązania na polu chromatyki. Tego typu eksperymenty miały różną motywację; chodziło bądź o zdobywanie szerszych możliwości technicznych, dla wyrazistszego i dokładniejszego oddania warstwy emocjonalnej tekstu poetyckiego, bądź o próby wskrzeszenia greckich rodzajów chromatycznego i enharmonicznego w przekonaniu o ich walorach wyrazowych, bądź wreszcie o czysty popis, zaskoczenie kunsztem nowatorskiego warsztatu kompozytorskiego.

W muzyce polskiej na terenie zabytków zachowanych do naszych czasów niewiele zachowało się tego rodzaju kompozycji, ale wskazuje się tutaj na utwór Adama Jarzębskiego, który już swym tytułem *Chromatica* sygnalizował, o jakie rozwiązania techniczne autorowi chodziło. Nie w całym utworze kompozytor zastosował chromatykę: na sto czterdzieści taktów tylko w czterdziestu jest ona wprowadzona. Jednakże ten ustęp czterdziestotaktowy jest następstwem najważniejszym: zajmuje on miejsce centralne w układzie architektonicznym utworu. Już Jan J. Dunicz¹ w 1938 roku określił technikę kompozytorską tego ustępu, dementując wcześniejsze określenia utworu Jarzębskiego jako rewelacyjny na miarę europejską. Niemniej wprowadzając opadający chromatyczny motyw kwartowy z chromatycznym kontrapunktem, a ponadto nasycając ten ustęp - niespotykaną w innych jego utworach - ilością dysonujących współbrzmień, Jarzębski włączył muzykę polską w szeroki nurt muzyki europejskiej poszukujący nowych środków technicznych, które by pozwoliły pogłębić wyraz emocjonalny muzyki instrumentalnej. Czy ta ambitna próba Jarzębskiego była wypadkiem odosobnionym? Czy kompozytorzy staropolscy nie próbowali sięgać po śmiałe i niepraktykowane rozwiązania?

Potop szwedzki i związany z nim odływ muzyków włoskich reprezentujących najnowsze prądy, zubożenie kraju, zdecydowany upadek mecenatu królewskiego w zakresie muzyki - wszystko to

wpływało na znaczne obniżenie kultury muzycznej w drugiej połowie XVII wieku. Polska zarówno jako ośrodek kompozytorski, jak i jako teren wykonawczy przestała się wówczas liczyć w Europie. Czy jednak rzeczywiście muzyka polska drugiej połowy XVII wieku straciła całkowicie bieżący kontakt z najnowszymi tendencjami stylistycznymi, z tym co się działo na warsztatach europejskich kompozytorów? Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie ze względu na stosunkowo małą ilość zachowanych zabytków, choć wśród nich znajdują się kompozycje również i mistrzowskie (jak na przykład niektóre utwory Stanisława S. Szarzyńskiego). Na pewno brak teraz tej atmosfery rozmachu w życiu muzycznym, jaka charakteryzowała pierwszą połowę XVII wieku, brak wielkiego mecenatu wpływał niekorzystnie na rozwój twórczości rodzimej, a tym bardziej nie ośmielał do prób nowatorskich, do wprowadzania niezwykłych rozwiązań, stosowania eksperymentów. Jednakże i na tym polu mamy do zanotowania ciekawe i oryginalne zjawisko. A autorem jego jest kapelmistrz królewski, Jacek Różycki.

