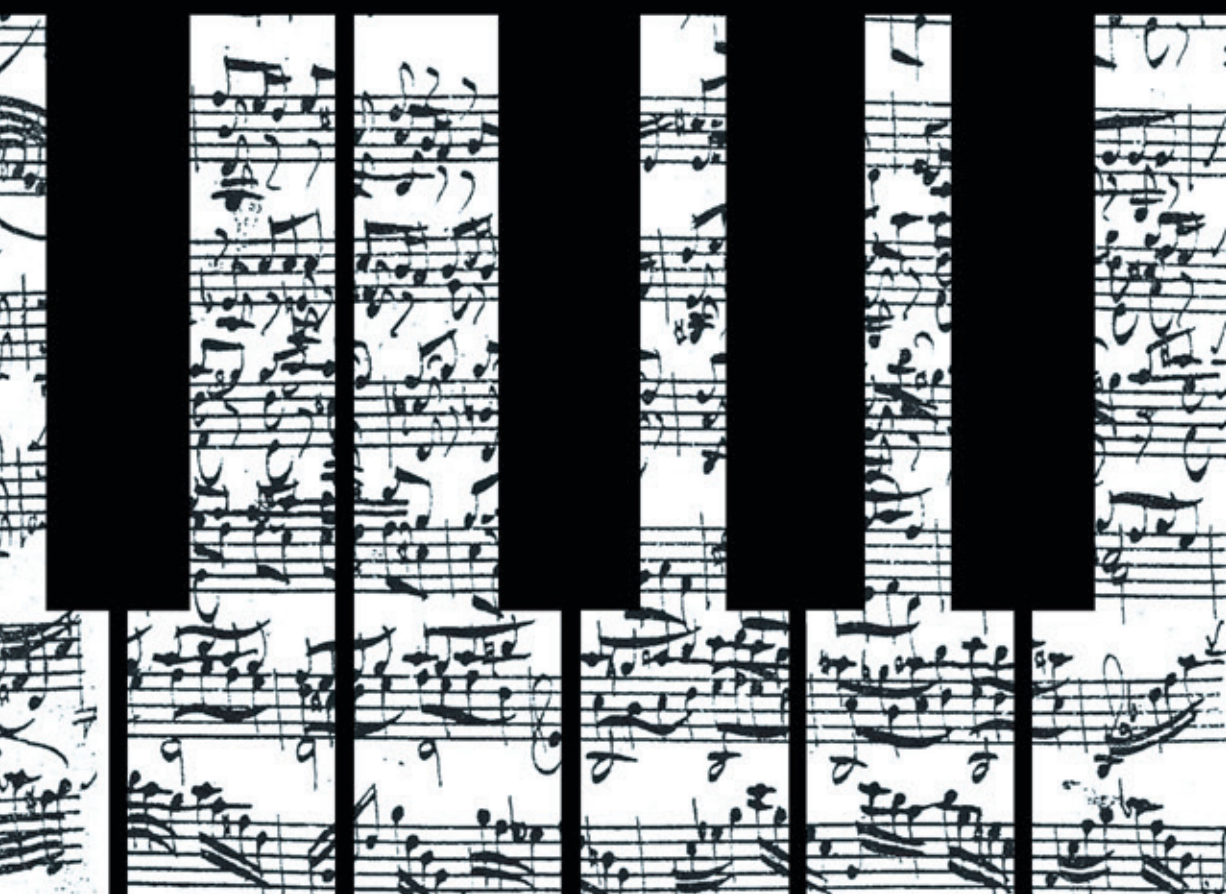
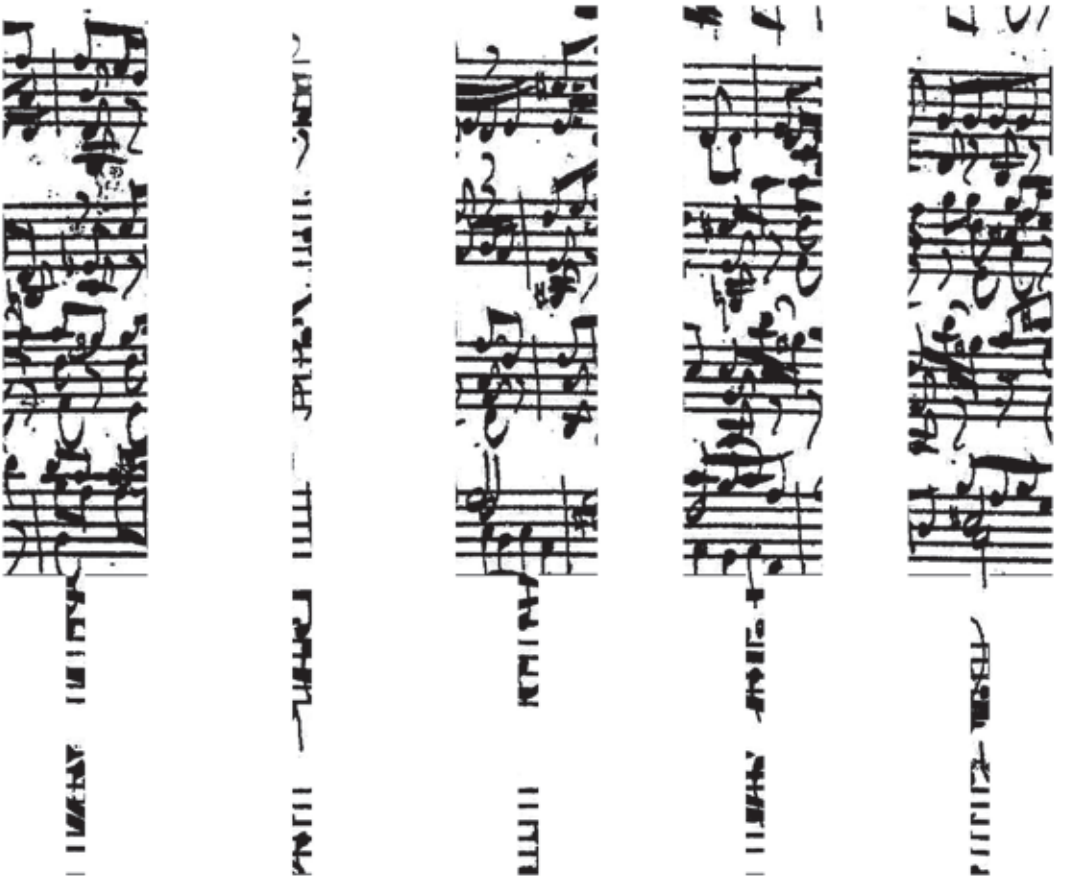
Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 25 (2/2015)



Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 25 (2/2015)



ISSN: 2353-7094
NAKŁAD: 100 egzemplarzy

RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Katedra Historii Muzyki Instytutu Etnologii Akademii Nauk Republiki Czeskiej)
dr hab. Aleksandra Patalas (Uniwersytet Jagielloński)
dr Piotr Wilk (Uniwersytet Jagielloński)

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Joanna Roman (sekretarz)
Karolina Szumna

