

112622/0

# Myśl Muzyczna

DODATEK MUZYKOLOGICZNY DO MIESIĘCZNIKA „ŚPIEWAK“

organu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. Ks. Damrota 4

Wydawca: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych.

Redaktor: Stefan M. Stoiński

ROK I.

KATOWICE, PAŹDZIERNIK 1928 R.

NR. 7.

TRŚEĆ: *Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński: Do kwestji wpływów włoskich w muzyce polskiej XVI wieku. — St. M. Stoiński: Najdawniejsze znaki muzyczne i ich pochodzenie (Ciąg dalszy). — Prof. Uniw. Dr. A. Chybiński: Inwentarze muzykaljów i instrumentów muzycznych kapel jezuickich w Krakowie w XVIII wieku. — Nadesłane wydawnictwa.*

PROF. UNIW. DR. ADOLF CHYBIŃSKI (LWÓW.)

## DO KWESTJI WPŁYWÓW WŁOSKICH W MUZYCE POLSKIEJ XVI WIEKU.

W obszernej pracy p. t. „Wpływy włoskie w muzyce polskiej“ (1911) dążył Prof. Dr. Z. Jachimiecki do wykazania stosunku muzyki polskiej do włoskiej w XVI. wieku oraz w I. połowie XVII. (częściowo). Wprawdzie znaczna część tej pracy musiała niejako z natury rzeczy zajmować się innemi wpływami (niemieckimi, niderlandzkiemi i francuskimi), jednakże wskazanie, że pewne zabytki muzyki polskiej ze „złotego okresu“ nie uległy wpływom włoskim, było nie mniej pożyteczne, a nawet niezbędne. Materiały, jakimi autor rozporządzał przy pisaniu tej pracy, powiększyły się znacznie od tego czasu (1911) i pozwalają na obszerniejsze traktowanie przedmiotu z uwzględnieniem rozwoju badań historycznych polskich i obcych, a nadto na zmodyfikowanie pewnych poglądów i zastąpienie ich innemi, które usunęły dowolności, spotykane w pracach innych również pisarzy. Jest rzeczą zrozumiałą, że w badaniach pierwszych naukowo przysposobionych historyków muzyki polskiej, musiały z braku większej ilości materiałów i z braku prac przedwstępnych do historii staropolskiej muzyki zdarzać się myłki lub niedopatrzienia, które wymagają rewizji i modyfikacji. Przedmiot nasz bowiem nie znajduje się w innych warunkach niż pokrewne nauki, w których istnieje wiele problemów, oczekujących dopiero rzeczowego rozstrzygnięcia i rozbudowy. Prostawanie więc myłek swoich i nieswoich jest pożądane dla dobra sprawy tak idealnej, jaką są dzieje ojczystej muzyki.

Autor powyżej wspomnianej pracy rozpoczął badania wpływów włoskich od utworów zawartych w Tabulaturze Jana z Lublina, 1540 (1536—1548), i słusznie, ponieważ dopiero w tym zabytku mamy do czynienia z dowodami bezpośredniego stosunku muzyki polskiej do włoskiej — po r. 1500. Wpływy takie wymagają zawsze oświecenia wszechstronnego ze stanowiska postulatów, jakie wyraża metodologia hi-

storji muzyki. Wchodzi tu zatem w rachubę: 1. pobyt muzyków włoskich w Polsce i polskich we Włoszech, 2. muzykalja włoskie w polskich inwentarzach muzycznych, 3. programy produkcji kapel muzycznych i poszczególnych wykonawców, 4. stosunek stylu i techniki kompozycji polskich do włoskich. Nie wszystkie te punkty dadzą się obecnie załatwić wyczerpująco z braku wydania lub odkrycia potrzebnych materiałów archiwalnych i zabytkowych. Na niektóre wogóle nie można dać żadnej odpowiedzi — na razie przynajmniej. Nawet posiadanie wielkiej ilości materiałów zabytkowych polskich nie byłoby wystarczające do wyczerpujących badań, ponieważ ilość włoskich zabytków wydanych jest stosunkowo niewielka, a więc nie może służyć za materiał porównawczy wolny od luk zasadniczych. Odnosi się to zresztą nie tylko do całego wieku XVI., ale w daleko większej mierze do czasów wcześniejszych i późniejszych.

Badania nad niewielkim materiałem zabytkowym polskim są o wiele bardziej utrudnione, aniżeli nad bardzo obfitym materiałem obcym. W takiej sytuacji nie można się dziwić, że w badaniach nad naszą dawną muzyką kwestje zależności lub niezależności stylu polskich kompozycji od obcych pozostają w wielu wypadkach zaledwie poruszone, lecz nie rozstrzygnięte, o ile się niema do czynienia z materiałem o cechach stylistycznych tak jaskrawo się narzucających, iż nie powstaje żadna wątpliwość. Gdy mam np. do czynienia z dwuchórowym utworem Mikołaja Zieleńskiego, nie trudno mi przychodzi wskazać na wpływ szkoły weneckiej. Daleko jednak trudniej wykazać zależność lub niezależność stylistyczną staropolskich utworów muzycznych w t. zw. epokach przejściowych, do których ze względu na rosnącą potęgę muzyki włoskiej a trwające jeszcze wpływy niderlandzkie należy okres między r. 1530 a 1550, reprezentowany

właśnie w sposób nadzwyczaj interesujący, aby nie powiedzieć osobiły, we wspomnianej powyżej tabulaturze organowej Jana z Lublina (1536—1548) oraz w tabulaturze organowej klasztoru św. Ducha (ok. 1548), pochodzących ze sfery muzycz. krakowskich z I. połowy XVI. w.