Twórczość Jacka Różyckiego nie była zbyt wysoko oceniana przez muzykologię polską. Poliński² nie wartościował jej wcale, Jachimecki³, albo nic o kompozycjach Różyckiego nie mówił, albo wzmiankował o jego hymnach, że: "nie odznaczają się wybitniejszą pomysłowością", Reiss⁵ określał Różyckiego jako eklektyka, Chybiński wprawdzie nieco pochlebniej wypowiadał się o kompozytorze, lecz ogólna jego ocena nie była w gruncie rzeczy bardzo pozytywna: "W ogóle nie jest to indywidualność bardzo wyróżniająca się, jednakże między r. 1670 a 1700 niewątpliwie zwraca ona na siebie uwagę, nie tylko z tej racji, że stała na czele kapeli królewskiej"⁶. Feicht⁷ nie wniósł do oceny twórczości Różyckiego nic nowego, powtarzając sądy Chybińskiego. Wszystkie te sądy jednak nie opierały się, niestety, na gruntowniejszej znajomości zachowanej twórczości kompozytora i nie były poprzedzone poważną analizą. Co więcej jednak, owe mało pochlebne sądy sprawiły, że nawet najwartościowsze utwory Różyckiego nie cieszą się wzięciem wśród dzisiejszych wykonawców. A wielka szkoda! Oczywiście, że Różycki nie był tak wielkim talentem, jak Mielczewski czy Jarzębski; przyszło mu przy tym żyć w o wiele trudniejszych warunkach i w czasie, gdy muzyka na dworze królewskim odgrywała drugo- czy nawet trzeciorzędą rolę. Warunki takie nie dawały mu szerszych perspektyw. Niemniej - jak się zdaje - kompozytor był żądny nowinek muzycznych, wiadomości o tym, co działo się w tej dziedzinie na świecie. Świadczy o tym jeden z zachowanych utworów Różyckiego. Nie wiemy natomiast, czy kompozytor nie próbował częściej różnego typu eksperymentów, których ślady się nie zachowały.

Wyraziliśmy kiedyś przypuszczenie⁸, że Różycki jako człowiek wykształcony, jako sekretarz królewski, najpewniej znający język włoski, mógł być "choćby z racji swego zawodu wysyłany[...] przez króla w orszaku dyplomatycznych poselstw do związanych interesami «świętej ligi»: Rzymu czy Wenecji". Gdyby tak było rzeczywiście (nie posiadamy na razie żadnych potwierdzeń takiego faktu w dokumentach), to swe zainteresowania aktualnymi nowościami muzycznymi mógłby tam Różycki częściowo zaspokoić.

To, że Różycki użył w swym *Magnificat* opadającego chromatycznego motywu kwartowego (niemalże w takiej samej formie, jak uczynił to Jarzębski, lecz tylko jednorazowo), że w *Fidelis servus* i w *Exsultemus omnes* stosował sporadycznie postępy chromatyczne - nie było to już niczym nowym, ani nie zasługuje na specjalną uwagę, ponieważ w drugiej połowie wieku chromatyka w

takiej formie, jak ją używał Różycki w wyżej wymienionych utworach, stała się już środkiem wyrazowym powszechnym. Utworem, który nas tu interesuje, jest pozycja pomyłkowo pominięta przez Chybińskiego w bibliografii dzieł Różyckiego zamieszczonej w "Przeglądzie Muzycznym" z 1926 roku⁹, a jest nią *Ave Sanctissima Maria* kompozycja przechowywana w swoim czasie w zbiorach A. Polińskiego, a której rękopis XVII-wieczny został zniszczony podczas wojny razem ze wszystkimi zbiorami muzycznymi na Zamku królewskim w Warszawie. Zachowały się tylko dwa odpisy, a raczej sparty Chybińskiego; w jednym z nich Chybiński starał się odzwierciedlić dokładnie zapis oryginału, drugi jest próbą zapisu współczesnego. Ten ostatni nie jest próbą w pełni udaną, ponieważ Chybiński nie zdołał rozwiązać wszystkich problemów i skorygować wszystkich błędów, których w rękopisie podstawowym musiało być bardzo wiele. Chybiński zresztą prawdopodobnie zaniechał pracy nad *Ave Sanctissima Maria*, gdyż ani w jednym, ani w drugim sparcie nie wpisał tekstu słownego, co dzisiaj jest źródłem pewnych trudności, bowiem zachowane przekazy tekstu w utworach innych kompozytorów różnią się nieco w szczegółach. Rękopis będący niegdyś w zbiorach Polińskiego nie był autografem kompozytora, a ze względu na bardzo skomplikowaną notację mógł dodatkowo zawierać wiele błędów. Na okładce owego rękopisu widniał napis: *Concerto de B[eata] M[aria] V[irgine] Numere 42 Ave Sanctissima Maria a 2, canto Violino. H. Różycki. Pro organo chori Brestensis S. J. 1697 Janu[arii] A. M. D. S. M. D. I. CH.* Data figurująca na kopii nie jest oczywiście datą powstania utworu, określa ona jednak *terminus ad quem* jego powstania. Nie wydaje się natomiast, by był to jeden z wcześniejszych utworów Różyckiego, raczej przeciwnie.

