

Alicja Ryczkowska

UNIwersytet Wrocławski

Status muzyków dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku¹

Pojęcie statusu muzyków rozumiane jest w niniejszym artykule jako ich pozycja w strukturze stosunków społecznych w związku z wykonywanym zawodem². Poniżej przeanalizowane zostaną uwarunkowania statusu owych artystów związane z ich pochodzeniem oraz ośrodkiem działalności. Poruszony zostanie także istotny temat sytuacji materialnej muzyków, bezpośrednio związanej z wysokością ich statusu, oraz zależności pomiędzy płcią a działalnością muzyczną osób związanych ze środowiskiem dworskim.

Pochodzenie a status muzyków

Pochodzenie muzyków dworskich Rzeczypospolitej było zróżnicowane. W zachowanych źródłach jest mowa o artystach polskiego

- 1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014. Tekst został oparty na fragmentach pracy magisterskiej Autorki pt. *Status muzyków środowisk dworskich i kościelnych Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Remigiusza Pośpiecha, prof. UW w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.
- 2 *Definicja statusu*, [w:] A. Giddens, *Socjologia*, Warszawa 2004, s. 734–735; N. Godman, *Wstęp do socjologii*, Poznań 2001, s. 52–53.

Alicja Ryczkowska – Status muzyków dworskich Rzeczypospolitej...

i zagranicznego pochodzenia, należących do niższych lub wyższych warstw społecznych.

Pochodzenie narodowościowe muzyków odgrywało duże znaczenie w omawianym okresie na dworze królewskim zwłaszcza za panowania Zygmunta III Wazy. Stopniowo coraz wyższą pozycję zdobywali tam muzycy pochodzący z Włoch. Wiązało się to z sukcesywnym obniżaniem statusu artystów polskich³. Proces ten wynikał najprawdopodobniej z ogólnoeuropejskiej mody na zatrudnianie włoskich artystów na dworach w celach prestiżowych. Przyczyny zjawiska można także upatrywać w wysokich umiejętnościach muzycznych italskich artystów wykształconych w znakomitych włoskich ośrodkach edukacyjnych. Należy dodać, iż prawdopodobnie byli oni również zwykle przygotowani do wykonywania i/lub tworzenia muzyki w nowym stylu (*stile moderno*).

Muzyków z Italii zatrudniano na dworze królewskim pomimo wielu wiążących się z tym problemów i strat finansowych. Kapeliści włoscy najczęściej niechętni byli przyjazdowi do Polski z powodu obawy przed surowym klimatem i oddaleniem od centralnych ośrodków Europy. Niekiedy stawały im na drodze działania zbrojne czy epidemie chorób, jak miało to miejsce w roku 1625 w przypadku planowanego przybycia do Polski wokalistek Adriany Basile i jej córki, czemu przeszkodziła rozprzestrzeniająca się wówczas zaraza⁴. Muzycy italscy nierzadko zmieniali swoje decyzje co do podjęcia pracy na polskim dworze, rezygnując z niego niekiedy nawet już podczas podróży do Rzeczypospolitej. Ponadto zazwyczaj po krótkim czasie wykonywania obowiązków porzucali pracę w Polsce i przenosili się do innych krajów lub wracali do ojczyzny. Zdarzyła się nawet ucieczka wokalisty-kastrata z wypłaconą mu z góry zaliczką ze skarbu królewskiego, mającą stanowić zachętę do przyjazdu na polski dwór⁵. Na miejsca włoskich kapelistów, którzy rezygnowali z pracy w Polsce, przyjmowano nowych italskich muzyków. W końcu XVI i w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku nastąpił proces większego niż dotychczas zwalniania Polaków

- 3 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok, część pierwsza, 1595–1696*, Warszawa 2006, s. 64–65 (*Historia muzyki polskiej*, t. 3).
- 4 *Taż*, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 86.
- 5 Wiadomo to z korespondencji Zygmunta III Wazy z przebywającym we Włoszech kardynałem Cosimą de Torres, pomagającym królowi w rekrutowaniu włoskich muzyków na dwór królewski (*Taż*, *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów zamku Skokloster (Szwecja)*, „Muzyka” LVI (2011), nr 2, s. 3–15.

ze stanowisk kapelistów. Byli to najczęściej muzycy w starszym wieku lub nieposiadający umiejętności odpowiadających ambicjom władcy. Z zespołu usuwano głównie polskich śpiewaków, a na ich miejsca przyjmowano Włochów⁶.

Stopniowa poprawa statusu pozycji polskich muzyków działających na dworze królewskim miała miejsce za panowania Władysława IV, kiedy to zaczęto zatrudniać więcej rodzimych kapelistów (głównie instrumentalistów) oraz ponownie powierzać Polakom stanowiska kapelmistrzów. Większym uznaniem zaczęli cieszyć się także polscy instrumentalisci, np. Gabriel Graniczny i Jerzy Szymonowicz z Rymanowa⁷.

Muzycy włoscy (szczególnie śpiewacy) zatrudniani byli również na dworach magnackich, np. u Stanisława Lubomirskiego, w którego zespole wokalnym aż połowa kapelistów była pochodzenia włoskiego⁸. Warto dodać, iż italscy artyści działali także na dworach Lwa Sapiehy i Stanisława Kostki oraz najprawdopodobniej również u Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” i Aleksandra Ludwika Radziwiłła⁹.

W związku z dobrą sytuacją materialną część kapelistów obcego pochodzenia zostawała w Polsce do końca życia. Wiadomo na przykład, że kapelmistrz Asprilio Pacelli przebywał w Koronie przez dwadzieścia lat, aż do śmierci. Niektórzy muzycy nawet polonizowali się poprzez małżeństwa, przyjęcie obywatelstwa albo nabycie gruntu¹⁰.

Na pozycje zawodową (przynajmniej na początkowym etapie kariery muzyka) wpływ wywierało także jego pochodzenie stanowe. Niski status związany z pochodzeniem mieli np. chłopcy zatrudniani na dworach szlacheckich i magnackich w charakterze dyszkancistów. Magnaci zazwyczaj szukali zdolnych dzieci wśród ludności poddańczej albo plebsu miejskiego, a następnie opłacali ich kształcenie. Z niskim pochodzeniem oraz młodym wiekiem tych wokalistów wiązało się nieszanowanie przez pracodawców ich podstawowych praw (zresztą było

6 Taż, *Barok...*, dz. cyt., s. 65.

7 Tamże, s. 70.

8 Z. Chaniecki, *W sprawie kapeli Stanisława Lubomirskiego i początków opery włoskiej w Polsce*, „Muzyka” XIII (1968), nr 3, s. 58–65.

9 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 83–92.