Znajdujemy w nich wiele utworów niemieckich (mających wśród obcych stanowczą liczącą przewagę), znajdujemy też utwory francuskie i niderlandzkie z Josquinem de Pres (zm. 1521) na czele, znajdujemy wreszcie włoskie utwory Niderlandczyków (jak Verdelot) i Włochów (jak Tromboncino, Festa i Cavazzoni). Jest to zatem zespół zupełnie kosmopolityczny, wśród którego rzadko znajdujemy kilka nazwisk polskich. Chodzi obecnie o to, czy możliwym jest w danych warunkach stwierdzenie, czy i jak zaznaczył się w polskich kompozycjach tabulaturnych świeckich, wpływ włoski, wówczas wchodzący w grę właściwie tylko w utworach świeckich, ponieważ włoska muzyka kościelna około r. 1540 była dopiero niejako in statu nascendi, wzorując się na dziełach Niderlandczyków i niderlandyzujących Francuzów, działających we wszystkich niemal stronach Włoch i poza nimi. A nie można zapomnieć o tem, że Niderlandczycy byli również współtwórcami niektórych form włoskich (madrygał) i niektórych szkół włoskich (wenecka). Na obraz stosunków muzycznych polsko-włoskich rzucił nam dość silne (choć bynajmniej nie wyczerpujące) światło zawartość tabulaturnych wyżej wspomnianych, w szczególności zaś oczywiście utworów włoskie. Niektóre z nich (2) odnośnie do tabulatury Jana z Lublina wykazał już Prof. Jachimecki w wyżej wspomnianej pracy (str. 3 i 6—14), niektóre zaś (4) udało mi się stwierdzić w pracy o samej tabulaturze („Kwartalnik muzyczny”, Warszawa 1912, rozdział IV, ust. B, str. 229—231) inne wreszcie zdołałem agnostować w r. 1913, czego jednakże nie mogłem już wyzyskać do połowy r. 1914, gdy druk obszerniej dwutomowej pracy o Tabulaturze Jana z Lublina przerwały lata wojenne. Prof. Jachimecki zaś starał się o wykazanie włoskich utworów w Tabulaturze klasztoru św. Ducha (1548), której poświęcił swą obszernie informującą pracę (Kraków 1913).

W pracy swej o wpływach włoskich zajmuję się Prof. Jachimecki m. in. utworem, który w tym zabytku ma napis „Allec na demną Venus” (Aleć nademną Wenus) i dodany monogram „N. C.”, będący według dotychczasowych poglądów skrótem imienia „Nicolaus” i nazwiska „Cracoviensis” lub „Cracovita”. Utwór ten uznaje autor za pierwszy polski madrygał, pisany zatem na wzór włoskich madrygałów.

Czy utwór ten jest madrygałem? Zanim odpowiemy na to pytanie, podamy w całości to wszystko, co autor w tej sprawie napisał.

O „madrygale” i jego autorze pisze Prof. Jachimecki, co następuje:

„N. C.”. Mikołaj z Krakowa, jest „nie znanym nam dotąd bliżej z żadnych źródeł archiwalnych” („Tabulatura klasztoru św. Ducha z roku 1548”, 1913, str. 17). Następnie (w „Historji muzyki polskiej”, 1920, str. 35 i nast.: „Pod koniec wieku XV. (w r. 1488) wpływa w aktach rektorskich Uniwersytetu Jagiellońskiego... na-

zwisko organisty Mikołaja z Krakowa. Kompozytorska działalność jego, jak ze źródła tego wnosić należy, wyprzedziła dzieła Sebastjana z Felsztyna, rozciągnęła się zaś pewnie do trzeciego dziesiątka lat wieku XVI.” Wreszcie (w artykule „Związki muzyki włoskiej z polską”, w czasopiśmie „Muzyka”, 1925, nr. 10, str. 5): „Ale kiedy w tabulaturze organowej Jana z Lublina, chociaż pochodzącej z r. 1540 (!), odkryto się utwory Mikołaja z Krakowa, pisane na samym końcu XV. wieku i gdzieś (!) w pierwszych dwudziestu latach XVI., można się było przekonać, że wpływ muzyczny Italii nie przerwał się. Widoczny on jest zarówno w tym tak niezmiernie intrygującym madrygale polskim: „Aleć nademną Wenus”, w którym nieznanemu poetą znacznie wyprzedził Mikołaja Reja jak w tych licznych tańcach polskich, odpowiadających pod względem formy w zupełności tańcom włoskim. Mikołaj z Krakowa, kompozytor tego madrygału i tych tańców, należących na punkcie techniki kompozytorskiej, jak wszyscy współcześni, do trzeciej szkoły niderlandzkiej, grawitował — dziedzicznie już — duchem ku artystycznej i ludowej muzyce włoskiej”. Zauważyć należy, że w „Historji muzyki polskiej” (1920, str. 35 i nast.) twierdzi Prof. Jachimecki, iż Mikołaj z Krakowa „jest typowym uczniem drugiej szkoły niderlandzkiej, której reprezentantem naczelnym był niedościgły mistrz Josquin de Pres (Despres, Præstentis, 1450(?)—1521”. Sumując wywody Prof. Jachimeckiego (z pominięciem kwestji drugiej czy trzeciej szkoły niderlandzkiej) stwierdzamy pogląd, według którego Mikołaj z Krakowa był twórcą należącym przedewszystkiem do XV. wieku, i że pierwotnie przypuszczał autor, iż Mikołaj dożył do trzeciego dziesiątka, później zaś nabrał przekonania, iż do pierwszych dwudziestu lat czyli do drugiego dziesiątka XVI. wieku. Notatka archiwalna z „Acta Rectoralia” stała się główną podstawą przypuszczenia, że Mikołaj jednak grawitował swymi latami życia do XV. wieku.

Oczywiście już ten materiał wystarczy, by tylko na jego podstawie nie mógł uznać utworu „Aleć nademną Wenus” za madrygał. Pierwszy drukowany zbiór madrygałów ukazuje się we Włoszech w r. 1533. Wszak historia muzyki XVI. wieku nie zna ani jednego madrygału (nawet rękopiśmiennego) z przed roku 1533 (zbiór M. Valeriusa, Rzym). Nie znam historycznych podstaw, na których możnaby się temu faktowi sprzeciwić. Nie pozostało jednak nic innego, jak uznać, że albo „Aleć nademną Wenus” jest madrygałem, lecz Mikołaj z Krakowa musiał żyć jeszcze dość długo po r. 1533, i dożył co najmniej do czwartego dziesiątka lat, albo też, że Mikołaj z Krakowa nie dociągnął życiem do r. 1533, a w takim razie „Aleć nademną Wenus” nie jest madrygałem. Dochodzimy do przekonania, że mamy tu do zbadania dwie sprawy: jedną jest monogramista „N. C.”, interpretowany jako „Nicolaus Cracoviensis” lub „Cracovita”, drugą zaś sam utwór „Aleć nademną Wenus”.