Utwór jest napisany na sopran solo, skrzypce solo i *basso continuo*. Natomiast polami, na których Różycki eksperymentuje, jest tonalność i wynikający stąd specyficzny sposób notacji wprowadzającej w wielkim stopniu chromatykę, będącą jednakże chromatyką wyłącznie w obrazie zapisu. *Ave Sanctissima Maria* nie ma już związków z tonalnością modalną, całkowicie operuje tonalnością *dur-moll* (co - nawiasem mówiąc - nie jest właściwe dla całej zachowanej twórczości Różyckiego, bowiem *Psalmy* i *Magnificat* z cyklu nieszpornego zdradzają wyraźnie cechy tonalności modalnej); utwór napisany jest w tonacji H-dur, a w swym przebiegu przechodzi przez tonacje z jeszcze większą ilością krzyżyków. Przy kluczu natomiast Różycki umieścił tylko trzy krzyżyki. W ten sposób tekst nutowy roi się od znaków przynutowych, są nawet całe partie, gdzie każda nuta opatrzona jest jakimś znakiem. Jednakże Różycki używa wyłącznie znaków krzyżyka i bemola, a w zależności od tego, czy dany znak pisany jest ponad nutą czy przed nutą i przed jaką nutą (to znaczy, czy jest ona już uprzednio podwyższona znakiem przykluczowym lub przynutowym), odpowiedni znak posiada funkcję albo podwyższania albo obniżania danego dźwięku. Ponadto, ze względu na nie używanie podwójnych znaków krzyżyka w wielu miejscach notacja robi wrażenie postępu chromatycznego, wtedy gdy w rzeczywistości jest on postępowaniem diatonicznym. Używa więc Różycki następujących znaków:

krzyżyk nad nutą - oznacza zawsze rzeczywiste podwyższenie albo występuje jako przypomnienie podwyższenia dźwięku podwyższonego już przez znak przykluczowy. Najczęściej występuje ponad dźwiękami *d* i *a*, lecz również

i ponad innymi

krzyżyk przed nutą - najczęściej oznacza skasowanie uprzednio postawionego bemola przy dźwięku, który powinien być podwyższony, poza tym potwierdza znak przykluczowy, a przy dźwiękach *e, a, h*, sporadycznie również i przy innych, oznacza realne podwyższenie

bemol przed nutą - ma zawsze funkcję obniżania, lecz czasem specyficznie pojmowaną: występuje więc albo jako kasownik dźwięku uprzednio podwyższonego, albo oznacza obniżenie danego dźwięku o półton w realnym jego brzmieniu; natomiast z punktu widzenia współczesnej ortografii muzycznej musiałby oznaczać podwyższenie nuty stojącej o półton niżej, jak na przykład stojąc przed nutą *f* podwyższoną przy kluczu do *fis* oznacza dźwięk *eis*, stojąc przed nutą *c* podwyższoną przy kluczu do *cis* oznacza dźwięk *his*; albo też - ciągle oznaczając obniżenie danego dźwięku o półton w realnym jego brzmieniu - musiałby oznaczyć z punktu widzenia współczesnej ortografii muzycznej podwójne podwyższenie nuty stojącej o cały ton niżej, jak na przykład stojąc przed nutą *dis* (*d* uprzednio podwyższone krzyżykiem) oznacza dźwięk *cisis*, stojąc przed nutą *gis* oznacza dźwięk *fisis* (choć może również oznaczać tu dźwięk *g*), stojąc przed nutą *ais* oznacza dźwięk *gisis*.

bemol nad nutą - zdarza się tylko sporadycznie, występując nad nutą *cis* i oznacza wtedy dźwięk *his*.