10 Taż, *Muzyczne dwory polskich Wazów...*, dz. cyt., s. 103–104, Taż, *Barok...*, dz. cyt., s. 76–79; Pacelli Asprilio, [w:] A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949, s. 93–94; A. Patalas, *Pacelli Asprilio* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 241–242.

to wówczas nagminnie nie tylko w stosunku do muzyków, ale w ogóle wobec ludności poddańczej). Świadczą o tym tak nieetyczne procedury jak zmuszanie części dyszkancistów do kastracji (której najczęściej nie mogły zapobiec ich poddańcze lub skrajnie biedne rodziny) czy handel wykwalifikowanymi dyszkancistami z zespołów kościelnych, którzy pozyskiwani byli przez bogatą szlachtę u kapelmistrzów przykościelnych grup muzycznych. Poza tym dyszkanciści bywali świadkami krwawych kłótni pijanych gości i gospodarza. Czasem dochodziło nawet do pobic chłopców. Zdarzało się również, że treść piosenek śpiewanych przez sopranistów była nieodpowiednia dla dzieci (o czym pisze np. Krzysztof Opaliński w swoich satyrach)¹¹.

Jednym z istotnych warunków kariery muzycznej artystów były rodzinne tradycje muzyczne. Miały one istotne znaczenie szczególnie w przypadku, gdy rodzice muzyków cieszyli się wysoką pozycją zawodową. Warto zwrócić uwagę, iż umiejętności muzyczne, podobnie jak innego rodzaju rzemiosła, przekazywane były w tamtym okresie bardzo często z pokolenia na pokolenie. Wpływ rodzinnych tradycji muzycznych na powodzenie kariery muzycznej młodych artystów widać m.in. na przykładzie kapelisty królewskiego Szymona Jarzębskiego¹² (będącego synem Adama Jarzębskiego), Kaspara Förstera młodszego¹³ (syna lub bratanka kapelmistrza w gdańskim Kościele Mariackim) będącego śpiewakiem na dworze królewskim czy kapelmistrza w katedrze wawelskiej – Franciszka Liliusa¹⁴ (syna kapelisty na dworze królewskim Vincenza Liliusa). Dzięki wykształceniu muzycznemu i dobrej sytuacji materialnej rodziców dzieci miały możliwość pobierania najlepszej edukacji muzycznej. Przykładowo, młody Kaspar Förster ukończył jezuickie Collegium Germanicum oraz pobierał lekcje śpiewu i gry

11 Z. Chaniecki, *Dyskantysty w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. I). Pueri cantores*, „Muzyka” XVIII (1973), nr 4, s. 28–43.

12 Jarzębski Szymon, [w:] A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*, dz. cyt., s. 50.

13 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 69; por. E. Orłowska, *Forster Kaspar*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 128.

14 Z. Szweykowski, *Lilius Franciszek*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, dz. cyt., s. 356–357; J. Morawski, *Lilius (Gigli) Franciszek*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, red. J. Chomiński, t. 1, Kraków 1964, s. 330; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów*. Marcin Mielczewski, Warszawa 2011, s. 48.

na organach u Giacomu Carissimiego¹⁵. Z pewnością utalentowani i pracowici artyści pochodzący z dobrze sytuowanych rodzin muzycznych mieli większe szanse na zatrudnienie w najbardziej prestiżowych polskich zespołach niż inni muzycy. Nie bez znaczenia przy decyzji o ich angażu mógł być fakt, iż często były to osoby polecane przez kogoś zaufanego.

Działalność muzyczna a płeć

W zachowanych źródłach z końca XVI i z XVII wieku brak jest informacji na temat zawodowej działalności muzycznej kobiet. Można więc przypuszczać, że w ośrodkach dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku na stanowiskach muzyków zatrudniano wyłącznie mężczyzn. Wiadomo, iż w zespołach muzycznych nawet wysokie partie wokalne wykonywali dyszkanciści lub mężczyźni-kastraci. Również w charakterze uczniów przyjmowano do kapel tylko chłopców. Zachowały się natomiast wzmianki o domowym muzykowaniu zarówno części kobiet, jak i mężczyzn stanu szlacheckiego

Na dworze królewskim nie zatrudniono w tym okresie wokalistek, mimo że królowie Zygmunt III i Władysław IV Wazowie podejmowali próby pozyskania śpiewaczek do kapeli. Starania te nie dochodziły jednak do skutku. Jak wcześniej wspomniano, w 1625 roku przyjazdowi do Polski wokalistek Adrian Basile i jej córki przeszkodziła rozprzestrzeniająca się wówczas zaraza. Kolejna nieudana próba pozyskania wokalistki miała miejsce 13 lat później. Z listu Władysława IV do przebywającego we Włoszech Virgilia Puccitellego wynika, że król chciał zatrudnić wtedy śpiewaczkę prowadzącą przyzwoite życie, najlepiej taką, która przyjechałaby z posiadającym odpowiedni zawód członkiem rodziny, dzięki czemu nie byłby on utrzymywany na dworze za darmo. Król twierdził, iż zdaje sobie sprawę, że we Włoszech trudno znaleźć śpiewaczkę posiadającą dobrą opinię społeczną. Gotów był jednak zatrudnić wokalistkę skłoną odmienić swój dotychczasowy sposób życia¹⁶. Mniemania Władysława IV na temat włoskich wokalistek prawdopodobnie wiązały się z ówczesnym stereotypem włoskiej

15 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 63–75; por. A. Ryczkowska, *Status muzyków kościelnych Rzeczypospolitej w XVII wieku*, „Musica Ecclesiastica” 9 (2014), s. 23–26.

16 *Taż*, *Muzyczne dwory polskich Wazów...*, dz. cyt., s. 86.

śpiewaczki-prostytutki. Nie doszło jednak do sprowadzenia na dwór królewski artystki. O zatrudnienie polskiej wokalistki król nie starał się najpewniej ze względu na to, że nie było wówczas w Rzeczypospolitej kobiet przygotowanych do śpiewania partii operowych. W związku z tym role żeńskie w dworskich spektaklach operowych wykonywane były głównie przez mężczyzn kastratów. Wyjątek w tym względzie stanowiły występy w drammi per musica dwóch wokalistek z cesarskiego dworu wiedeńskiego, zaproszonych z okazji królewskiego wesela – Margherity Basile-Cattaneo, która przez około półtora roku przebywała w Polsce, biorąc udział w kilku spektaklach, oraz Lucii Rubini, która opuściła dwór niedługo po uroczystości¹⁷.

Jeżeli chodzi o występy innych włoskich artystek na dworze królewskim, wiadomo także o koncercie żony księcia Cristofara Sessi di Ruolo (znakomitej wokalistki i wiolistki pracującej przed śmiercią księżnej Urbino na jej dworze). Jak wynika z listu nuncjusza papieskiego Claudia Rangone wysłanego w 1604 roku do Rzymu, wiolistka podczas pobytu w Polsce wystąpiła specjalnie dla Anny Wazówny, w podziękowaniu za co księżniczka ofiarowała jej kosztowny naszyjnik. Występu służył także w ukryciu Zygmunt III i, jak stwierdził w liście nuncjusz, prezent dla artystki był „bez wątpliwości” od króla¹⁸. Sam monarcha śpiewał czasem w gronie bliskich, na co wskazuje relacja nuncjusza papieskiego Honorata Viscontiego¹⁹.