Zajmiemy się naprzód monogramistą „N. C.”. Co oznacza litera „N.”, tego na podstawie tabulaturny nie wiemy, domyślamy się tylko, że

oznacza ona imię „**Nicolaus**“. Natomiast łatwiej wyjaśnić literę „**C.**“. W tabulaturze klasztoru św. Ducha na str. 47 znajdujemy napis: „Finis Kyryeleyzon pascalle. N. Crac.“ (pod spodem dopisano „**Nicolai**“). Otóż „**Crac.**“ oznacza skrót słowa „**Cracoviensis**“ lub „**Cracovita**“, tak iż śp. Poliński mógł słusznie twierdzić — a za nim inni — że „**N. C.**“ jest monogramem Mikołaja z Krakowa, nie wiadomo czy z racji jego pochodzenia krakowskiego, czy też działalności w Krakowie.

Wglądnijmy jednak w notatkę z „**Acta rectoralia**“, na której buduje swe wnioski Prof. Jachimiecki. Na str. 246 (nr. 1136) czytamy pod r. 1488 nazwisko „...“, nie — wcale nie nazwisko, tylko imię „**Nicolaus organista**“, bez „**Cracovita**“ lub „**Cracoviensis**“; jedynie wydawca aktów, Wisłocki, dodał w indeksie (str. 909) dowolnie i bez podstawy nazwisko „**Cracovita**“. Tego nie czyni nigdy w analogicznych wypadkach znakomity historyk i archiwalista Prof. Ptaśnik. Jest to jakiś Mikołaj, lecz niekoniecznie z Krakowa. Iluż ich jednak było w drugiej połowie XV. wieku!... W bogatych materiałach, zawartych w „**Cracovia artificum**“ (1917) Prof. Ptaśnika znajdujemy pod datą 1490 (str. 320, nr. 1049) znówu wzmiankę o „**Nicolaus organista**“. Może to być też Mikołaj z Krakowa, lecz niema dowodu na to, że być nim musi. Szukajmy jednak priorów. Znajdujemy w tem wydawnictwie Mikołajów-organistów (bez nazwisk) pod datą 1441 (str. 116, nr. 366) i 1451 (str. 137, nr. 436).

Przeglądając dokładniej „**Acta rectoralia**“, możnaby znaleźć jeszcze jednego Mikołaja-organistę, choć również bez nazwiska. Pod datą 1469 r. (str. 26, nr. 111) występuje „**Nicolaus, organista Virginis Mariae**“, kościoła marjackiego. Ja zaś ze swej strony na podstawie własnych notatek leksykalnych dodam jeszcze jednego z II. połowy XV. wieku, mianowicie Mikołaja-organistę z kościoła Bożego Ciała w Krakowie Kanoników Regularnych. Wszyscy ci Mikołajowie są bez nazwisk „**Cracoviensis**“ i „**Cracovita**“ i należą do II. połowy XV. wieku. Jaki związek zachodzi między nimi? Który z nich był Mikołajem z Krakowa? Który z nich dożył roku 1500? Który ten rok przeżył? Który z nich był... po roku 1533 twórcą „**madrygału**“: „**Aleć nademną Wenus**“? Jak długo nikt nie udowodni, że wspomniany pod r. 1488 Mikołaj żył po r. 1500 (w szczególności zaś po r. 1533) i że jest identyczny z „**N. Crac.**“ z tabulatury, nie można mieć pretensyj do uznania łączności Mikołaja z r. 1488 z madrygałem za wniosek pod względem naukowym ścisły. — (W r. 1517 występuje w aktach kościoła marjackiego („**Liber Fabricae**“ Nr. 1, str. 54 i 55) „**Nicolaus**“, nazwany tam „**de Cracovia**“, ale niestety bez określenia jego zawodu organistowskiego lub innego, iakkolwiek występuje w tych rubrykach przytoczonego rękopisu, w których bywają zapisywane wydatki na organistów i organistrów, będących wówczas często jedną osobą. Nie mam ani jednego dowodu na to, że był organistą.) Innych notatek o Mikołajach organistach z I. połowy XVI. wieku nie posiadam, nigdzie też nie są wydane. Wyjątek stanowi tylko monogramista „**N. Ch.**“ z tabulatury Jana z Lublina, którego identyfikuję ze znakomitym organistą wa-

welskim Mikołajem z Chrzanowa. (**Nicolaus Chrzanoviensis** stąd monogram **N. Ch.**), żyjącym właśnie w czasie powstawania tabulatury obydwóch, jak wykazałem w jego biografii („**Przegląd muzyczny**“, 1925). Monogram ten znajdujemy na k. 94v przy utworze „**Protexisti me Deus**“, pozatem nigdzie więcej.

Przy tym monogramie zatrzymamy się nieco. Przypatrzmy mu się dokładnie. Litery **N** i **C** są pisane jedną i tą samą ręką co więcej — tą samą, która pisała także w innych miejscach tabulatury ten sam monogram. Ręka późniejsza dopisała na k. 94v małą literę „**h**“ (przy „**C**“, a więc „**Ch**“) i to grubszym piórem. Różnica ta widoczna jest nawet w rodzaju atramentu, w dopisanej literze innego, jaśniejszego. Komuś widocznie zależało na tem, aby ten twór wyszczególnić, odróżnić od innych. Późniejsze badania dowiodą, czy Mikołaj z Chrzanowa, organista katedry krakowskiej z I. połowy XVI. wieku, nie był nazywany przez innych, zwłaszcza przez obcych, Mikołajem z Krakowa, a to ze względu na miejsce stałego zamieszkania i zarazem stałej działalności w Krakowie. Analogiczne wypadki w innych dziedzinach są znane.