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE

Magdalena Kolanko

KOREKTA JĘZYKOWA

Weronika Jakubczyk
Łukasz Kraj
Magdalena Merchut

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31–033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Spis treści

Ewa Bogula 4
Polski epizod w działalności artystycznej pianisty i kompozytora Josepha Woelfla

Edyta Grzywaczewska 15
La buona figliuola Carla Goldoniego a *Czekina albo cnotliwa panienka* Wojciecha Bogusławskiego

Wojciech Karasiński 28
Krakowski cech muzyków

Ewa Bogula

Uniwersytet Warszawski

Polski epizod w działalności artystycznej pianisty i kompozytora Josepha Woelfla[1]

W niniejszym artykule przybliżono postać austriackiego pianisty i kompozytora, Josepha Woelfla, oraz jego związki z Rzeczpospolitą na przykładzie *Koncertu fortepianowego G-dur* op. 20. Zarówno Woelfl, jak i jego dzieło, są dziś w Polsce właściwie nieznane. W związku z takim stanem rzeczy chciałabym przyjrzeć się bliżej tej kompozycji ze szczególnym uwzględnieniem części III *Rondo à la Polonaise* oraz podjąć próbę przedstawienia wzajemnych relacji i inspiracji Austriaka i księcia Michała Kleofasa Ogińskiego.

Joseph Woelfl urodził się 24 grudnia 1773 roku w Salzburgu i tam też rozpoczął swoją muzyczną edukację[2]. Wiadomo, że już w wieku siedmiu lat wystąpił jako skrzypek podczas publicznego koncertu w tym mieście[3]. Gdy ukończył dziesięć lat, został uczniem tamtejszej szkoły – Kapellhaus. Kształciła ona młodzież w zakresie śpiewu chóralnego, gry na skrzypcach, fortepianie i organach. Zatrudniała najwybitniejszych w mieście muzyków, w tym Michaela Haydna oraz Leopolda Mozarta.

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.

2 R. Baum, *Joseph Wölfl (1773–1812) Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte*, Kassel 1928, s. 8.

3 M. Haider-Dechant, *Joseph Woelfl Verzeichnis seiner Werke*, Wiedeń 2011, s. XVII–XVIII.

Oprócz regularnej nauki, jaką pobierał Joseph Woelfl w Kapellhaus, z listów Leopolda Mozarta oraz jego córki Marii Anny dowiadujemy się, że w latach 1783–1787 uczęszczał on także na prywatne lekcje w domu rodziny Mozartów. Jego nauczycielem skrzypiec był Leopold Mozart, a Maria Anna prawdopodobnie udzielała chłopcu lekcji gry na fortepianie. Jej właśnie zadedykował powstałe parę lat później w Wiedniu *Trois Sonates pour le Forte-piano seul* op. 3[4].

Po śmierci Leopolda Mozarta siedemnastoletni Woelfl po raz pierwszy opuścił rodzimy Salzburg i udał się śladami Wolfganga Amadeusza Mozarta do Wiednia. Niestety nie wiemy dokładnie, jak wyglądały relacje między młodym muzykiem a mistrzem klasycyzmu. Autorka katalogu dzieł wszystkich Woelfla, Margit Haider-Dechant przypuszcza, że to właśnie Wolfgang Amadeusz polecił Josepha księciu Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu, w służbie którego młodzieniec spędził około 15 miesięcy w latach 1791-1792[5]. Informacja ta, choć niepotwierdzona, powtarza się wielokrotnie w literaturze przedmiotu[6]. Książę Ogiński znał osobiście wielu muzyków – instrumentalistów, ale także największych mistrzów kompozycji, m.in. Josepha Haydna. W Wiedniu odbył wizytę, podczas której mógł być obecny również Wolfgang Amadeusz Mozart „jakieś trzy lata przed jego śmiercią"[7] (tj. zapewne w 1788). Na podstawie wspomnień księcia, wskazujących na jego rozległe kontakty z ówczesną elitą ze świata muzyki, można wysnuć hipotezę, że mógł on poznać kogoś z otoczenia kompozytora, kto pośredniczyłby we wspominanej często rekomendacji, jaką to „klasyk wiedeński" miał wystawić Woelflowi przed jego zatrudnieniem u Ogińskiego.

Książę jeszcze wiele lat później w *Listach o muzyce* nader pochlebnie wspominał Woelfla jako swojego pedagoga:

> Woelfl był w mojej służbie w ciągu jakiś 15 miesięcy w Warszawie, w latach 1791 i 1792. Później dał się poznać bardzo korzystnie w Paryżu, Londynie

4 *Gewidmet Mme. Anne de Sonnenburg, nèe Mozart*, wyd. J. Traeg, Wiedeń 1796; zob. M. Haider Dechant, dz. cyt., s. 33.

5 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. XXII–XXIII.

6 *Woelfl, Joseph* [w:] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und musikgelehrten*, t. 10, red. R. Eitner, Lipsk 1904, szpalty 286–288; A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 138; H. Feicht, *Musikalische Beziehungen zwischen Wien und Warschau zur Zeit der Wiener Klassiker* [w:] *Studien zur Musikwissenschaft*, t. 25, *Festschrift für Erich Schenk*, b.m. 1962, s. 178.

7 M.K. Ogiński, *Listy o muzyce*, oprac. T. Strumiłło, Kraków 1956, s. 124–125.

> i wielu innych stolicach jako kompozytor i wykonawca swych utworów, które przedstawiały wiele trudności dla pianistów nie posiadających tak długich jak on palców; był on w stanie wykonywać z największą łatwością gamy z rulandami oraz akordy decymowe[8].
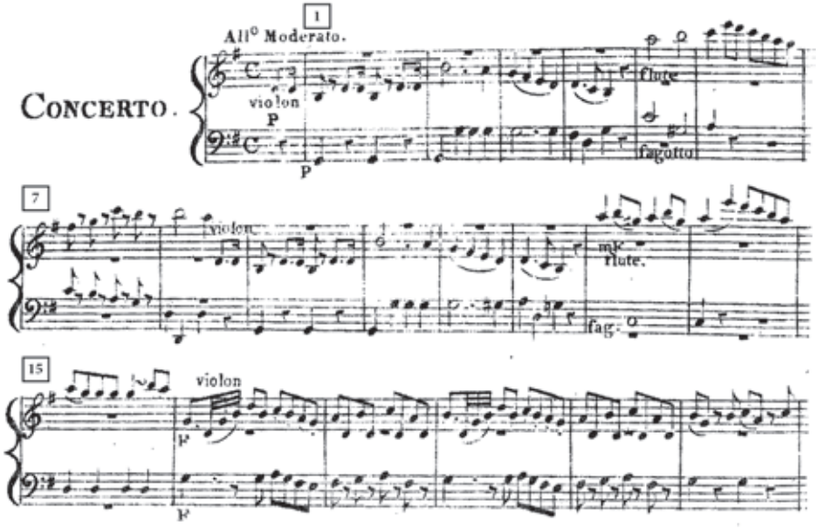
Ogiński nie tylko wspominał z wielkim sentymentem swojego starszego o 12 lat nauczyciela, bez wątpienia znał także jego dalsze sukcesy kompozytorskie oraz wirtuozowskie dokonania w Europie.