Jak już wspomniano, zachowały się informacje o muzycznych umiejętnościach części kobiet stanu szlacheckiego żyjących w ówczesnej Rzeczypospolitej. Amatorsko muzykowała m.in. Zofia z Opalińskich – żona Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Wiadomo także o mistrzowskiej grze na skrzypcach Krystyny Potockiej, żony hetmana wielkiego koronnego Feliksa Kazimierza Potockiego i siostry Stanisława Herakliusza. Jak wynika ze źródeł, jej gra była tak doskonała, iż trudno byłoby znaleźć kogoś dorównującego jej w umiejętnościach wykonawczych. Warto wspomnieć, iż znakomicie grała na lutni Jadwiga Tarłówna, późniejsza wojewodzina ruska Sieniawska. Prawdopodobnie muzykowała także Anna z Gnińskich Zamoyska (żona podskarbiego wielkiego koronnego Marcina Zamoyskiego), skoro w ramach wyprawy

17 *Tamże*, s. 86–87.

18 *Tamże*, s. 67–68.

19 Z. Chaniecki, *Z dziejów wychowania muzycznego w Polsce*, „Muzyka” XXVI (1981), nr 2, s. 58.

ślubnej wzięła ze sobą lutnię, klawikord oraz „szpinecik”. Zachowały się również informacje na temat znakomitych występów wokalistki i organistki Konstancji Czirenbeg (żony gdańskiego burmistrza), która występowała dla króla Władysława IV w Gdańsku. Artystka znana była także za granicą²⁰. Działalność muzyczna szlachcianek była, jak już wspomniano, niezawodowa. Można się domyślać, że gra na instrumentach stanowiła część wykształcenia niektórych dziewcząt tego stanu. Wzmianki o magnatkach posiadających wysokie umiejętności muzyczne wskazują na to, iż musiały one pobierać przez dłuższy czas prywatne lekcje wykonawstwa muzycznego.

Magnaci różnie odnosili się do aktywności muzycznej mężczyzn stanu szlacheckiego. Część z nich uważała, że zajęcia związane z muzyką są nieodpowiednie dla wysoko urodzonych mężczyzn (stosowne dla osób z niższych warstw społecznych). Przy takim stanowisku obstawał np. Krzysztof II Radziwiłł, który wysyłając swojego syna Janusza za granicę w celach edukacyjnych, zaznaczył, że sprzeciwia się temu, aby jego dziecko pobierało lekcje tańca i gry na lutni, które uznawał za niepotrzebne mężczyźnie przeznaczonemu do kariery politycznej. Natomiast wojewoda ruski Jakub Sobieski, wysyłając do francuskiej szkoły swoich synów, Jana i Marka, pozostawił ich wyborowi ewentualną edukację w zakresie gry na lutni, choć jak sam zaznaczył, jemu samemu szkoda byłoby czasu na to „błazeństwo”. Uznał też, że synowie w przyszłości mogą utrzymywać na dworach muzyków, nie muszą zaś grać sami. Inni magnaci z kolei dbali o to, żeby ich synowie pobierali lekcje gry na instrumencie (głównie lutni) i śpiewu, biorąc za wzór zachodni typ dworskiego wychowania. Taką postawę prezentował m.in. wielki kanclerz Jan Zamoyski, którego syn Tomasz kształcił się w ten sposób podczas pobytu we Francji. Mężczyzną stanu magnackiego osobiście wykonującym muzykę był m.in. książę Aleksander z Ostroga Zasławski – wojewoda kijowski, grający najprawdopodobniej na kilku instrumentach. W inwentarzu z 1630 roku spisany po jego śmierci wymienione są m.in. klawicymbał należący do księcia, a także „pozytyw stary”, viola da gamba, „pozytyw nowy warszawski” i „inny klawicymbał”²¹.

Podsumowując rozważania na temat zależności pomiędzy płcią a statusem muzyków, należy wspomnieć, iż w profesjonalnej działal-

20 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 65.

21 Z. Chaniecki, *Z dziejów wychowania...*, dz. cyt., s. 62–65.

ności muzycznej brali udział prawdopodobnie wyłącznie mężczyźni. Aktywność muzyczna części kobiet stanu szlacheckiego ograniczała się natomiast do muzykowania domowego. Hobbistycznie muzykowali także niektórzy mężczyźni stanu magnackiego. Warto dodać, że profesjonalna działalność muzyczna dawała ówczesnym mężczyznom niskiego pochodzenia szansę znaczącego awansu społecznego. Zdarzały się nawet przypadki wyzwalania artystów z poddaństwa w zamian za wyjątkowe zasługi na polu muzycznym²².

Polityczno-ekonomiczne uwarunkowania sytuacji materialnej muzyków

Na sytuację materialną muzyków, co oczywiste, duży wpływ wywierały czynniki polityczno-ekonomiczne. W omawianym okresie często był to wpływ negatywny, związany z wojnami, katastrofami, destrukcyjnymi zjawiskami przyrodniczymi, w tym plagami oraz epidemiami. Pozycja materialna muzyków w tym okresie była wobec tego chwiejna. Czasem z powodu zagrożenia wojną muzycy przeprowadzali się w bezpieczniejsze rejony lub rezygnowali nawet z dotychczasowej funkcji, poszukując pewniejszego zawodu. Problemy materialne dotyczyły nawet kapelistów królewskich, szczególnie za panowania Jana Kazimierza. Za jego rządów w sytuacji opuszczenia dworu albo śmierci dotychczasowych kapelistów nie zatrudniano już nowych zagranicznych muzyków. Z powodu najazdu szwedzkiego zawieszono działalność zespołu królewskiego, a muzycy musieli szukać innych źródeł utrzymania, natomiast po jego reaktywacji skład liczebny kapeli był dużo mniejszy niż wcześniej²³. Wiadomo także o negatywnym wpływie katastrof i konfliktów zbrojnych na sytuację muzyków prywatnych kapel arcybiskupów. W Łowiczu miały bowiem miejsce w tamtym czasie olbrzymie pożary (w latach: 1620, 1624 i 1635), burze w 1648 roku, najazd wojsk szwedzkich (w 1655) i plaga szarańchy w 1690 roku. Konflikty zbrojne, które nastąpiły później, stały się przyczyną rozpraszania zespołów i zawieszania działalności kapel, niektórych już na stałe. Wynikało to z trudnej sytuacji materialnej

22 L. Grzebień, J. Kochanowicz, *Jezuickie bursy muzyczne. Zarys problematyki badawczej*, „Muzyka” XLVII (2002), nr 1, s. 65–83; por. A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 6–28.