W każdym razie: jeśli „**Aleć nademną Wenus**“ jest madrygałem, to ze względu na r. 1533, jako początkową datę drukowanych zbiorów madrygałów we Włoszech, autor tego „**madrygału**“ musiał żyć po r. 1533, a conajmniej jeszcze po tym roku, bo zapewne nikt nie mógłby poważnie przypuszczać, że powstanie madrygału we Włoszech i „**madrygału**“ w Polsce jest zdarzeniem synchronicznym. Nikt też nie powie, że zbiór madrygałów z r. 1533 wywołał w Polsce naśladowców jeszcze w tym samym roku. Mogły nawet być jeszcze w r. 1533 kopiowane utwory z tego zbioru. Ale między kopiowaniem a artystycznym naśladownictwem poezji i muzyki madrygalistycznej jest zapewne znaczna odległość czasu, nie mówiąc już o innych odległościach, należących do zagadnień historii kultury. Wystarczy dla porównania przypatrzeć się muzyce niemieckiej lub angielskiej w I. i II. połowie XVI. wieku. Pożatem — przypomnieć należy, że daty kopii utworów włoskich w tabulaturze Jana z Lublina wahają się między r. 1540 a 1546, a daty utworów z monogramem „**N. C.**“ między r. 1537 a 1546. Kompozytor, któryby w Polsce tuż po r. 1533 mógł tworzyć „**madrygały**“, musiałby być człowiekiem młodym, zdolnym do reakcji artystycznej na nowe formy muzyczne, które należało naprzód dobrze poznać i przyswoić je sobie „**duchem**“ i to praktycznie, a następnie znaleźć w warunkach lokalnych możliwość ich twórczego umiejscowienia w zgodzie z poezją polską względnie jej ewentualnym kierunkiem madrygalistycznym. Temu zaś przeczą dzieje literatury polskiej w I. połowie XVI. wieku, a zarazem dzieje muzyki polskiej nawet w II. połowie tegoż wieku. Monogramista **N. C.** mógł się urodzić nawet w XV. wieku (jak n. p. Sebastian z Felsztyna, zmarły po r. 1543), twórczość jego natomiast względnie działalność artystyczna przypadła na I. połowę XVI. wieku, i to na czas przełomu między przechodzącą swój zenit muzyką szkół niderlandzkich a początkiem rozkwitania świeckiej muzyki włoskiej, głównie madrygalistycznej. Miało to

miejsce właśnie między r. 1530 a 1550. O jakimś Mikołaju z Krakowa, w tym czasie żyjącym nie posiadamy istotnie żadnych wiadomości. Jeśli zaś chodzi o zestawianie stylu jego utworów ze stylem Sebastjana z Felsztyna, to zupełnie błędnym jest twierdzenie, że styl Sebastjana jest nowszym od stylu Mikołaja z Krakowa. Ma się rzecz zupełnie przeciwnie. Cechy stylu Sebastjana są — o ile można sądzić z jego niewielu kompozycji — konserwatywne wobec stylu utworów Mikołaja — „madrygalisty”, choćbyśmy tego ostatniego uznali za tak bardzo „typowego” przedstawiciela kierunku Josquina des Pres, rozwijającego się w Polsce dopiero w drugiej ćwierci wieku XVI. w całej pełni, a sięgającego znacznie późniejszych czasów, jakby doprowadziły motety i inne utwory Wacława z Sza-

motuł (zm. 1572). Jak zaś długo działają wpływy nawet staroniderlandzkie poza Polską, dowodzi wydanie w r. 1550 dzieł Henryka Isaaca, zmarłego w r. 1517, wydane zatem w czasie, gdy I. okres rozwoju madrygału włoskiego zaczynał zbliżać się ku swemu zenitowi.

Wynika zatem z powyższego, że: 1. żaden z wymienionych w wieku XV. Mikołajów-organistów nie może być identyczny z autorem „madrygału”: „Aleć nademną Venus”, 2. że ten ostatni mógł tworzyć głównie, jeśli nie wyłącznie, w I. połowie XVI. wieku, o ile był kompozytorem, 3. że utwory monogramisty N. C. nie mogły żadną miarą powstać przed dziełami Sebastjana z Felsztyna (zm. po r. 1543), lecz albo zupełnie albo częściowo równocześnie.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

STEFAN M. STOIŃSKI

DYREKTOR INSTYTUTU MUZYCZNEGO W KATOWICACH.

## NAJDAWNIEJSZE ZNAKI MUZYCZNE I ICH POCHODZENIE

(Ciąg dalszy.)

Zatem z słowiańskich nazw dni tygodnia nie dowiadujemy się nic o tej łączności z bóstwami planetarnymi, na jaką bezsprzecznie wskazuje nazwa „miesiąc”: nie zachowały się również znaki dla nazw planetarnych, liczb i dni tygodnia. Nie mogłem niestety tu poczynić studiów dokładnych. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewną monetę polską, pochodzącą z czasów piastowskich, którą podaje Włodzimierz Dzwonkowski w swem dziele „Prahistoria ziem polskich” na str. 16.

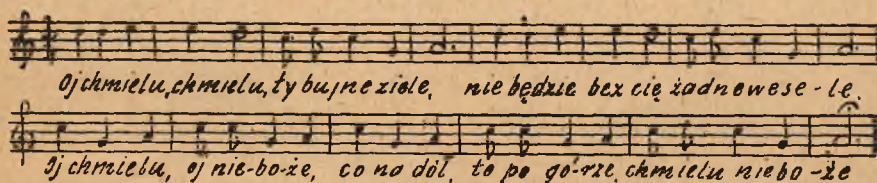


Widnieje na niej znak księżycowy wraz z jakimś innym znakiem runicznym; oba znaki poznamy później u Germanów jako liczby na miarach i w kalendarzach. Tutaj oznaczać zapewne będą wartość monety. Później wykaże-

my, iż zupełnie temi samymi znakami posługiwali się Germanie i narody Wschodu dla bóstw planetarnych i dla liczb — a u Greków nawet dla zanotowania tonów w muzyce i śpiewie.