W 1792 roku Woelfl opuścił dwór Ogińskich i osiadł w Warszawie, gdzie udzielał lekcji fortepianu[9]. Bardzo szybko zyskał w mieście sławę, stał się bowiem wziętym i dobrze opłacanym pedagogiem, nauczającym w polskiej stolicy młodzież magnacką oraz dzieci dobrze sytuowanych rodzin. Prowadził tam działalność nie tylko pedagogiczną, ale także koncertową.

Pierwszy pracodawca Woelfla, Michał Kleofas Ogiński, w historii muzyki zapisał się przede wszystkim jako mistrz poloneza. Warto zwrócić uwagę na fakt, że właśnie w czasie współpracy dwóch artystów powstały pierwsze kompozycje tego gatunku w ich twórczości. Polskie środowisko inspirowało Austriaka. W czasie pobytu w Rzeczpospolitej skomponował on poloneza, będącego częścią jego *Sonate mit neuer Polonaise*, oznaczonej numerem Fw 7 w *Joseph Woelfl Werkverzeichnis* autorstwa Margit Haider-Dechant i wykonanej w Warszawie 11 września 1792 roku. Główną gwiazdą koncertu był wybitny klarnecista Anton Stadler (przyjaciel Wolfganga Amadeusza Mozarta)[10]. Tego samego wieczoru Woelfl wykonał także bliżej nieokreślony koncert fortepianowy własnego autorstwa. Natomiast 26 października 1792 roku, podczas występu sygnowanego już jego nazwiskiem, artysta kolejny raz grał „koncert na fortepianie swojej kompozycji"[11]. Możliwe, że w obu przypadkach chodziło o to samo dzieło i być może był to *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wydany jako opus 20 przez Nadermana dopiero w 1801 roku w Paryżu. Woelfl dotarł tam po dwuletniej podróży po Niemczech, przedsięwziętej w latach 1799–1801[12]. Margit Haider-Dechant koncertowi wykonanemu w Warszawie nadała odrębny numer katalogowy Fw 9, ale w istocie mógł to być op. 20. Dzieło w druku zostało zadedykowane niemieckiemu kompozytorowi Friedrichowi Heinrichowi Himmlowi, pełniącemu funkcję kapelmistrza na pruskim dworze Fryderyka Wilhelma II oraz Fryderyka Wilhelma III. 23 stycznia 1801 roku w Berlinie Woelfl wraz z Himmlem wykonał sonaty na dwa fortepiany tego ostatniego. Dedykowany kapelmistrzowi koncert mógł być formą wyrażenia szacunku do niego. Być może Woelfl liczył jednocześnie, że uzyska w ten sposób przychylność nie tylko Himmla, ale i jego pracodawcy.

8 Tamże, s. 97.
9 L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, *Źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 364.
10 Tamże.
11 Tamże , s. 367–368.
12 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. 70–72.
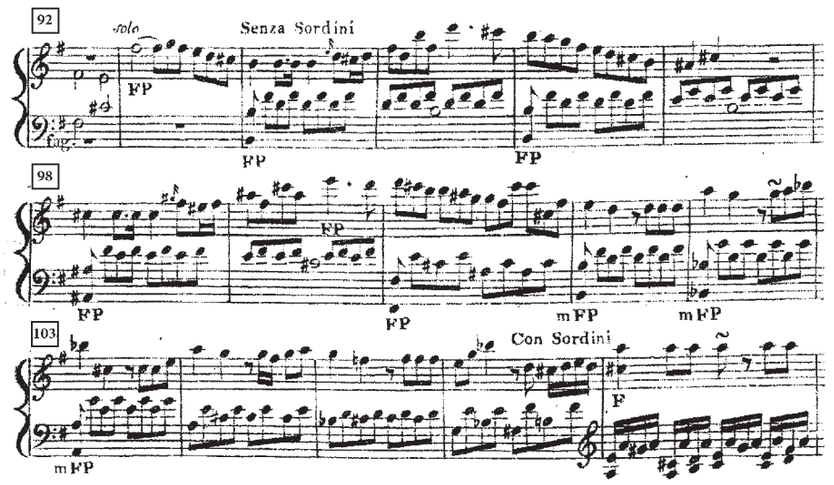
Część pierwsza *Koncertu G-dur* op. 20 – *Allegro Moderato* – zdaje się ukłonem w stronę Wolfganga Amadeusza Mozarta. Rozpoczyna się krótkim, trzynutowym i trzykrotnie powtórzonym motywem, zaczerpniętym zapewne z arii *Non più andrai* z opery *Le nozze di Figaro* (Przykład I). Woelfl nawiązałby w ten sposób do rozpowszechnionej tradycji, wykorzystując melodię dobrze znaną i rozpoznawalną wśród ówczesnej publiczności. Mozartowski cytat stanowi podstawę tematu głównego I części koncertu. Jest niezwykle wyrazistym otwarciem kompozycji, a to ze względu na charakterystyczny rytm punktowany, tj.: ósemka z kropką szesnastka, ósemka oraz pauza ósemkowa.



Przykład I. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. I, *Allegro Moderato*, partia fortepianu, t. 1–20, Paryż 1801.

Pod względem budowy formalnej I część koncertu wykazuje cechy skrzyżowania form ritornelowej oraz sonatowej, obecnej w większości koncertów epoki klasycyzmu i dostrzeganej przez Manfreda Hermanna Schmida m.in. w twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta[13]. Widoczne są też jednak cechy rodzącego się właśnie wirtuozowskiego stylu *brillant*.

Ekspozycja *tutti* ogranicza się do prezentacji tematu głównego. Bardziej za to rozbudowana została partia solisty. Otwiera ją temat główny, w dalszej części pojawia się kontrastujący temat poboczny, zaprezentowany w tonacji nietypowej, bo h-moll, będącej paralelą dominanty (Przykład II). W przetworzeniu wykorzystuje Woelfl temat poboczny. Ponadto wprowadza tam nową myśl tematyczną, zaprezentowaną po raz pierwszy przez instrument solowy, całość wzbogacając wirtuozowskimi wtrąceniami solisty. Fortepianowym wprowadzeniem tematu pobocznego rozpoczyna się repryza, po czym występują: temat główny w tonacji zasadniczej oraz wirtuozowska coda.



Przykład II. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. I, *Allegro Moderato*, partia fortepianu, t. 92–107, Paryż 1801.