23 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 71–72.

i śmierci niektórych magnatów w czasie wojny. Należy wspomnieć, iż zginęli wówczas m.in. Stanisław Lubomirski (zm. 1649 r.), Janusz Tyszkiewicz (zm. 1649 r.), Adam Kazanowski (zm. 1649 r.) oraz Władysław Dominik Ostrogski-Zasławski (zm. 1656 r.). Część magnatów, po uspokojeniu się sytuacji politycznej, wskrzeszała jednak zespoły muzyczne na swoich dworach²⁴.

Pomimo trudności polityczno-ekonomicznych pewną stabilność zapewniało jednak muzykom dworskim posługiwanie się w tych środowiskach jedynie wysokowartościowymi monetami (złotymi i srebrnymi). Były one dużo pewniejsze niż używane w biedniejszych warstwach społecznych drobne pieniądze, które w większym stopniu i szybciej ulegały inflacji²⁵.

Wynagrodzenia muzyków

Jak wynika z zachowanych źródeł, muzycy działający na dworach otrzymywali przeważnie wynagrodzenia cykliczne: tygodniowe oraz kwartalne (lub dwumiesięczne, półroczne, czy roczne), a także płace w formach niepieniężnych, np. ubranie. Zauważyć można jednak różnice w sytuacji materialnej kapelistów królewskich oraz artystów magnackich. W związku z tym wynagrodzenia każdej z grup przeanalizowane zostaną w osobnych podrozdziałach. Następnie, w celu porównania pozycji finansowej artystów, zestawimy płace muzyków związanych z dworem królewskim z wypłatami muzyków magnackich.

Sytuacja materialna muzyków królewskich

Zgodnie z ordynacją dworu królewskiego z 1589 roku, zatrudnieni tam muzycy powinni byli otrzymywać wynagrodzenia w postaci jurgeltu (pensji rocznych) i strawnego (wypłat tygodniowych) oraz płace w naturze (np. chleb, owies, skórę zwierzęcą na ubranie). Prawdopodobnie poza tą kwotą pozostawały jeszcze prezenty i nagrody w różnych formach (np. nadań ziemskich, zysków z podatków czy dzierżaw), które król okazjonalnie przyznawał muzykom. W rzeczy-

24 Tamże, s. 93.

25 J.A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990, s. 134; por. A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 36.

wistości wybitni muzycy otrzymywać mogli wyższe pensje od tych ustalonych w regulaminie lub dostawać wynagrodzenie spoza skarbca królewskiego (jak np. Krzysztof Klabon pobierający roczną pensję w wysokości 500 florenów (fl) z gdańskiego podatku palmowego w latach 1588–1590)²⁶.

Według instrukcji dotyczącej składu i wynagrodzeń zespołu królewskiego *Ordinatio capelle ji musicom Crola Jeo-M. zapłata naznaczona na żupach crac.* z 1592 roku, kapelmistrz (K. Klabon) otrzymywać miał roczne wynagrodzenie w postaci 200 fl oraz tygodniowe strawne równe 5 fl. Ponadto przysługiwać mu miało raz w roku sukno warte 36 fl, dochód z żup krakowskich równy 40 fl rocznie oraz pieniądze z cła gdańskiego – 500 fl rocznie. Klabon dostać miał też środki na utrzymanie ośmiorga uczniów (64 fl na jednego), na opłacenie ich nauczyciela – 72 fl, oraz kwotę dla trzech chłopców w okresie mutacji, którzy uczyli się gry na instrumentach – po 72 fl. Jeżeli zaś chodzi o ówczesnych manualistów (instrumentalistów), powinni byli oni wówczas otrzymywać wynagrodzenie po 216 fl, natomiast młodsi – po 176 fl. W grupie wokalistów większości młodszych śpiewaków wypłacać miano 136 fl rocznie, natomiast starszym od 73,10 do 104 fl²⁷.

Muzycy włoscy często przyjmowali oferty pracy na polskim dworze ze względu na proponowane im wysokie wynagrodzenia (kilkakrotnie wyższe niż te otrzymywane przez nich w Italii) – w 1595 roku wynosić miały one rocznie 300 skudów²⁸ dla każdego z artystów włoskich, który zdecyduje się na pracę w kapeli królewskiej w Rzeczypospolitej. Kapelmistrzom proponowano znacznie wyższe pensje – np. Luca Marenzio (1595–1597/8) otrzymywać miał 1000–1500 skudów rocznie²⁹.

W latach 1650–1653 wysoko cenieni śpiewacy, pełniący funkcję reprezentacyjną, otrzymywali rocznie około 1,5 tys. fl, podczas gdy stałym członkom kapeli uiszczano za taki okres zazwyczaj ok. 500–600 fl (przy czym lutnistom i śpiewakom płacono trochę większe pensje).

26 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 56–57; Taż, *Muzyczne dwory polskich Wazów...*, dz. cyt., s. 16, 20.

27 A. Szwękowska, *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, „Muzyka” XIII (1968), nr 2, s. 3–21.

28 Skudy – wysokowartościowe monety włoskie, [online] <http://www.economypoint.org/s/scudo-coin.html>, [dostęp: 20.04.14].

29 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów...*, dz. cyt., s. 22, 33.

Ponadto muzycy mieli szansę na otrzymanie przywilejów, wiążących się z zyskiem materialnym, oraz prezentów okolicznościowych³⁰.

Sytuacja materialna muzyków królewskich pozwalała dużej części z nich na kupno domów w prestiżowych miejscach stolicy, takich jak Plac Zamkowy, Stare Miasto czy Krakowskie Przedmieście (np. Adam Jarzębski nabył trzy kamienice na Starym Mieście). Natomiast muzycy królewscy, którzy nie mieli własnych posiadłości, wynajmowali kwatery, opłacane prawdopodobnie z kasy królewskiej, lub mieszkali w Zamku Królewskim³¹.

Kapeliści mogli też łączyć obowiązki muzyczne ze sprawowaniem innych funkcji. Kilku włoskich artystów piastowało na przykład stanowiska sekretarzy króla do prowadzenia korespondencji w języku włoskim (m.in. śpiewak Virgilio Puccitelli za panowania Władysława IV), a Adam Jarzębski, poza działalnością muzyczną, pełnił też funkcję budowniczego królewskiego³².