Mało zatem mamy punktów oparcia, potwierdzających u Słowian ową wszędzie u innych narodów egzystującą łączność między bóstwami, praktykami religijnymi, oznaczeniem czasu, nazwami dni tygodnia, liczbami, miarami a muzyką i śpiewem. Brak nam także dokładnych danych o najstarszych instrumentach muzycznych naszych przaprzodków słowiańskich. Jedynie nazwa „geśl” od geślarza — guślarza — zatem pochodząca od nazwy starosłowiańskiego kapłana daje powód do prawdopodobnych hipotez.

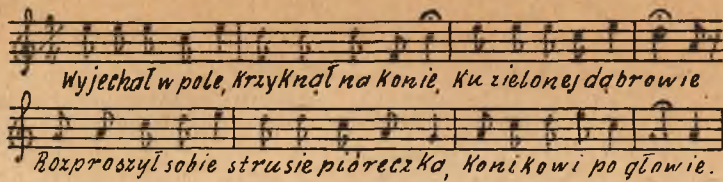
Wiemy natomiast z całą pewnością, iż najdawniejsze śpiewy Słowian opierały się na pięciotonowej anhemitonicznej gamie, co znajdujemy u wszystkich narodów najstarszych, jako analogon do pięciodniowego tygodnia. Kilka pomników tego starosłowiańskiego śpiewu zachowało się do dnia dzisiejszego.<sup>1)</sup> Aleksander Poliški podaje w „Dziejach muzyki polskiej” dwa ciekawe wzory. Pierwszy jest pieśnią ludową o chmielu:



<sup>1)</sup> Śpiewy takie zachowały się także u Słowian, co służyć będzie później dowodem dla naszych poszukiwań u północnych narodów germańskich.

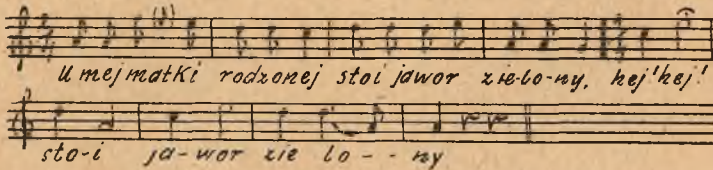
kłóła była i jest „pieśnią obrzędowa, śpiewana na każdym weselu i na całym obszarze Polski”.

Druga, to także piosenka weselna:



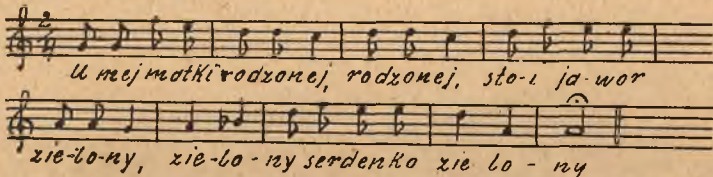
Poliński zapytuje: „Czy tylko ta melodia równie jak i wszystkie inne podane pieśni weselne, pochodzą istotnie z czasów przedchrześcijańskich?” Zda się, że zapytanie takie staje się bezpodstawne wobec powyżej podanych dowodów, które wykazują, że melodie takie (nie teksty) śpiewane być musiały w czasach, kiedy niziny sarmackie nie gościły nawet jeszcze Słowian; kiedy prawdopodobnie mieszkaly tu inne

narody aryjskie o religjach, obrządkach, śpiewach i wierzeniach, mogących tylko takie a nie inne melodie tworzyć. Melodie w tem brzmieniu, jakie powyżej za Polińskim podajemy, są zabytkami czystymi, nieskażonemi naleciałościami późniejszymi. Lud śpiewa je do dnia dzisiejszego, przyczem różne okolice znają różne warjanty. Między innemi znajdujemy u Kolberga<sup>2)</sup> do słów „U mej matki rodzonej” następ. melodie:



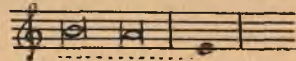
która jest poza nutą f w pierwszym takcie (miast nuty e podanej w parentezie) zbudowana na czystej anhemitonicznej gamie pięciotonowej. W tej formie podśledzał ją Kolberg w Radomskim

w okolicy Kazanowa. Warjanta jej, również z Radomskiego, lecz w okolicy Kozienic i Głowaczowa podśledzana.



służyć może równocześnie przykładem, jak ewolucja się dokonywała, jak pięciotonową gamę anhemitonyczną powoli rozszerzano i jak dodając dwa brakujące półtony diatoniczne, tworzyła się u ludów słowiańskich nasza gama siedmiotonowa. Do najdawniejszej czystej pięciotonowej gamy **g a c d e** („Pieśń o chmielu” i „Wyjechał w pole”), dodawano najprzód półton górnemu

vanovo jezero” (Osredak) pędziły kobiety i dzieci krowy, podzwaniające dzwonekami u szyji, przyczem śpiewano, recytując tekst na następujących tonach gamy



tetrakordowi **g a — c d e f**, jak w pieśni „U mej

matki rodzonej” (warjanta z pod Kazanowa), która jest zapewne starsza od warjanty z okolic Kozienic i Głowaczowa, gdzie widzimy półton (prawdopodobnie później dodany) także dla

tetrakordu dolnego **g a b c d e f**.

Ale i południowi Słowianie mają podobnych wzorów wiele. Podczas mego pobytu tegorocznego na Pomorzu chorwackiem (nad Jadranem), słyszałem śpiewy podobne. W przepięknej okolicy górzystych jezior plitwickich (mniej więcej 86 klm. od morza adriatyckiego) zaobserwowałem podczas jednej z wycieczek wśród jezior dolnych, jak na skalistych drogach olbrzymich gór położonych nad „Milanovo jezero” oraz „Ga-

Po każdej strofice recytowanej jedynie na tych trzech tonach nastąpiło milczenie, podczas którego rozlegały się tylko dźwięki dzwoneków u krow. Śmiem twierdzić, iż śpiewy te, względnie ich prosta melodia, jest zabytkiem jeszcze starszym od naszych melodyj pięciotonowych, gdyż operują tylko trzema tonami, i to temi, które, jak później wykażemy, stanowiły najstarszą trytonową gamę i dla których znajdziemy w starożytności te oryginalne najstarsze planetarne znaki muzyczne, z których powstały najdawniejsze prawzory nut greckich.