13 M. H. Schmid, *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing 1999, s. 21–24.

Część druga koncertu – *Andante* – w nawiązaniu do ówczesnej praktyki jest o wiele krótsza i mniej skomplikowana. Utrzymana została w tempie *andante* i ujęta w formę trzyczęściową. Zamknął ją Woelfl w zaledwie 139 taktach, podczas gdy wyjątkowo rozbudował *allegro moderato*, na które przeznaczył 471 taktów oraz 270 na finał koncertu. Podobne relacje, tj. krótkie części środkowe wobec rozbudowanych ogniw skrajnych, dostrzec można także w pozostałych kompozycjach tego gatunku w twórczości Austriaka.
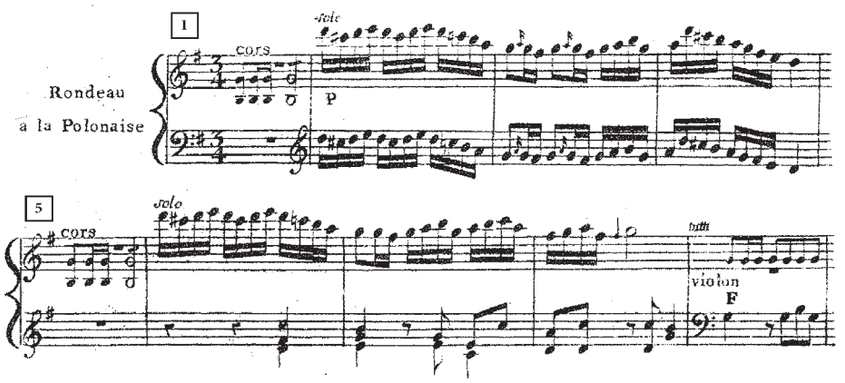
W *Andante* Woelfl sięgnął po formę wariacji, które podzielił na trzy sekcje. W pierwszej pokazy i opracowania tematu powierzył występującym naprzemiennie soliście oraz obojowi. W drugiej, durowej, rolę oboju przejmuje altówka. *Tutti* orkiestry pojawia się dopiero w ostatniej sekcji wariacji. Poprzez stopniowe zwiększanie obsady oraz wyeksponowanie z orkiestrowego *tutti* wybranych instrumentów osiągnął kompozytor zróżnicowane efekty brzmieniowe i pożądaną kulminację w zakończeniu wolnej części, która stanowi swoistą zapowiedź finału.

Szczególnie interesująco przedstawia się III część koncertu. Jest to *Rondo à la Polonaise*, w którym odnaleźć można nadzwyczaj udaną stylizację tego polskiego tańca. Rondo rozpoczyna się charakterystycznym fanfarowym tematem polonezowym, opartym na rytmie ósemka, dwie szesnastki i cztery ósemki (Przykład III). Ten otwierający zwrot powierzył kompozytor dość osobliwej obsadzie, złożonej z instrumentu solowego oraz rogów.

Ośmiotaktowy temat główny kończy charakterystyczny zwrot polonezowy. Jest on określany przez Józefa Elsnera jako „kadencja polska"[14] i w sposób rytmiczny opiera się na czterech szesnastkach i półnucie. W takcie dziewiątym pojawia się *tutti* orkiestry, które jeszcze raz powtarza temat główny. W dalszym przebiegu fortepian gubi już rytm poloneza na rzecz wirtuozowskich pasaży. Taneczny charakter pozostaje jednak zachowany w partii orkiestry, powtarzającej wręcz monotonnie temat ronda.

Przypomnę, że fanfarowe motywy w swoich polonezach stosował także uczeń Josepha Woelfla, książę Michał Kleofas Ogiński. Interesujące jest, iż pierwsze utwory Ogińskiego powstały właśnie w czasie jego współpracy z austriackim muzykiem. Prawdopodobnie zatem obaj

14 Zob. T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*, Kraków 1960.



Przykład III. *Premier Concert pour le Forte Piano en sol majeur*, wyd. F. Naderman, cz. III, *Rondo à la Polonais*, partia fortepianu, t. 1–9, Paryż 1801.

wpływali na swe wzajemne muzyczne preferencje. W zakończeniach fraz książę wykorzystywał jednak nieco inny wariant rytmiczny, oparty na schemacie cztery szesnastki, ćwierćnuta, ósemka, pauza ósemkowa.

Kuplet pierwszy finałowego ronda wprowadza melancholijny temat w tonacji d-moll. Zmiana trybu i, co za tym idzie, charakteru tej części stanowić może nawiązanie do triowych części polonezów. Kuplet drugi powtarza refren w tonacji C-dur i prezentuje wirtuozowskie możliwości solisty. Tonacja zasadnicza G-dur powraca przy ostatnim powtórzeniu refrenu. Także tutaj wzbogaca go mistrzowski popis solisty.

Stylizowane tańce polskie, najczęściej właśnie polonezy, wykorzystywane były przez kompozytorów europejskich już dużo wcześniej[15]. Polonezowy finał koncertu op. 20 stanowi jeden z wielu przykładów zastosowania tegoż tańca w cyklu sonatowym. Dla Woelfla inspirujące mogły być wcześniejsze kompozycje innych twórców m.in. druga część pewnie znanej mu sonaty KV 284 Wolfganga Amadeusza Mozarta, powstałej w 1775 roku.

Polonezy chętnie wykorzystywali w późniejszych latach twórcy koncertów fortepianowych. Taniec ten pojawił się m.in. w powstałym w 1803 roku *Koncercie potrójnym C-dur* op. 56 Ludwiga van Beethovena, w *Koncercie nr 3 Es-dur* Johna Fielda z 1811 roku, dwukrotnie w twórczości Johanna Ludwiga Boehnera: w *Koncertach Es-dur* op. 7 z roku 1814 i w powstałym rok później *d-moll* op. 13 oraz w *Koncercie*

15 Zob. S. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.

Es-dur op. 56 Ignaza Moschelesa z 1823 roku. Wydany w 1801 roku koncert Josepha Woelfla stanowi prawdopodobnie jeden z pierwszych przykładów zastosowania w utworze instrumentalnym poloneza, obok *Grand Concerto B-dur* op. 1 Johana Philippa Samuela Schmidta z roku 1798[16].

W obsadzie orkiestrowej koncertu Woelfl wykorzystuje kwintet smyczkowy (kontrabasy dublują tutaj partię wiolonczel), flet, po dwa oboje, fagoty, rogi, a oprócz tego kotły. W części III wzbogaca orkiestrę o dwa klarnety oraz trąbki dla podkreślenia fanfarowego efektu brzmieniowego. Powierzona trąbkom i kotłom partia ogranicza się w głównej mierze do monotonnego powtarzania dwutaktowego motywu, zaczerpniętego z fragmentu otwierającego finał koncertu i utrzymanego na tej samej wysokości dźwięku. To sprawia, że wspomniane instrumenty pełnią funkcję rytmiczną.