W ten sposób stworzył Różycki dość skomplikowany, a jednak bardzo konsekwentny, a przy tym bardzo logiczny system notacyjny, który miał być przydatny dla znaczenia wielokrzyżykowych tonacji. Zapis w tym systemie, jaki dotrwał do naszych czasów, posiada jednak szereg pomyłek i nieścisłości, które tym bardziej utrudniają dzisiaj jego prawidłowe odczytanie. Z jakimi jednak trudnościami musiał walczyć Różycki, jak trudno mu było ustalić jednolity system zapisu, świadczy o tym fakt, że te same sytuacje bywają zanotowane w różny sposób, jak na przykład zanotowanie postępu *eis-fis* w pierwszym i drugim takcie utworu.

Poniżej (przykł. 1) dla ilustracji notacyjnego systemu Różyckiego podaję głos skrzypcowy wstępnej *Sonaty* utworu. Na wyższej pięciolinii (1) zachowana jest oryginalna notacja taka, jaką nam przekazało źródło, ze wszystkimi błędami (zwłaszcza przy zmianie klucza), zaś na dolnej pięciolinii (2) - rekonstrukcja zapisu według ortografii współczesnej.

The image displays a handwritten musical score for two staves, labeled 1 and 2. The score is organized into seven systems, each consisting of two staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments. Trills are indicated by 'tr.' above notes. Some notes are marked with 'x' or '5'. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The overall style is that of a handwritten manuscript.

Przykł. 4.

Już sam ten fragment wskazuje, że Różycki eksperymentuje zarówno w zapisie, jak i w modulowaniu do wielokrzyżkowych tonacji. Na przestrzeni zaledwie czternastu taktów przechodzi z tonacji *H* przez tonacje *Fis*, *Cis*, do *Dis* i następnie taką samą drogą z powrotem do tonacji wyjściowej po to, aby następujący teraz ustęp *canto solo* wykonał identyczne przejście modulacyjne.