Ale to tylko tutaj nawiasem. Uważam, że udało mi się przykładami powyższemi uchylić choć z lekka rąbka, jaki kryje dawne czasy słowiańskie, których pogańskie praktyki religijne ku czci nieznanym nam już bóstw planetarnych, oraz obliczenie czasu i śpiew dopełniały się wz-

<sup>2)</sup> „Pieśni ludu polskiego” 1857 na str. 193.

jemnie. Nieliczne są na to dowody u Słowian, więcej znajdziemy u Celtów i Germanów.

Nim jednak przystąpimy do rozpatrywania szczegółów jakie nas w tym względzie u Germanów i Celtów interesują, należy posłuchać świadectw dawnych pisarzy, którzy przynoszą konkretne dane mówiąc o wielkiem zainteresowaniu się narodów północy ciałami niebieskimi. Starożytność klasyczna знаła n. p. dobrze Gotów, których prorok i Bóg Zalmoksis był według doniesień Herodota sługą i uczniem Pitagorasa na wyspie Samos i z którym był rzekomo w Egipcie a nawet i w Jonii. Jamblichus ceni wielce hiperborejczyka Abarisa, ucznia Pitagorasa, człeka mądrego, który cały świat zwiedził i wiele wiedział. Jordanus pisze o Gotach, że „są najwięcej wykształceni śród barbarów i stoją prawie na tym samym stopniu kultury, co Grecy“. Zнали oni i badali zjawiska natury. Czytamy u niego dalej, że „można było zaobserwować jak jeden badał położenie nieba, drugi istotę i naturę roślin i krzaków, trzeci korzystne lub niekorzystne położenie księżyca, czwarty się słońcem zajmował“. O wielu podobnych spostrzeżeniach u Celtów donosi Cezar. Wszystko to wskazuje na nieprzeciętną kulturę narodów północy, zatem u Germanów i Celtów, a przede wszystkim co nas najwięcej interesuje, mówi wyraźnie, iż najważniejsze ciała niebieskie były przedmiotem ogólnego zainteresowania, płynącego prawdopodobnie pierwotnie z potrzeb poddyktowanych wierzeniami religijnymi pielęgnowanymi od najdawniejszych czasów. Ze u Germanów ongiś czczono księżyc jako bóstwo najwyższe, i że czas według jego fazy obliczano, wskazuje nazwa pierwszego dnia w tygodniu poświęcona księżycowi jako bóstwu najwyższemu (Montag — Tag des Mondes). Również niemiecka nazwa miesiąca (Mond — Monat) wykazuje takie same pokrewieństwo jakie znamy u Słowian.

Ślady nieomal że wszystkich bóstw planetarnych znajdujemy w nazwach tygodnia jakimi się narody germańskie do dziś posługują. Każdy dzień w tygodniu był poświęcony jednemu z pięciu bóstw planetarnych, znanych prawdopodobnie już w tych czasach, kiedy kult księżyca był panującym. Pierwszy dzień służył najwyższemu bóstwu i to

**Mond** = niem. Montag, ang. Monday, holend. Maandag.

**Mars** = zwany u Germanów Tiw, Ziu, z czego powstały Tiestag, holend. Dinstag, niem. Dienstag, szwabskie Zietag, ang. Tuesday.

**Mercur** = germańskie Wodan, stąd Wodenes (dies Mercurii) = Godenstag, Gunstag, fryzyjskie Woensdach, ang. Wednesday, holend. Woensdag.

**Jupiter** = germ. Donar, Thonar, stąd Donares-tag, ang. Thursday, holend. Dondertag, niem. Donnerstag.

**Venus** = germ. Freya, Frijja, stąd Frijetac, (dies Veneris) Fritac, Friadag, niem. Freitag.

Piątek był także u Germanów dniem ostatnim w tygodniu. Wierzenia zabobonne, jakie o dniu tym znajdujemy u Słowian (patrz „Myśl Muzyczna“, str. 37) znane są dzisiaj u wszystkich narodów germańskich. Poza tem przewiduje jakieś stare prawo skandynawskie okres czasu dla namysłu trwający do pięciu nocy, tak zwaną „Fristwoche“ i „fünfnächtige Frist“) a Bawarczy świętują w niektórych okolicach jeszcze dziś tak zwany „Pfingstag“ to jest piąty dzień w tygodniu.

Pozostała nazwa germańska (niem. Sonntag) powstała prawdopodobnie później, kiedy pogodny kult słońca<sup>2)</sup> wyparł stare praktyki brutalne kapłanów księżycowych. Nazwa Samstag — dies Saturni — Saturday jest pochodzenia późniejszego i przyszła do Germanji prawdopodobnie z chrześcijaństwem. Nazwy rzymskie (dies solis, dies lunae itd.) są jak wiadomo pochodzenia germańskiego i dopiero krótko przed pojawieniem się chrześcijaństwa stały się na ziemi rzymskiej popularne. Konstanty Wielki zaprowadził je oficjalnie. Nie znali nazw tych Rzymianie przed narodzeniem Chrystusa a Gajusz Juljusz Cezar, układając kalendarz, posługiwał się dla oznaczenia siedmiu dni tygodnia literami alfabetu od a do h. Nowe nazwy oparte o wzory germańskie i odpowiednio do potrzeb rzymskich przemianowane powstały później i rozpowszechniały się bardzo wolno. W piśmiennictwie pojawia się po raz pierwszy dies Saturni u poety Tibullusa (55—19 przed Chryst.), gdzie jest użyty jako określenie poetyckie.

C. d. n.

<sup>1)</sup> I w Skandynawji rozpoczynał się ongiś tydzień z nastaniem nocy, jak dzisiaj u Żydów.

<sup>2)</sup> Z czasów kultu słońca u Germanów pochodzi w niektórych okolicach Niemiec zwyczaj uchylania czapki na widok słońca wschodzącego.

PROF. UNIW. DR. ADOLF CHYBIŃSKI (LWÓW.)

## INWENTARZE MUZYKALJÓW I INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH KAPEŁ JEZUICKICH W KRAKOWIE W XVIII WIEKU.