Koncert Woelfla stanowi przykład dzieła nawiązującego jeszcze do tradycji klasycznej. Posiada przejrzystą budowę w części I, stanowiącą przykład skrzyżowania form ritornelowej oraz sonatowej. W swoim charakterze nawiązuje więc tu do niewątpliwie znanej i wykonywanej przez kompozytora twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta. Dla polskiego odbiorcy wręcz zachwycające jest zastosowanie w finale koncertu świetnej stylizacji polskiego tańca. Do poloneza Woelfl sięgał także w swej dalszej twórczości. Wymienić można m.in. *Favorite Polonaise* WoO 45b, *3 Polonaises for Harp and Piano Forte* WoO 96, *Trois Polonaises pour Piano Forte* WoO 86[17]. Polski taniec musiał więc przypaść mu wyjątkowo do gustu. Na powstanie *Koncertu* op. 20 w Rzeczypospolitej wskazywałoby także wykorzystanie motywu z arii *Non più andrai.* Opera *Le nozze di Figaro* Wolfganga Amadeusza Mozarta wykonana została w Warszawie przez włoską trupę Domenica Guardasoniego na przełomie 1789 i 1790, a na melodię wybranej przez Woelfla arii śpiewano popularne w naszym kraju pieśni obyczajowe: *Niech Cię nasze uczczą usta* oraz *Pieśń na pochwałę Jana Sobieskiego*, która ukazała się tu jako druk ulotny w 1788 roku[18]. Być może więc nieprzypadkowo Woelfl wybrał właśnie ten fragment opery Mozarta i wykorzystał go w swoim *Koncercie* op. 20.

16 S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny II 1792–1830*, Kraków 1976, s. 78, 99–100, 176–177, 330, 490.

17 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. 325, 375, 379–380.

18 J. Prosnak, *Kultura Muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1992, s. 258–259.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy muzyk opuścił Warszawę, nie znamy także przyczyn i okoliczności jego wyjazdu. Wiadomo jednak, że jeszcze 9 listopada 1793 roku Joseph Woelfl wystosował pisemną prośbę o wydanie pozwolenia na koncert publiczny w Grodnie i otrzymał odpowiedź pozytywną[19].

Kolejny ślad dotyczący działalności kompozytora pojawia się w 1795 roku. Nie jest już związany z Rzeczpospolitą, lecz potwierdza powrót Woelfla do Wiednia. Muzyk przywiózł spory majątek, zgromadzony przez lata pobytu w Polsce. Wszystko wskazuje więc na to, że życie Woelfla w naszym kraju było całkiem udane, a przyczyną jego decyzji o opuszczeniu go były rozbiory Rzeczpospolitej i związane z tym niepokoje.

Wiedeńska kariera młodego kompozytora rozwijała się nadzwyczaj pomyślnie. W latach 1799–1801 wyruszył on na dalszy podbój Europy, zdobywając liczne muzyczne sceny Niemiec. Okres ten zakończył się przybyciem pianisty do Paryża jesienią 1801. Tam spędził on następne cztery lata życia i osiągnął liczne sukcesy w swojej muzycznej i kompozytorskiej działalności[20]. Ostatnim dłuższym przystankiem w życiu Josepha Woelfla okazał się Londyn, dokąd przeniósł się wiosną 1805 roku i gdzie pozostał aż do śmierci 21 maja 1812[21].

Kompozytor pozostawił po sobie ogromną spuściznę muzyczną, która prezentuje szeroki przekrój gatunkowy i niewątpliwie warta jest większej uwagi wykonawców i muzykologów.

Bibliografia

Baum R., *Joseph Wölfl (1773–1812) Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte*, Kassel 1928.

Bełza I., *Michał Kleofas Ogiński*, tłum. S. Prus-Więckowski, Kraków 1967.

Bernacki L., *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, *Źródła i materiały*, Lwów 1925.

Burhardt S., *Polonez. Katalog tematyczny II 1792–1830*, Kraków 1976.

Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949.

19 Z. Jędrychowski, *Teatra Grodzieńskie 1784–1864*, Warszawa 2012, s.50–51.

20 M. Haider-Dechant, dz. cyt., s. XXXII–XXXIII.

21 E. West, *Wölfl Joseph* [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 27, red. S. Sadie, Londyn 2001, s. 510.

Feicht H., *Musikalische Beziehungen zwischen Wien und Warschau zur Zeit der Wiener Klassiker* [w:] *Studien zur Musikwissenschaft*, t. 25, *Festschrift für Erich Schenk*, b.m. 1962.

Haider-Dechant M., *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*, Wiedeń 2011.

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, t. 3, *1780–1786*, red. U. Konrad, 2 wyd. uzup., Kassel 2005.

Ogiński M.K., *Listy o muzyce*, oprac. T. Strumiłło, Kraków 1956.

Paczkowski S., *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011.

Prosnak J., *Kultura Muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1992.

Schmid M.H., *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, Tutzing 1999.

Strumiłło T., Nowak-Romanowicz A., Kuryłowicz T., *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*, Kraków 1960.

West E., *Joseph Wölfl* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 27, red. S. Sadie, Londyn 2001.

Woelfl, Joseph [w:] *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und musikgelehrten*, t. 10, red. R. Eitner, Lipsk 1904.

Żórawska-Witkowska A., *The musical life in Warsaw at Wölfl's time (1791–1795)*, „Joseph Woelfl-Almanach" 2012/2013.

Abstract

Polish episode in artistic activity and output of pianist and composer Joseph Woelfl

Joseph Woelfl, an Austrian pianist and composer, was born on 24th December 1773 in Salzburg, where he began his musical education. In 1790 he left his hometown for Vienna, most probably following Wolfgang Amadeus Mozart. He can't have stayed there long as in 1791 he was admitted for service at Prince Michał Kleofas Ogiński's estate, where he spent about fifteen months.

Prince Ogiński is remembered in the history of music mainly as the master of the stylised polonaise. The short cooperation with Woelfl bore fruit in their artistic activities, as Prince Ogiński created his first stylised polonaises during that time. Similarly, Woelfl was inspired by Polish surroundings. During his stay in Warsaw he created

Polonaise, which became part of his sonata, marked as Fw 7 by Margit Haider-Dechant in the *Joseph Woelfl. Verzeichnis seiner Werke*, which was probably performed during a public concert in the capital of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1792. The Polish dance must have made a great impression on the Austrian composer, as *Polonaise* in the form of a rondo reappeared in his musical output in the third movement of *Piano Concerto No. 1* op. 20, published in Paris nearly ten years later.

Neither Joseph Woelfl nor above mentioned *Piano Concerto* op. 20 are currently popular in Poland. Thus, I would like to have a closer look at the piece, paying particular attention to the third movement *Rondo à la Polonaise* and at the same time referring to the mutual inspirations of the Austrian and Prince Michał Kleofas Ogiński.

Keywords

Joseph Woelfl, Michał Kleofas Ogiński, polonaise, piano concerto, pianist

Edyta Grzywaczewska

Uniwersytet Warszawski

La buona figliuola Carla Goldoniego a *Czekina albo cnotliwa panienka* Wojciecha Bogusławskiego[1]

„Pierwsza prawdziwa opera komiczna”[2] – tak Giuseppe Verdi napisał o *La buona figliuola* 5 października 1877 roku w liście do swojego przyjaciela i librecisty Arriga Boita. Wielu muzykologów podkreśla też, że jest to dzieło poprzedzające wielkie *opere buffe* Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioacchina Rossiniego. Opera Carla Goldoniego i Niccolò Piccinniego stała się tak słynnym dziełem w XVIII wieku, że wszystkie teatry operowe chciały mieć ją w swoim repertuarze. Nawet Stanisław August Poniatowski zażyczył sobie, aby *La buona figliuola* została zaprezentowana podczas jego koronacji. Nic więc dziwnego, że Wojciech Bogusławski przetłumaczył ją na język polski i w 1782 roku wystawił jako *Czekinę albo cnotliwą panienkę* na deskach Teatru Narodowego.