Władysław IV i Jan Kazimierz bywali niekiedy dłużnikami własnych kapelistów (o czym wspomniano już wcześniej). Muzycy często nie dożywali wypłaty należnych im kwot ze względu na to, że finansowe zobowiązania władców były zbyt duże w stosunku do możliwości skarbu królewskiego. Czasem kapeliści, którym nie uiszczono należności, szukali wsparcia osób znaczących, mogących wywrzeć wpływ na króla. Tak uczynił m.in. Bartłomiej Pękiel, prosząc o pomoc biskupa kujawskiego Mikołaja Wojciecha Gniewosza po tym, jak zlecił z woli monarchy produkcję instrumentów, a nie dostał potrzebnej kwoty na realizację tego przedsięwzięcia. O zaległe sumy pieniężne upominali się często także spadkobiercy muzyków, np. wspomniany już kapelista królewski Szymon Jarzębski, syn Adama Jarzębskiego³³.

30 Taż, *Barok...*, dz. cyt., s. 76; zob. też: Z. Chaniecki, *Dyskantysty w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. II). Discantistae castrati*, „Muzyka” XIX (1974), nr 1, s. 35–53; A. Szweykowska, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, „Muzyka” XIII (1968), nr 4, s. 40–48.

31 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok...*, dz. cyt., s. 77.

32 Tamże, s. 79; A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów*, Kraków 1976, s. 368–369.

33 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka i finanse. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów (I, II)*, „Muzyka” XLIV (1999) nr 1, s. 83–92.

Wynagrodzenia muzyków na dworach magnackich

Niewiele zachowało się informacji na temat zarobków muzyków magnackich. Wynagrodzenia kapelistów zatrudnianych przez możnowładców zostaną wobec tego omówione jedynie na przykładach pensji artystów działających na dworach Leona Lwa Sapiehy, Zamojskich, księcia Dominika Ostrońskiego-Zasławskiego, hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i Elżbiety z Lubomirskich.

Jak wynika z księgi rachunkowej, na dworze Leona Lwa Sapiehy w latach 1591–1597 muzycy otrzymywali oprócz płac „suchych dni” także pieniądze przeznaczone na ubrania (futro, naprawę futra, sukno). Na liście „Zapłaty suchych dni sługom” znajduje się także informacja o płacach „z łaski” Lwa Sapiehy, m.in. na wesele dla sztorcisty. Najwyższą pensję otrzymywał zwykle organista Antoni Maffon, któremu w latach 1591, 1592, 1597 płacono rocznie 100 fl (nie licząc dodatkowych kwot na ubranie i z łaski króla) – być może pełnił on również funkcję kapelmistrza. Płace pozostałych muzyków wynosiły odpowiednio od kilkudziesięciu do kilku florenów (możliwe, że najniższe pensje otrzymywali muzycy małoletni)³⁴.

W kapeli Tomasza Zamojskiego w latach 1636–1645 najwyższe pensje („suche dni”) otrzymywał organista Lewniczki, któremu płacono 87,15–117,15 fl, co wskazywać może na to, iż wykonywał on również obowiązki kapelmistrza. Drugi organista zarabiał natomiast 62,15–67,15 fl. Wokaliści otrzymywali w tym ośrodku pensje wahające się od 8 do 75 florenów. Muzykom grającym na instrumentach dętych (korneciście, sztorciście i puzoniście) wypłacano po 62,15–75 fl. Płace skrzypków wynosiły natomiast 60–75 fl³⁵.

Sytuacja materialna muzyków księcia Władysława Dominika Ostrońskiego-Zasławskiego omówiona zostanie na podstawie rachunków kapeli nadwornej z końca 1635 roku oraz z lat: 1636–1637 i 1640–1641 opublikowanych przez Józefa Długosza³⁶. Rachunki zawierają wiele istotnych informacji na temat sytuacji materialnej muzyków magnackich

34 I. Bieńkowska, *Muzycy Lwa Sapiehy*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka”, V (1998), nr 2(10), s. 39–50.

35 M. Perz, *Kapela Zamojskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów muzyki polskiej” 1964, nr 7, s. 46, 48.

36 J. Długosz, *Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrońskiego-Zasławskiego w latach 1635–1642*, „Muzyka” XV (1970), nr 1, s. 58–80.

kich, ich dodatkowych zysków czy terminowości wypłacanych artystom pensji, dlatego ich analizie poświęcone zostanie nieco więcej miejsca.

Jak wynika z rachunków, muzykom wypłacano pensje kwartalne. Nierzadkim zjawiskiem było jednak płacenie członkom kapeli dworskiej mniejszych kwot, które uzupełniane były w późniejszym czasie. Zdarzało się też, że całość zaległego wynagrodzenia kwartalnego muzycy otrzymywali dopiero trzy miesiące później razem z następną wypłatą. Taka sytuacja miała miejsce np. w 1637 roku, kiedy to 15 czerwca wypłacono kapeli dworskiej zarówno aktualną wypłatę *cineris* (letnią), jak i zaległą *pentecostes* (wiosenną). Wynagrodzenia muzyków wojskowych częściej płacone były w jednej racie, ale również z pewnym opóźnieniem (później otrzymał wynagrodzenie np. surmacz Szaniawski, co wynika z wpisu – „Surmaczowi Szaniawskiemu such[e dni] jedne dawne”)³⁷.

Analizując informacje o płacach kapelistów, zauważyć można, że członkowie kapeli dworskiej otrzymywali strawne równe 4 florenom. Jeżeli zaś chodzi o wynagrodzenia kwartalne, w rachunkach podawano kwoty dla całej orkiestry, które dzielone były pomiędzy poszczególnych jej członków zgodnie z określonym dokumentem. W maju 1640 roku wynagrodzenie trzymiesięczne wypłacone kapeli w jednej racie wyniosło 1130 fl. Zakładając, że kwota powyższa podzielona została między muzyków równo, podobnie jak równej wysokości były ich wypłaty tygodniowe, a w skład kapeli wchodziło wówczas prawdopodobnie 13 osób, jeden muzyk otrzymać mógł kwotę w wysokości prawie 87 fl³⁸.

Jeżeli chodzi o grupę muzyków wojskowych, w zapisach najczęściej pojawiają się wynagrodzenia dla trębaczy. Jeden z nich, Wojciech, otrzymywał tygodniową pensję równą zazwyczaj 2 floreny, a wynagrodzenie kwartalne – 25 fl, natomiast „trębaczycy” dostawali płace niższe niż te przyznawane muzykom dorosłym, częste pensje (zazwyczaj cotygodniowe) wynoszące od 20 groszy do 1 fl i 15 gr. dla każdego i kwartalne – po 6 fl. Fakt, iż tzw. „trębaczycy” otrzymywali wynagrodzenia, świadczyć może o tym, że byli nastoletnimi chłopcami, którzy uzyskali już umiejętności muzyczne. Nie pojawiają się bowiem w rachunkach wypłaty dla tzw. „śpiewaczków, doboszyka czy surmaczyka”, a jedynie wzmianki o wydatkach na ich ubranie, co z kolei wskazuje na to, że najpewniej były to dzieci z ubogich rodzin, szkolone na przyszłych kapelistów w zamian za utrzymanie. Przypusz-