Co skłoniło Różyckiego do przechodzenia do tak dalekich i nie używanych tonacji, co skłoniło go do stosowania specyficznego systemu notacyjnego? Gdyby działał w czasach późniejszych kompozytor zapewne nie dochodziłby do tak wielokrzyżkowych tonacji, tylko zmienił enharmonicznie *Cis* na *Des*, *Gis* na *As* i *Dis* na *Es*, ograniczając w ten sposób ilość znaków. W czasach Różyckiego nie było to możliwe ze względu na nierówno temperowany strój, tak zwany strój średniotonowy, w którym w zasadzie zmiany enharmoniczne na instrumencie klawiszowym nie były możliwe, bo *es* inaczej brzmiało niż *dis*, *ges* inaczej niż *fis* itd. Mimo to, a może właśnie dlatego nie ustawały próby i eksperymenty wychodzenia właśnie do dalekich, wieloznakowych tonacji, zwłaszcza na instrumentach melodycznych *univoca*. Jednocześnie już niemal od początku XVI wieku ciągle czyniono próby stroju, który by pozwalał z jednej strony na czyste zestrojenie różnych instrumentów w zespole, z drugiej - na wychodzenie do odległych tonacji ¹⁰. Jak wiadomo, próby te zostały uwieńczone pozytywnym wynikiem dopiero na przełomie wieku XVII i XVIII: traktat Andreego Werkmeistera *Musicalische Temperatur* wychodzi w roku 1691, ale dopiero Johann Georg Neidhardt w swych pracach z 1706 i 1724 ¹¹ wypracował metodę stroju równomiernie temperowanego. Ale te teoretyczne rozważania nie od razu przeszły do praktyki kompozytorskiej. Za pierwsze, ale jeszcze wyjątkowe, korzystające w pełni z równomiernego temperowania uważa się *Das wohltemperierte Klavier* J. S. Bacha (1722, 1744), poprzedzone cyklem Ferdinanda Fischera *Ariadne Musica* (1715). Że jednak już wcześniej czyniono próby jakiegoś równomiejniejszego temperowania niż strój średniotonowy, wskazuje na to szereg utworów o charakterze eksperymentalnym, powstałych zwłaszcza na terenie muzyki włoskiej. Przykładem może tu być sławna *passacaglia* Vitaliego z jego zbioru *Artifici Musicali* (1689): *Passagallo per Violino che principia per B-molle e finisce per Diesis* ¹². W utworze tym Vitali przechodzi przez tonacje od *Es* poprzez *F*, *C*, *G*, *D*, *A* do *E*, na której to tonacji utwór się kończy. Przy użyciu stroju średniotonowego taka modulacja byłaby niemożliwa, bo - jak już wspominaliśmy - *as* i *gis* brzmiały różnie ¹³. Gdyby jeszcze był to utwór na skrzypce solo, to można by przypuścić, że różne brzmienie dźwięków *as* i *gis* było zamierzone. Ale ponieważ utwór napisany jest na skrzypce z towarzyszeniem *basso continuo*, sprawa stroju musiała być rozwiązana w inny sposób.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa u Różyckiego, gdyż stosuje on wyłącznie tonacje krzyżkowe, nie wchodzi więc w rachubę różne brzmienie półtonów. I gdyby kompozytor poprzestał na tonacji *H*, nie byłoby mowy o żadnym eksperymencie. Problem zaczyna się z chwilą wprowadzenia dźwięku *eis*, to znaczy jedenastej kwinty górnej, która jest jednak znacznie niższa od pierwszej kwinty dolnej *f*; oraz dźwięku *his*, to znaczy dwunastej kwinty górnej, również różnej od dźwięku *c*; a także dźwięków podwójnie podwyższonych. Wszystkie one wprawdzie na skrzypcach, a także wykonane przez głos wokalny mogły brzmieć prawidłowo, jednakże łącznie z instrumentem klawiszowym mogły brzmieć nieczysto, tym bardziej że jak wynika z cyfrowania - Różycki wprowadzał współbrzmienie *gis-dis*, co w stroju średniotonowym było możliwe do osiągnięcia jako współbrzmienie *gis-es*, które -

jak wiadomo - z powodu swego fałszywego brzmienia zostało nazwane wilczą kwintą.

Można by więc utwór *Ave Sanctissima Maria* Różyckiego interpretować na sześć sposobów:

1. Utwór skomponowany był wyłącznie jako eksperyment modulacji do odległych tonacji krzyżkowych oraz związany z tym eksperyment systemu notacyjnego. A więc utwór nie miałby być przeznaczony do wykonania, służył jedynie do wykazania kunsztu kompozytorskiego. Taka jednak interpretacja jest nie do przyjęcia, gdyż wszystko świadczy o tym, że utwór był wykonywany: rękopis utworu z roku 1697 nie tylko nie był autografem kompozytora (nie miał więc charakteru prywatnej notatki), ale posiadał na okładce wymienionego właściciela, którym był zespół wykonawczy - kapela jezuicka w Brześciu. Co więcej, wyraźnie zaznaczono na okładce: "pro organo chori[...]". a więc utwór był wykonywany z instrumentem klawiszowym. Poza tym jakość artystyczna utworu, dopracowanie szczegółów technicznych, cytaty melodii popularnych w przebiegu utworu¹⁴, wszystko to wskazuje, że *Ave Sanctissima Maria* był utworem użytkowym, przeznaczonym do wykonań.