Carlo Goldoni

Autorem libretta *La buona figliuola* jest jeden z najwybitniejszych komediopisarzy włoskich – Carlo Goldoni. To wielki re-

1 Pisemna wersja referatu wygłoszonego podczas VI Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii, Kraków 20–23 V 2014.

2 „[…] vera prima opera buffa *Cecchina*”; Giuseppe Verdi, list z 5 października 1887 roku do Arrigo Boito, cyt. za: *Carteggio Verdi-Boito*, red. M. Medici, M. Conati, t. 1, Parma 1978, s. 130.

formator teatru włoskiego, a jego sztuki do dziś znajdują się w repertuarze teatrów włoskich – i nie tylko. Pisarz urodził się w 1707 roku w Wenecji, mieście słynącym z teatru i kolorowych maskarad. Goldoni w swoich *Pamiętnikach* pisał: „Urodziłem się wśród tego rozgwaru, wśród tej bujności. Czyż mogłem nie lubić widowisk? Czyż mogłem nie pokochać wesołości?”[3]. Pisarz wiele podróżował, poznając kulturę różnych regionów Włoch. Mimo że miał wykształcenie prawnicze, poświęcił się komediopisarstwu, które pociągało go od dzieciństwa. Współpracował z grupami teatralnymi Giuseppe Imera i Girolama Medebacha, zajmującymi się *commedia dell'arte*[4]. Carlo Goldoni zreformował ów gatunek. Najważniejsze były dla niego: naturalność i prawdopodobieństwo. Aktorzy mieli zachowywać się na scenie przekonująco, realistycznie, bez sztuczności. Goldoni odrzucił maski aktorów, improwizację oraz charakterystyczne typy postaci, zastępując je tak zwanymi charakterami. Bohaterowie mieli teraz jasno określone cechy, nie używali już dialektów i standardowych gagów, czyli *lazzi*, co było typowe dla masek *commedia dell'arte*.

Carlo Goldoni umarł w 1762 roku, zostawiając po sobie ponad dwieście dzieł dramatycznych, wśród których znalazło się 55 librett do *drammi giocosi per musica*, sześć do *drammi per musica* i piętnaście *intermezzi comici*. Carlo Goldoni współpracował z największymi włoskimi kompozytorami, w tym z Baldassarem Galuppim (dwadzieścia oper), Niccolò Piccinnim (pięć oper) i Domenico Cimarosą (cztery opery). Ponadto na podstawie jego librett opery pisali: Antonio Vivaldi (*Aristide*), Joseph Haydn (*Il mondo della luna, Lo speziale*) oraz Wolfgang Amadeusz Mozart (*La finta semplice*). Najważniejszym librettem operowym Goldoniego stała się *La buona figliuola.* Goldoni napisał ją w 1756 roku dla Teatro Ducale w Parmie i opublikował pod swoim arkadyjskim pseudonimem – Polisseno Fegeio. Temat do swojego dzieła zaczerpnął z powieści epistolarnej Samuela Richardsona *Pamela, or Virtue Rewarded*. Opera *La buona figliuola* z muzyką neapolitańskiego kompozytora Egidia Duniego została wystawiona w marcu 1756 roku w Parmie, jednak nie odniosła większego sukcesu. Dopiero to samo libretto z muzyką Niccolò Picciniego zyskało europejską sławę. W tej postaci dzieło miało prapremierę w Rzymie, 6 lutego 1760 roku w Teatro delle Dame. Premiera zakończyła się ogromnym sukcesem, a opera podbiła całą Europę, przynosząc sławę zarówno Goldoniemu, jak i Picciniemu.

3 C. Goldoni, *Pamiętniki*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1958, s. 10.

4 *Commedia dell'arte* – typ produkcji teatralnej popularny w XVI wieku, wywodzący się ze średniowiecznych błazeńskich popisów histrionów i szarlatanów. Opierała się na improwizacji. Jej bohaterami były maski – charakterystyczne typy postaci, takie jak Starzec, Doktor, Służący, Zakochani i Kapitan, które miały określone cechy fizyczne i psychiczne oraz typowy repertuar gagów słownych (tak zwane *lazzi*) i sztuczek zręcznościowych; Por. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 182–183.

La buona figliuola – streszczenie

Ogrodniczka Cecchina pracuje w ogrodzie, kiedy zjawia się zakochany w niej Mengotto. Mężczyzna wyznaje jej miłość, jednak zostaje odrzucony. Następnie do dziewczyny przychodzi Markiz, który także mówi o swoich uczuciach i prosi o wzajemność. Speszona dziewczyna, nie chcąc odkryć przed swoim panem miłości do niego, ucieka. Ten szuka pomocy u Sandriny, biorąc służącą za przyjaciółkę Cecchiny. Zazdrosna i zawistna dziewczyna postanawia nie dopuścić do ślubu, mówi wszystko Kawalerowi Armidoro, który przekazuje informacje swojej narzeczonej i zarazem siostrze Markiza – Lucindzie. W tym momencie zaczyna się cała intryga. Przesadnie dbająca o dobro rodu Markiza, nie chcąc dopuścić do mezaliansu, postanawia pozbyć się ogrodniczki. Wtedy pojawia się niemiecki żołnierz Tagliaferro, poszukujący córki niemieckiego barona, który dwadzieścia lat temu podczas wędrówki wojennej zostawił swoją córkę pod opieką jednego z włoskich panów. Okazuje się, że tą dziewczyną jest Cecchina, a jej imię tak naprawdę brzmi Mariandel. Teraz już nic nie stoi na przeszkodzie ślubowi z Markizem. Opera kończy się zaręczynami, zgodą wszystkich bohaterów oraz powszechną pochwałą miłości.

Fenomen dzieła

Opera o ogrodniczce, która zostaje panią, szybko stała się jednym z najpopularniejszych utworów tego typu w Europie. Prawdopodobnie grano ją nawet w Pekinie![5] W ciągu kilku lat podbiła nie tylko Italię, ale też cały kontynent. Dzieło wystawiane było w: Barcelonie (1760), Pradze (1762), Brunszwiku (1763), Wiedniu (1764), Dreznie

5 Por. P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. 2, N–Ż, Kraków 2008, s. 95; C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, t. 1, Milano 1990, s. 439–446.