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

czać można też, że to właśnie „trębaczycy” o których mowa wyżej, po dwóch latach (w 1640 roku) określani są w rachunkach już jako trzej trębacze, a więc uznawani są już za dorosłych. Wniosujemy to na podstawie spostrzeżenia, iż w tym samym roku (1640), tylko raz, prawdopodobnie pomyłkowo, zanotowano w rachunkach płacę przeznaczoną „trebaczykom”. Jednak fakt, iż „trębaczycy” ci otrzymali wówczas wynagrodzenie tygodniowe tej samej wysokości, co dorośli trębacze, świadczy o tym, że rachmistrz przez pomyłkę nazwał dorosłych już trębaczy „trębaczycami”, jak czynił to dawniej, a zapisy odnoszą się do tych samych muzyków. Trzej trębacze, Piotr, Jędrzej i Aleksander, otrzymywali wypłaty kwartalne równe 60 fl (Jędrzej i Aleksander) i 65 fl (Piotr) oraz pensje tygodniowe równe 23 fl (Jędrzej i Andrzej po 7 fl, a Piotr – 9 fl). Niewykluczone, że wyższe wynagrodzenie trębacza Piotra świadczy o tym, że udzielał on lekcji nowemu „trębaczycy”, o którym jest mowa w rachunkach. W 1640 roku zginęli dwaj trębacze (Aleksander i Jędrzej), a ranny został kornecista – stało się to najpewniej podczas jednego z ówczesnych konfliktów zbrojnych. W świetle tej (i innych) informacji widać, jak bardzo niebezpiecznym zawodem była wówczas profesja muzyka wojskowego. Jeżeli chodzi o innych instrumentalistów wojskowych, surmacz otrzymywał wynagrodzenie tygodniowe równe 2–3 fl, a kwartalne w wysokości 15 fl, natomiast wypłaty doboszy i szyposzy notowane były nieregularnie, np. 3 fl dla dobosza i szyposzów w 1635 roku czy 4 fl dla doboszy i szyposzy rok później³⁹.

W rachunkach pojawiają się także kwoty przeznaczane na zakup i konserwację instrumentów kapelistów (np. na kupno trąb). Widnieją tam również sumy przeznaczane na zakup ubrań. Dorośli muzycy otrzymywali barwy i futra. Występują także oddzielne wpisy, np. „na parę butów trębaczowi”. Często notowane są wydatki na ubrania dla dzieci, m.in. „baranki” (ubrania ze skóry baraniej). Czasem muzycy nie otrzymywali dodatkowych obiecanych im wypłat, np. kolędy w 1640 roku, o czym informuje wpis „kolęda muzykom obiecana fl 100, ale nie dana, bo lekka szkatuła”⁴⁰.

W rachunkach z lat 1635–36 widnieją też wypłaty lutnisty. W 1635 roku jest mowa o jego pensji kwartalnej równej 75 fl. Rok później zanotowano natomiast trzy jego wypłaty – 291 fl 15 gr podpisaną „lutniście ostatek jego jurgieltu do ośmiset [florenów]”, oraz dwie pensje po 45

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

fl, z których jedna wypłacona została muzykowi w ramach odprawy. Pojawiają się także wynagrodzenia kwartalne dla wiolisty. W 1636 roku wypłacono mu pensję w wysokościach 15 fl i 30 fl⁴¹.

Spisy wypłat zawierają także informacje o regularnych dodatkowych kwotach na służbę („czeladź”) oraz konie muzyków. Zgodnie z nimi utrzymanie koni finansowane było muzykom w latach 1640–1641. Sporadycznie pojawiają się wzmianki o sumach przeznaczanych na cele zdrowotne muzyków, np. „Aptekarzowi za medycynę pewną co lutniście dawał”, „na wóz na którym lutnista chory miał jechać” (1635) czy „śpiwaczce na balwirza [tzn. cyrulika]” (1636). Jest mowa także o kołędach w 1636 roku – członkowie muzyki (kapeli dworskiej) otrzymali łącznie 70 fl, a trębacz – 15 fl⁴².

Zachowały się także informacje na temat płac kwartalnych muzyków hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i Elżbiety z Lubomirskich, pochodzące z II połowy XVII wieku⁴³. Trębacz Leśnicki (1668–69) i Senkowski (1668–74) otrzymywali po 30 fl kwartalnie. Dwaj skrzypkowie, Kozłowski (1671) i Szendziszowski (1672–91), dostawali wynagrodzenia takiej samej wysokości. Altowioliście Krzyżanowskiemu (1673–83) przysługiwała dużo wyższa pensja, wynosząca 75 fl. Jak przypuszcza Janusz Nowak⁴⁴, tak wysoka kwota świadczyć może o tym, iż muzyk, o którym mowa, sprawował także obowiązki kierownika kapeli. Kapelmistrz i skrzypek Bilski w 1694 roku otrzymać miał, zgodnie z rozkazem wojewody, „suche dni” równe 20 fl, a pozostali kapeliści po 15 fl wynagrodzenia kwartalnego oraz dodatkowe kwoty na ubranie (barwę). Wiadomo, że zanim padł ten rozkaz, Bilski i inni muzycy otrzymywali pensje nieregularnie⁴⁵.

Porównanie zarobków muzyków królewskich i magnackich

W celu uzyskania możliwie jak najdokładniejszych informacji na temat różnic w pozycji materialnej muzyków porównano ich zarobki. Zestawiono ze sobą wysokości stałych płac muzyków wybranej specjalności – wokalistów. Zdecydowano się na porównanie wypłat śpie-

41 Tamże.

42 Tamże.

43 J. Nowak, *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich*, „Muzyka” XLVIII (2003), nr 3, s. 22–23.

44 Tamże.

45 Tamże.

waków, gdyż w zachowanych rachunkach znajduje się o nich zwykle wystarczająco dużo informacji. Zestawiono wypłaty muzyków działających na dworze królewskim z pensjami muzyków zatrudnionych na dworach magnackich.