W pracy archiwalnej p. t. „Z dziejów muzyki krakowskiej“ (I. Organizacja kapeli jezuickiej w pierwszej połowie XVIII wieku, II. Inwentarze instrumentów i muzykaljów z XVII i XVIII wieku), umieszczonej w „Kwartalniku muzycznym“ z r. 1912 (zesztyt 1, rok II, str. 24—62), korzystałem z rękopisów biblioteki jagiellońskiej nr. 176, 180 i 2431, w których znajdują się inwentarze kapeli jezuickiej krakowskiej z lat 1686 (1687), 1712, 1714, 1715, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1757 i 1764. W późniejszych latach zdołałem korzystać z innych również rękopisów, odnoszących się do inwentarzy muzycznych tejże kapeli, a pochodzą-

cych z r. 1722 i 1729; są to rękopisy biblioteki jagiellońskiej nry. 2825 i 2850. Zawierają one prócz inwentarzy także wydatki na kupno i naprawę instrumentów (1720—1755), **niezmiernie ważne** jako źródło historii kultury muzycznej w Krakowie. Podaję je wraz z inwentarzami w porządku chronologicznym.

### Rękopis 2825.

fol. 1—9:

1720. Haubois de buxo 3 ad usum templi 48 fl.

Tubarum par unum cum involucris 44 fl.  
 Lyrae de novo emptae 16 fl. 24.  
 Plectra ad lyras et os ad tubam inflandam  
 8 fl.  
 Violam simplicem unam permissit Ostroro-  
 giam mitti RP. Rector.  
 In chordas romanas 3 fl.  
 Plectra ad lyras violas 7 fl.  
 Ostium ex aurichalco ad inflandas tubas  
 11 fl.  
 In musicas seu partessy:

**D. Kobierkiewicz** pro Sacro cantato (!),  
 Concerto, Valet iam deliciae, Sit tibi  
 satis, Laudate pueri ex D, Motetto festa  
 dies 20 fl.

fol. 27v.:

**1722.** Pro fidibus Vratislaviam 32 fl.

fol. 39:

**1724.** Pro missis 6 ariosis typo expressis, autho-  
 re Gasparo **Sollemberger** (!)<sup>1</sup> in 4-to 10 fl.  
 Pro vesperis ariosis eiusdem typo expres-  
 sis, item pro Litanis, Salve Regina in 4-to  
 8 fl.  
 Pro missis 8 in folio typo impressis authore  
**Ratgeber**<sup>2</sup>) 10 fl.  
 Pro vesperis omnium psalmorum per to-  
 tum annum incidentium 8 fl.  
 Pro 12 aris 5 fl.  
 Pro cantilenis 24 gr.  
 Matu szkowski pro orificiis ad tubas  
 7 fl.

fol. 41 r.:

Pro hoboīs anglicis dictis voces humane 24 fl.

fol. 25v.:

Accesserunt in 9-bri anni **1724** duo paria  
 novorum instrumentorum musicorum, sci-  
 licet litorum par unum, hoboiorum angli-  
 corum dictorum voces humanae par unum.  
 In 10-bri anni eiusdem accessit tuba una.  
 In Januario anni **1725**-ti duae tubae. Tubae  
 sunt numero 16.  
 In octobri anni Dni **1725** accesserunt **skrzyp-  
 ce italicie dobre z puzderkiem**. In janua-  
 rio anni Dni **1726** accesserunt drugie  
 skrzypce proste. Item in junio anni Dni  
**1726** basson nowy.

fol. 49 v.:

**1726.** A reparatione basetlae (!)

fol. 52v.:

A reparatione orificii ad valthornas vulgo  
 kromlik ex C gr. 15.

fol. 55r.:

Pro 4 hoboīs ax ligno simplici 20 fl.

fol. 56v.:

**1727.** Pro quartviola empta a musicis italis cel-  
 sissimī principis Lubomirski capitanei Sce-  
 pusiensis 180 fl.

Pro tribus lyris emptis ab adm. R. Patre  
 Dyonisio Carmelita 70 fl.

fol. 159 r.:

**1747.** Za dwa abszkorty 1 fl.

Fol. 138 r.:

**Instrumenta Chori 1722, 3 Julii:**

Pożytywów 2  
 Waltorni par 2

Cornu di chasse par 1  
 Cornu di chasse unum  
 Oboj 5  
 Trąb ex C 7  
 Trąb mosiężnych e la mi 2  
 Trąb z e la mi drewnianych 2  
 Trąb z D 1  
 Trąby requialne 2  
 Quartviola **Dankwart** 1  
 Fagot rżnięty 1  
 Bassetla 1  
 Puzanów złych połamanych 2  
 Skrzypców **Dankwart** z puzdami 2<sup>3</sup>)  
 Skrzypców innych dobrych 15  
 Skrzypców tenorowych **Dankwart** 1, dru-  
 gie proste 2  
 Clawicymbał zły 1  
 Clavicord 1  
 Viol 5  
 Bassonów z essami 2  
 Kornetów 7  
 Tuba mosiężna zła 1  
 Tarafan (!) 1  
 Fayfrów, Puzanów etc. pół szafki  
 Decessit viola data Ostrogium a P. Gru-  
 szecki  
 In reparatione tubae duae una ex C altera  
 ex D  
 Tympanorum par 1  
 Pałki do kotłów 2

fol. 77 r.:

**(Inventarium instrumentorum) anni 1729, 1 sep-  
 tembris:**

Organa vulgo pozytew 2  
 Clavicimbalum 1  
 Quartviolae 2  
 Basetla 1  
 Alt viola 1  
 Viole di gambae (!) 4  
 Tenor Violae Cellae (!) 3  
 Quartpuzanum (!) 1  
 Clavicorta 4  
 Lirae authoris **Dantquart** (!) 2  
 Lirae minoris pretii 24  
 Cornu de chasse, veterum paria 3  
 " " " " novarum par 1  
 Cor dessus ex B et C paria 2  
 Haubois 10  
 Clarini 16  
 Additamenta ad clarinos et cornua paria 6

fol. 84 r.:

**1731.** Lyrae dictae **Dankwartki**. Accesserunt hoc  
 spatio temporis tubae novae ze sznurami i  
 kutasami a Religiosissimo Benedicto  
 Achinger Priore Conventus Crac. Ordinis  
 S. Joannis de Deo.