(1765), Warszawie (1765), Londynie (1766), Berlinie (1768), Mannheimie (1769) i Paryżu (1771). Liczne teatry operowe przedstawiały ją po kilkakroć w kolejnych sezonach, zabiegając o najlepszych śpiewaków. Opera była też tłumaczona m.in. na język angielski (*The Accomplish'd Maid;* Londyn, Covent-Garden, 1767, 1773, 1777, 1781), niemiecki (*Das gute Mädchen*; Mannheim, 1769; Lipsk 1778) i francuski (*La bonne fille*)[6]. Co ciekawe, powszechną praktyką ówczesnych teatrów było ingerowanie w oryginalny kształt dzieła, zarówno w warstwę tekstową, jak i muzyczną. Libretta dostosowywano najczęściej do możliwości zespołu śpiewaczego, zatrudnionego w danym teatrze, ale też do gustów antreprenerów czy mecenasów. Wielu z nich argumentowało, że działali tak, „aby tę operę uczynić przyjemniejszą", jak napisał Domenico Guardasoni na afiszu warszawskiej prapremiery opery *Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni*, usprawiedliwiając liczne ingerencje w dzieło Lorenza da Pontego i Wolfganga Amadeusza Mozarta[7]. Tak więc każde wznowienie włoskiej opery wiązało się z licznymi zmianami, tak w warstwie słownej, jak i muzycznej.

Tak wielkie zainteresowanie, obecność w repertuarze największych scen operowych świata, a także ingerencje w tekst opery i liczne przeróbki świadczą jedynie o popularności sztuki i chęci przybliżenia jej szerszej publiczności. *La buona figliuola* była dziełem niezwykle znanym i lubianym przez licznych artystów oraz władców, w tym przez samego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Opera o ogrodniczce zdobyła tak wielką popularność, że „imię bohaterki zyskało znaczenie symbolu, a nazwę „czekina" nadawano nawet częściom damskiej garderoby – kapeluszom czy rękawiczkom"[8].

6 Daty i miejsca premier za: C. Sartori, dz. cyt., s. 439–446; autor nie podaje informacji o francuskiej wersji opery Piccinniego, jednak według *The New Grove Dictionary* taki właśnie nosiła tytuł; zob. M. Hunter, *Buona figliuola, La* [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Stanley, t. 3, London 1992, s. 641.

7 Afisz warszawskiej premiery opery *Don Giovanni o sia il Dissolito punito* Mozarta, opublikowany przez Adama Münchheimera, *Don Żuan*, „Wiadomości Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 20 (4–16 lutego), s. 216, cyt za: A. Żórawska-Witkowska, *Wokół polskiej prapremiery Il Dissolito punito, o sia il Don Giovanni W.A. Mozarta (Warszawa, 14 października 1789)* [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i teraźniejszości*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 482.

8 G. Wiśniewski, *Czekina* [w:] *Leksykon postaci operowych*, Kraków 2006, s. 41.

Teorie przekładu w osiemnastowiecznej Polsce

Tak jak libretta włoskie z poszczególnych wystawień opery różnią się między sobą, tak też można znaleźć wiele ciekawych różnic między ich tłumaczeniami na język polski. W naszym kraju w epoce stanisławowskiej powszechną praktyką były adaptacje dramatów włoskich, francuskich, niemieckich czy angielskich. Czyniono to, aby dzieła wielkich poetów i dramaturgów stały się zrozumiałe dla ogółu Polaków. Uważano też, że przekłady literatury obcej pomogą „szybciej niż pisarstwo rodzime nadrobić opóźnienia w rozwoju kultury"[9], a zatem przyczynią się do rozwoju narodowego piśmiennictwa. Do ówczesnych obiegowych formuł należy nawet określenie pracy tłumacza jako „przysługi ojczyźnie"[10]. Ponadto naczelnym postulatem oświeconych działaczy i artystów stało się wychowywanie Polaków, stąd też dzieła przekładane na język polski pełne są morałów. Realia utworu dostosowywano do miejscowych warunków, spolszczano imiona czy nazwy posiłków. Dbano także, by bohaterowie „nie razili polskiego widza obcą mentalnością i sposobem bycia"[11].

Literacki program translacji i przystosowywania dzieł do polskich realiów najpełniej przedstawił książę Adam Kazimierz Czartoryski. Pisał, że bohaterowie ukazani w polskiej rzeczywistości będą bliżsi widzom, a ich przygody i wszelkie intrygi staną się łatwiejsze i przyjemniejsze do przyswojenia. Aby dialogi stały się bardziej naturalne, Czartoryski zezwalał w nich na prozę. W ten sposób w operze *recitativi secchi* zostały zamienione na partie mówione, dając przy tym okazję do wprowadzenia dialogów rozbudowanych bardziej niż w oryginale. Dzięki temu pozbawione akompaniamentu muzycznego rozmowy bohaterów stały się naturalniejsze i swobodniejsze[12].

Z tych wszystkich reguł korzystał dyrektor Teatru Narodowego, Wojciech Bogusławski, który w swoim dorobku tłumacza ma ponad osiemdziesiąt adaptacji. Wśród nich znalazła się *La buona figliuola*,

9 J. Ziętarska, *Przekład – adaptacja* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 477.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 480.

12 Por. A.K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii Panna na wydaniu* [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 114.

wystawiona przez polski zespół pod tytułem *Czekina albo cnotliwa panienka.*

Czekina albo cnotliwa panienka Bogusławskiego

Czekina albo cnotliwa panienka była odpowiedzią Wojciecha Bogusławskiego na trend panujący w epoce oświecenia, polegający na tłumaczeniu dzieł obcych, w tym oper włoskich na języki narodowe. W 1765 roku odbyła się polska premiera włoskiej wersji opery. Sprowadzony przez Karola Tomatisa, na życzenie Stanisława Augusta Poniatowskiego, zespół śpiewaczy na czele z Cateriną Ristorini sprawił, że opera o ogrodniczce stała się niezwykle popularna także w Warszawie. Niespełna dwadzieścia lat później Wojciech Bogusławski wystawił na deskach Teatru Narodowego polską operę „z muzyką sławnego pana Piccinni”[13].

Nie wiadomo, kiedy dokładnie miała premierę *Czekina albo cnotliwa panienka*. Nie zachował się afisz, nie znamy doniesień z pierwszego wystawienia opery. Wiadomo jedynie, że premiera odbyła się w 1782 roku. Rok później libretto opery zostało wydane w warszawskiej drukarni Piotra Dufoura. Nie zachowały się informacje dotyczące obsady. Jedynym śpiewakiem, o którego udziale w sztuce wiemy, jest Wojciech Bogusławski. Wykonywał, jak to miał w swoim zwyczaju, partię *basso buffo caricato*, czyli Tagliaferra, a w polskiej wersji – Derdonnera. Wiadomo natomiast, że opera była wystawiana w 1783 roku i wznowiona w latach 1790–1792.