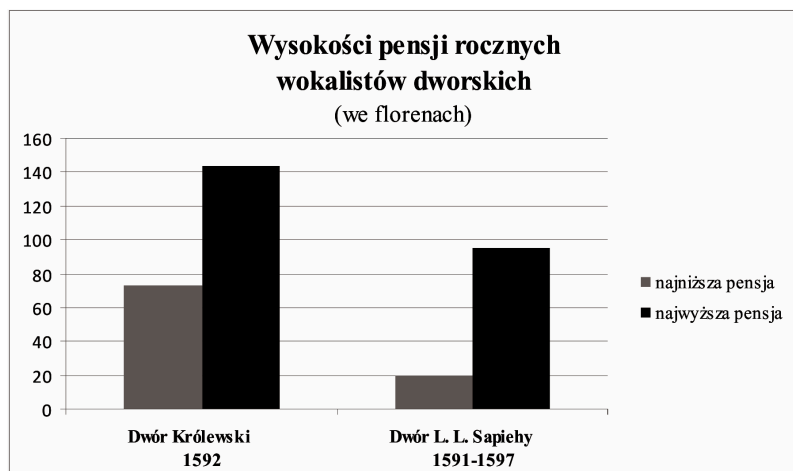
Porównano zarobki muzyków pochodzące z możliwie najbliższego czasu, ze względu na świadomość chwiejnej wartości pieniądza w Rzeczypospolitej omawianego okresu. Zestawiono zarobki kapelistów królewskich z 1592 roku z płacami muzyków Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597. Następnie porównano zarobki wokalistów królewskich z lat 1650–1652 z pensjami śpiewaków Tomasza Zamoyskiego z lat 1636–1645. W zestawieniu tym pominięto natomiast pensje wokalistów księcia Dominika Ostrogskiego-Zasławskiego z okresu 1635–1641, o których mamy za mało informacji. W porównaniu nie uwzględniono także wynagrodzeń muzyków hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego, pochodzących z dużo późniejszego okresu (lata 1668–1694), a więc mogących znacząco różnić się pod względem wartości rzeczywistej od wcześniej wymienionych płac.

Analizie poddano różnice w wysokościach wynagrodzeń rocznych lub kwartalnych bez uwzględnienia pensji tygodniowych, wypłat w naturze i wszelkich dodatkowych zysków artystów (brak szczegółowych danych). Celem uzyskania klarowności prezentowanych danych w tabelach oraz na wykresach zamieszczono jedynie informacje dotyczące zakresu wysokości wynagrodzeń wokalistów, a więc wartości najwyższych i najniższych wypłat śpiewaków w konkretnych ośrodkach (na wykresach zobrazowane zostały one przy pomocy podwójnych kolumn).

Poniżej przedstawiono porównanie zarobków wokalistów działających na dworze królewskim w 1592 roku z płacami śpiewaków Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597.

Wysokości pensji rocznych wokalistów dworskich w latach 1592–1597 (we florenach)	
Dwór królewski rok 1592	Dwór L. L. Sapiehy lata 1591–1597
73,10–144	20–95

Tab. 1. Wysokość pensji rocznych wokalistów dworskich, na podstawie: A. Szweykowska, *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, dz. cyt., s. 3–21; I. Bieńkowska, *Muzycy Lwa Sapiehy*, dz. cyt., s. 39–50



Rys. 1. Wysokość pensji rocznych wokalistów dworskich, oprac. własne

Analizując zarobki muzyków królewskich i magnackich w latach 1592–1597 dostrzec można istotne różnice w ich wysokościach. Należy tu dodać, iż w rachunkach Leona Lwa Sapiehy z lat 1591–1597 wysoka pensja 95 fl wypłacona wokaliście pojawia się tylko raz (w 1597 roku), natomiast pozostałe wypłaty śpiewaków wahają się między 20 a 60–70 fl, z czego wynika, że przeważnie wokaliści na dworze magnata zarabiali w tym okresie mniej niż artyści królewscy. Zaznaczyć należy również, iż na dworze królewskim najniższa z wymienionych płac – 73 fl i 10 gr – przysługiwała tylko jednemu ze śpiewaków, podczas kiedy pozostali wokaliści otrzymywali wypłaty wyższe niż 100 fl. Jak już wspomniano wcześniej, młodym kantorom uiszczano po 136 fl.

Warto wspomnieć, że w 1595 roku wynagrodzenie każdego z artystów włoskich, który zdecydował się na pracę w kapeli królewskiej w Rzeczypospolitej, wynosić miało 300 skudów⁴⁶. Biorąc pod uwagę, iż skud, podobnie jak floren, był monetą wysokowartościową, zarobki włoskich artystów królewskich mogły przewyższać w tym okresie wynagrodzenie polskich muzyków królewskich nawet ponad dwukrotnie. Wypłaty włoskich muzyków królewskich wielokrotnie (kilkukrotnie lub kilkunastokrotnie) przewyższały także wypłaty wokalistów Leona Lwa Sapiehy.

Przejdźmy teraz do porównania zarobków wokalistów królewskich ponad pół wieku późniejszych (z lat 1650–1653) z płacami śpiewaków

⁴⁶ Patrz: przyp. 25, 26.

Tomasza Zamoyskiego z lat 1636–1642⁴⁷. Ponieważ w przypadku dworu królewskiego mamy do czynienia z wynagrodzeniami półrocznymi, zaś w przypadku kapeli Zamoyskich prawdopodobnie z pensjami kwartalnymi⁴⁸, pensje półroczne muzyków królewskich dla celów porównawczych sprowadzone zostały do kwartalnych poprzez zmniejszenie ich wartości o połowę.

Wysokości pensji kwartalnych wokalistów dworskich w latach 1636–1653 (we florenach)	
Dwór królewski lata 1650–1653	Dwór Zamoyskich lata 1636–1645
175–450	8–75

Tab. 2. Wysokość pensji kwartalnych wokalistów dworskich w latach 1636–1653, na podstawie: A. Szweykowska, *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, dz. cyt., s. 77; M. Perz, *Kapela Zamoyskich i kolegiacka w Pilicy*, dz. cyt., s. 46, 48



Rys. 2. Wysokość pensji kwartalnych wokalistów dworskich, oprac. własne

⁴⁷ M. Perz, dz.cyt., s. 41–54.

⁴⁸ Przyjęto, że zarobki muzyków z kapeli Zamoyskich z lat 1636–1645 przytoczone w artykule M. Perza to pensje kwartalne.

Jak widzimy, zarobki wokalistów królewskich oraz śpiewaków działających na dworze Zamoyskich znacząco się różniły. Obserwując prezentowane powyżej dane można stwierdzić, iż pensje śpiewaków królewskich mogły kilku-, kilkunasto-, a nawet kilkudziesięciokrotnie przewyższać płace wokalistów magnackich. Jak już wspomniano, najwyższe pensje na dworze królewskim otrzymywali wówczas najbardziej cenieni włoscy śpiewacy reprezentacyjni – ich zarobki trzymiesięczne wynosić mogły nawet 400–450 fl (do czego oczywiście dochodziły jeszcze dodatkowe zyski). Należy dodać, iż pensje wokalistów na dworze Zamoyskich wynosiły zazwyczaj 62,15–75 fl. Raz tylko pojawia się informacja o niskiej wypłacie tenora równej 8 fl. Uwagę zwraca również fakt, iż wśród imion śpiewaków podanych w rachunkach Zamoyskich nie pojawiają się imiona włoskie – można więc przypuszczać, że nie zatrudniano tam śpiewaków italskich. Być może tu należy szukać przyczyny, dla której pensje wokalistów magnackich tego ośrodka w tak wysokim stopniu różnią się od płac śpiewaków królewskich, będących w większości artystami pochodzenia włoskiego.