2. Był to wprawdzie utwór użytkowy, ale z wyraźnymi elementami eksperymentu. Dla uzyskania czystego brzmienia zespołu *basso continuo* pomyślany był do realizacji nie na instrumencie klawiszowym, lecz na wioli basowej, na której poszczególne akordy wykonywało się na sposób *arpeggia*. Koncepcja taka również nie jest do przyjęcia ze względu na wyraźne stwierdzenie w napisie na okładce utworu, że jest on przewidziany do wykonania z towarzyszeniem organów. Zresztą sam charakter linii melodycznej *basso continuo* oraz niezwykle bogate cyfrowanie wskazują w pierwszym rzędzie na instrument klawiszowy, a nie wyłącznie melodyczny.

3. Nie wiemy niestety, czy cyfrowanie *basso continuo* pochodzi od samego kompozytora, czy też wprowadzone zostało dopiero przez jezuickiego organistę z Brześcia. Niemniej jest ono zupełnie wyjątkowe ze względu na ogromne bogactwo i dokładność cyfrowania. Trzy czwarte dźwięków w przebiegu całego *basso continuo* jest oznaczone cyframi, i to bardzo często aż trzema na raz. Niestety cyfrowanie to zostało dokonane (skopiowane) w tak niedbały sposób, posiada tak wielką ilość błędów i oznaczeń akordów nie strojących ze skrzypcami, że w pierwszej chwili mogłoby się wydawać, że Różycki zastosował tu akordaturę, a gdyby tak było, to oczywiście zarówno eksperyment tonacyjny, jak i notacyjny nabrałyby zupełnie innego znaczenia. Ta interpretacja jest jednak również nie do przyjęcia, bo głos wokalny powtarza dokładnie, w wersji uproszczonej ornamentálną melodię skrzypiec; w części drugiej następuje sytuacja odwrotna: skrzypce ornamentálnie powtarzają prostą melodię głosu wokalnego. Poza tym zwroty kadencyjne w *basso continuo* świadczą o normalnym zapisie głosu skrzypcowego.

4. Nasuwa się jeszcze do rozważenia koncepcja, że Różycki miał do dyspozycji albo u siebie w Warszawie, albo właśnie w kolegium jezuickim w Brześciu instrument nastrojony w taki sposób, że przynajmniej wszystkie tonacje krzyżkowe brzmiały zadowalająco,

5. lub też że był to instrument, który nastrojony był dla eksperymentu w podobny sposób, jak to mogło być dla wykonania *Passacaglia Vitalego*, a więc posiadający jakiś inny strój niż średniotonowy. Obydwie ostatnie koncepcje muszą pozostać w sferze hipotezy, ponieważ nie posiadamy - w obecnym stanie badań - żadnych danych odnośnie do stroju organów, jakie mógł mieć do dyspozycji Różycki. Jeżeli jednak w praktyce kompozytorskiej zaistniał taki utwór, jak *Ave Sanctissima Maria*, to nie jest wykluczone, że w Warszawie lub gdzie indziej w Polsce eksperymentowano również na terenie strojenia organów, w celu swobodniejszego poruszania się w tonacjach z wielu znakami przykluczowymi.

6. Również prawdopodobną, a może najprawdopodobniejszą może być i ta interpretacja, że Różycki nie miał do dyspozycji żadnych innych instrumentów klawiszowych, jak tylko strojone w stroju średniotonowym, natomiast przy wykonaniu *Ave Sanctissima Maria* to właśnie skrzypek i wokalista "dostrajał się" do brzmienia danego instrumentu klawiszowego, co nie było już zaznaczone w notacji.