**Rękopis 2850.**

fol. 13 r.:

**1737.** Pro instrumento eleganti basson 19 fl.

fol. 15 v.:

**1737.** In restaurationem lyrarum **Dankwarty** ab  
 annis compluribus haerentium apud **Pszcze-  
 liński** 1 fl.

fol. 19 r.:

**1737.** In hoboiam elegantem 8 fl.

fol. 27 r.:

1738. In fides romanus 7 fl., in fides sericeas 3 fl.  
26 gr., in fides agninas 1 fl.

fol. 61 v.:

1740. A reparatione violae magnae 2 fl. 15 gr.

fol. 69 r.:

1740. A reparatione fidium **Dankwarty**, item fidium maiorum vulgo tenorki, et adhuc duarum, 8 fl. 10 ass.

fol. 94 r.:

1741. Za parę trąb, waltorn, oboj, fagot i puzdro wyklejane z zamkiem 81 fl.

fol. 115 r.:

1743. Pro quartviola 25 fl.

Pro lyris novis 17 fl.

Pro barbitis 5 fl.

Ad rationem za krzywosze 6 fl.

Za essay do krzywoszów 1 fl.

fol. 120 v.:

1744. Za parę oboj buxpanowych nowych 17 fl.

fol. 133 v.:

1745. Za sonaty drukowane z oprawą 20 fl.

fol. 212:

1752. Od reparacji 4 waltorni 7 fl. 15 gr.

fol. 215 r.:

1752. A reparatione 11 clarinotum 18 fl.

fol. 218 v.:

1752. Za bunt stron do klawikortu 1 fl. 8 gr.

fol. 224 v.:

1753. Pro cantilenis 1 fl. 8 gr.

fol. 235 v.:

1755. Za fagot nowy 26 fl.

<sup>1)</sup> Scholenberger.

<sup>2)</sup> Niemiecki kompozytor, popularny wówczas w Polsce.

<sup>3)</sup> Mowa o skrzypcach polskiego lutnika Dankwarta.

## NADESLANE WYDAWNICTWA.

**Cantica Selecta Musices Sacrae in Polonia saeculi XVI et XVII** edidit Venceslaus Gieburowski. Nakładem K. T. Barwickiego w Poznaniu.

Jest to zbiór utworów chóralnych zawierający motety Wacława Szamotulskiego, Mikołaja Zieleńskiego, Grzegorza Gabryela Gorczyckiego oraz Mikołaja Gomółki, wydany w redakcji stojącej się do potrzeb naszych chórów dzisiejszych. Na miejscu tem podnoszono niejednokrotnie wartość publikacji podobnych dla rozwoju naszej polskiej kultury muzycznej, która leżeć powinna każdemu na sercu. Ks. Dr. Surzyński, który w roku 1885 rozpoczął wydawnictwo „Monumenta Musices sacrae in Polonia” pisał m. in. co następuje: Oby przedsiębiorstwo nasze zyskało ogólne poparcie nie tylko fachowych muzyków, ale wszystkich przyjaciół poważnej klasycznej muzyki i oby ono wniosło zapal i ożywiło miłość dla naszych arcydzieł muzycznych”. Ks. Dr. Gieburowski podejmuje myśl tę i dążenie i pisze w przedmowie, że „pragnienie Ks. Dr. Surzyńskiego ziściło się niestety dotychczas w mierze nader skromnej, tak skromnej, że prawie kompromitującej. Stanu takiego nadal tolerować nie można. Nie można bowiem starodawnej literatury naszej muzycznej, tak wspaniałej i tak bogatej, skazać na sen śmiertelny w prywatnych i publicznych półkach bibliotecznych, nie wystarczy też zagłębiać się w nią w czterech ścianach pracowni muzykologicznej. Wniosłe jej harmonie i dźwięki proszą się o to, by wyjść na światło dzienne, by przemówić do żywych, by żywych zachwycić i zbudować, zasługują na to, by stać się nie tylko własnością ogółu polskiego, ale by zabłysnąć również u obcych. Jeżeli w Polsce wykonuje się dzieła Palestriny, Vittorri, Gabrieli, Haslera, Schütza,

Aichingera, Orlanda, Josquina, itp. dlaczegoż zagranica śpiewać nie ma utworów Szamotulskiego, Leopolda, Zieleńskiego, Gorczyckiego i innych”.

W tym celu też przystąpił Ks. Dr. Gieburowski do wydania popularnego dzieła naszych mistrzów 16 i 17 wieku, wybierając utwory co najprzedniejsze i mające z tego tytułu najwięcej szans do popularności w szeregach naszych śpiewaków chórowych. Na specjalną wzmiankę zasługuje wyciąg fortepianowy ułatwiający mniej biegłym w czytaniu partytury chórowej zapoznanie się z cudami utworów i tem samem wykonanie.

Oby życzenia i nadzieje wydawcy spełniły się we wszystkim, co będzie najlepszą nagrodą i uznaniem dla zasłużonego dyrygenta chóru przy katedrze poznańskiej, pielęgnującego od lat wielu z wielkim powodzeniem te idee, jakie pragnie spopularyzować wydawnictwem wybranych dawnych śpiewów muzyki kościelnej w Polsce.

O polskiej literaturze fortepianowej dla dzieci. Zofia Kruszevska, Warszawa 1928. Mała ta broszurka obejmująca 12 stron druku potrąca sprawę bardzo aktualną — tem aktualniejszą, że wobec nowych zabiegów około reformy szkolnictwa muzycznego w Polsce zrewidować będzie trzeba programy nauk dla nowych typów szkół jakie powstać mają. Niewątpliwie zajmą się czynnikami miarodajne zagadnieniem polskiej literatury fortepianowej dla dzieci i skorzystają z cennych uwag i rad autorki, z którymi zapoznać się pozatem winien bezwzględnie każdy pedagog pianista. Myśli rzucone przez autorkę nie przebrzmiają bez echa.