Zakończenie

Wysokość statusu muzyków dworskich Rzeczypospolitej w końcu XVI i w XVII wieku uwarunkowana była wieloma czynnikami, m.in. pochodzeniem (narodowościowym, stanowym, rodzinnym), ośrodkiem działalności czy specjalnością muzyczną. Należy tu dodać, iż zawodowo uprawiali muzykę na polskich dworach najprawdopodobniej wyłącznie mężczyźni.

Pomimo trudnej sytuacji polityczno-ekonomicznej muzycy dworscy przeważnie cieszyli się dobrą pozycją materialną. Status majątkowy muzyków był zwykle proporcjonalny do zamożności ośrodków, w których byli zatrudnieni. W najkorzystniejszej sytuacji finansowej byli zazwyczaj, co oczywiste, artyści królewscy. Zauważyć można także, iż najwyższe płace otrzymywali na dworach muzycy pełniący funkcję kapelmistrzów oraz wirtuozi reprezentacyjni. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że z powodu niełatwej sytuacji ekonomicznej ówczesnej Rzeczypospolitej oraz problemów finansowych pracodawców nawet muzycy dworscy otrzymywali niekiedy swoje wypłaty z opóźnieniem. Zdarzało się nawet, iż muzykom królewskim nie wypłacano pewnych należności do końca ich życia, szczególnie za panowania Jana Kazimierza. Warto dodać, że

muzycy dworscy byli zwykle w lepszej sytuacji finansowej niż kapeliści kościelni działający w ówczesnej Rzeczypospolitej⁴⁹.

Bibliografia:

- Bieńkowska I., *Muzycy Lwa Sapiehy*, „Barok. Historia–Literatura–Sztuka” V (1998), nr 2(10), s. 39–50.
- Chaniecki Z., *Dyskantyci w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. I). Pueri cantores*, „Muzyka” XVIII (1973), nr 4, s. 28–43.
- Chaniecki Z., *Dyskantyci w kapelach polskich od XVI do XVIII w. (cz. II). Discantistae castrati*, „Muzyka” XIX (1974), nr 1, s. 35–53.
- Chaniecki Z., *Kapele janczarskie jako przejaw sarmatyzmu w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka”, XVI (1971), nr 2, s. 17–23.
- Chaniecki Z., *W sprawie kapeli Stanisława Lubomirskiego i początków opery włoskiej w Polsce*, „Muzyka” XIII (1968), nr 3, s. 58–65.
- Chaniecki Z., *Z dziejów wychowania muzycznego w Polsce*, „Muzyka” XXVI (1981), nr 2, s. 47–84.
- Chomiński J., *Słownik muzyków polskich*, t. 1, Kraków 1964.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949.
- Długosz J., *Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrońskiego w l. 1635–1642*, „Muzyka” XV (1970), nr 1, s. 58–80.
- Długosz J., *Źródła do kapeli nadwornej Lubomirskich w latach 1595–1644*, „Muzyka” XIII (1968), nr 4, s. 84–88.
- Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987.
- Feicht H., *Muzyka w okresie polskiego baroku [w:] Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Z. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 166–167.
- Giddens A., *Socjologia*, Warszawa 2004.
- Goodman N., *Wstęp do socjologii*, Poznań 2001.
- Grzebień L., Kochanowicz J., *Jezuickie bursy muzyczne. Zarys problematyki badawczej*, „Muzyka” XLVII(2002), nr 1, s. 65–83.
- Nowak J., *Kapele muzyczne na dworze hetmana Adama Mikołaja Sieniawskiego i jego żony Elżbiety z Lubomirskich (1685–1729)*, „Muzyka” XLVIII (2003), nr 3, s. 17–48.
- Perz M., *Kapela Zamojskich i kolegiacka w Pilicy*, „Z dziejów muzyki polskiej” 1964, nr 7, s. 41–54.

⁴⁹ Dokładniejszego porównania pensji muzyków dworskich z wypłatami kapeliściów kościelnych dokonano w artykule A. Ryczkowska, dz. cyt., s. 25–48.

- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Barok, część pierwsza, 1595–1696*, Warszawa 2006 (*Historia muzyki polskiej*, t.3).
- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” XLIX (2004), nr 1, s. 33–52.
- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Muzyka i finanse. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów (I, II)*, „Muzyka” XLIV (1999), nr 1, s. 83–100.
- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Muzyka pod patronatem polskich Wazów*. Marcin Mielczewski, Warszawa 2011.
- Przybyszewska-Jarمیńska B., *Źródła do dziejów muzyki na dworach polskich Wazów ze zbiorów zamku Skokloster (Szwecja)*, „Muzyka” LVI (2011), nr 2, s. 3–15.
- Ryczkowska A., *Status muzyków kościelnych Rzeczypospolitej w XVII wieku*, „Musica Ecclesiastica” 9 (2014), s. 23–49.
- Szwagrzyk J.A., *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990.
- Szweykowscy A. i Z., *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.
- Szweykowska A., *Dramma per musica w teatrze Wazów*, Kraków 1976.
- Szweykowska A., *Kapela królewska Jana Kazimierza w latach 1649–1652*, „Muzyka” XIII (1968), nr 4, s. 40–48.
- Szweykowska A., *Notatki dotyczące kapeli królewskiej w XVII w.*, „Muzyka” XVI (1971), nr 3, s. 93–94.
- Szweykowska A., *Przeobrażenia w kapeli królewskiej na przełomie XVI i XVII w.*, „Muzyka” XIII (1968), nr 2, s. 3–21.
- Szweykowska A., *W sprawie datowania działalności kapeli Stanisława Lubomirskiego*, „Muzyka” XIV (1969), nr 1, s. 91–92.
- [online] <http://www.economypoint.org/s/scudo-coin.html> [dostęp: 20.04.2014 r.]

Abstract

Status of the court musicians living in the Polish Common Wealth (Poland and Lithuania) in the late 16th and 17th centuries

Most musicians working at the royal and aristocratic courts enjoyed good status despite the difficult political and economic situation of the Polish Common Wealth in the late 16th and 17th centuries. The height of the status of court musicians depended among others on their place of employment, origin, sex, professional roles and musical specialty.

This article focuses on the relationship between the status of the musicians and their origin, sex, workplace and salaries. We compared court musicians' salaries to demonstrate differences in their material status. The few preserved information about the salaries of the Polish court musicians was analyzed in this study. These were wages of the royal musicians and wages of the musicians employed at the courts of Leon Lew Sapieha, Zamoyscy, prince Dominik Ostrogski-Zasławski and hetman Adam Mikołaj Sieniawski. The results are presented descriptively and in the table and graph.

Key words

status of musicians, court musicians, Polish Common Wealth, late 16th and 17th centuries, comparison of musicians salaries.