Niezależnie od tego, jak byśmy rozstrzygnęli tę kwestię, koncert Różyckiego *Ave Sanctissima Maria* jest utworem znaczącym w polskiej kulturze muzycznej końca XVII wieku. Pomijając jego niewątpliwe walory czysto artystyczne pozwala on stwierdzić, że niektórzy muzycy polscy w drugiej połowie XVII wieku próbowali - wprawdzie na małą skalę, na jaką pozwalały ówczesne warunki - rozwiązywać te same problemy techniczne, które nurtowały muzyków w reszcie Europy.

P r z y p i s y

¹ J. J. D u n i c z. *Adam Jarzębski i jego Canzoni e concerti (1627)*. Lwów 1938.

² A. P o l i Ń s k i. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* Lwów 1907.

³ Z. J a c h i m e c k i. *Historia muzyki polskiej*. Warszawa 1920.

⁴ T e n ż e. *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*. T. 1 cz. 1. Kraków 1948 s. 222.

⁵ J. R e i s s. *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*. Kraków 1946 s. 80.

⁶ A. C h y b i Ń s k i. *Z dziejów muzyki polskiej do 1800 roku. (Muzyka wielogłosowa)*. W: *Muzyka polska. Monografia zbiorowa*. Red. M. Głiński. Warszawa 1927 s. 61.

⁷ H. F e i c h t. *Muzyka w okresie polskiego baroku*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 1. *Kultura staropolska*. Red. Z. M. Szwejkowski. Kraków 1958 s. 192 - 193.

⁸ Z. M. S z w e j k o w s k i. *Kapelistrz herbu Doliwa*. "Ruch Muzyczny" 3: 1966.

⁹ A. C h y b i Ń s k i. *Przyczynki bio- i bibliograficzne do dawnej muzyki polskiej. III. Jacek (Hyacinthus) Różycki*. "Przegląd Muzyczny" 5: 1926.

¹⁰ J. M. B a r b o u r. *Tuning and temperament*. East Lansing Mich. 1951.

¹¹ J. G. N e i d h a r d t. *Beste canonis harmonici*, Królewiec 1724.

¹² L. *Arte Musicale in Italia*. Ed. L. Torchi. T. 7. Milano 1908.

¹³ D. D. B o y d e n. *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*. Kraków 1980 s. 241.

¹⁴ Na istnienie tych cytatów wskazywałem już w roku 1960 we wstępie do wydania koncertu Różyckiego *Exsultemus omnes*. WDMP zeszyt 44. Kraków 1960.

THE EXPERIMENTAL ASPECT OF "AVE SANCTISSIMA MARIA"

BY JACEK RÓŻYCKI

S u m m a r y

One manifestation of the process whereby the modal tonality of the music of the XVI and XVII century was changed to the tonality of major and minor was the application of chromatics. A good example is "Chromatica" by A. Jarzębski. In the work of J. Różycki we come across a similar phenomenon. In such compositions as "Magnificat", "Fidelis servus" and "Exsultemus omnes" we can see that chromatic progressions are applied sporadically. However, the concerto "Ave Sanctissima Maria", a composition written for solo soprano, violin solo and basso continuo is evidence for the composer's experimentation: he introduces a lot of chromatics and he operates completely within a major-minor tonality. The composition, which is written in the key of B-major is gradually modulated to F-sharp, C-sharp, G-sharp and D-sharp and then, going in the same direction, it tends towards the primordial tonality. The experiment can be explained in several ways. 1. The composition was composed exclusively as an experiment and was not meant for performance. 2. The composition was written to be performed but was obviously experimental. 3. Perhaps the very carelessly written figured bass is not the work of the author. 4. One can also suppose that Różycki had a special instrument at his disposal - an instrument where all the cross tonalities had a satisfactory sound. 5. He could also have had an instrument tuned especially for experimental purposes. 6. It is also probable that Różycki had no key board instruments at his disposal, with the exception of some instruments tuned in middle key and that the vocalist and the violinist used to take their key from the sound of the key board instrument. The solution of this problem is not possible today. We can only state that "Ave Sanctissima Maria" is a significant composition in Polish musical culture.