Opera *Czekina albo cnotliwa panienka*, podobnie jak jej pierwowzór, jest trzyaktowa. Akcja dzieła została przeniesiona z Włoch do podwarszawskiej wsi, a występujący w nim bohaterowie otrzymali polskie imiona: Marchese della Conchiglia to Hrabia, który nie jest bratem Markizy Lucindy, lecz siostrzeńcem Hrabiny Pysznickiej; wieśniak Mengotto zamienił się w ogrodnika Błażeja; służąca Sandrina to ogrodniczka Basia; pokojówkę Paoluccię zastąpił służący Hrabiny – Johan; niemiecki żołnierz zmienił imię z „Tagliaferro”, co po włosku oznacza „ciąć żelazo”, na „Derdonner”, po niemiecku „grzmot”, „błyskawica”, i, podobnie jak w oryginale, jest to bohater dodający do swoich wypowiedzi wiele germanizmów. Imienia tytułowej bohaterki Bogusławski nie zmienił,

13 Strona tytułowa polskiego tłumaczenia opery *Czekina albo cnotliwa panienka*, Warszawa 1783.

jedynie je spolszczył, natomiast dodał do obsady nową postać – w trzecim akcie pojawia się ojciec tytułowej Czekiny – pułkownik von Wilfort.

Zmiany w obsadzie poskutkowały aktualizacjami w liczbie scen i arii. Hrabinę Pysznicką pozbawiono jednej arii, Johan w stosunku do Paoluccii stracił dwie. Jeśli chodzi o główną bohaterkę, to utrata jednej z jej arii zrekompensowana została dodaniem innej. Także nowa postać – baron von Wilfort – otrzymał jedną arię. W kwestii scen zbiorowych: tak jak w oryginale są to dwa kwintety w zakończeniach pierwszego i drugiego aktu oraz *tutti* wszystkich bohaterów w finale opery. Pod względem układu wersów i rymów wydają się one tożsame z oryginałem. Wyjątkiem jest ostatnie ogniwo finału, wychwalające potęgę miłości, które z ośmiowersowego *tutti* zmieniło się w duet Hrabiego z Czekiną, powtórzony przez wszystkich bohaterów. Wszystkie arie zostały przetłumaczone w sposób poetycki, trzy z nich jednak otrzymały nowy tekst literacki o podobnym ładunku emocjonalnym, choć przedstawiający inne zdarzenia i uczucia. Ceniony italianista i znawca Goldoniego, Krzysztof Żaboklicki, ocenia tłumaczenie Bogusławskiego jako bardzo dobre, chociaż za wadę poczytuje to, że częściowo zostało ono napisane prozą[14]. Dyrektor Teatru Narodowego z pewnością „byłby w stanie przełożyć wierszem na język polski łatwe dialogi i monologi z libretta Goldoniego tak, jak to zrobił z ariami, które są bardzo dobre”[15]. Jednak recytatywy u Bogusławskiego zostały skonstruowane celowo jako partie mówione, aby pozbawione rymów i poetyckości wydawały się bardziej naturalne. Według Żaboklickiego na szczególną uwagę zasługują tłumaczenia czterech arii: Cecchiny/Czekiny *Che piacer che bel diletto* (I, 1), Markizy Lucindy/Hrabiny Pysznickiej *Che superbia maledetta* (I, 10), Markiza/Hrabiego *È pur bella la Cecchina* (I, 5) oraz Tagliaferra/Derdonnera *Ah, come tutto je consolar* (III, 7).

Ogólny układ i chronologia fabuły zostały zachowane. Usunięto jednak scenę porwania Czekiny, o którym dowiadujemy się z monologu Błażeja. Dodana została też scena pisania listu barona von Wilforta do Hrabiego oraz moment jego spotkania z Hrabią i córką. Zmieniono także przyczynę całej intrygi – problemem jest nie tylko to, że mezalians może zniszczyć dobre imię rodziny Hrabiny, lecz również zazdrość

14 Por. K. Żaboklicki, *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane* [w:] *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa 1984, s. 134.

15 Tamże, s. 134.

Basi z powodu wybrania przez Hrabiego Czekiny oraz zemsta Johana, którego zaloty główna bohaterka odrzuciła.

Ponadto w libretcie obecne są liczne aluzje do historii Polski i Saksonii, które w latach 1697–1763 miały wspólnych władców. Oprócz nawiązań do rzeczywistości polskiej w swoim tłumaczeniu Bogusławski zawarł też nowe dla większości rodaków idee oświeceniowe. Przykładem może być wypowiedź ogrodnika Błażeja. Ten, namawiając Czekinę do małżeństwa, wygłasza pochwałę dla pana domu, który jest „dobry, kochają go wszyscy poddani bo i on ich też kocha”[16]. W innym miejscu postępowy Hrabia mówi: „Gdyby Przodkowie moi żyli w tym wieku, gdyby umieli myśleć jak rozum i cnota, a nie przesądy i pycha każe, przyznaliby to, że nie jestem tak głupi, jak oni byli”[17]. Bohater jawi się zatem jako człowiek oświecony, dla którego dobre urodzenie nie jest najwyższą wartością.
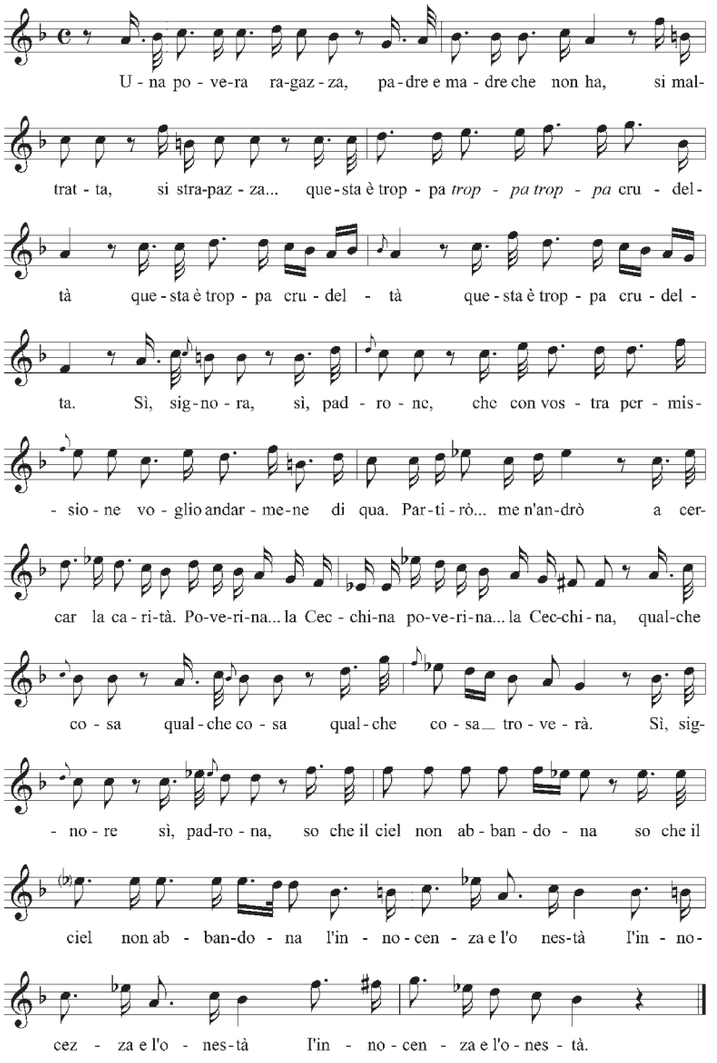
Ponieważ partytura polska nie zachowała się, można tylko domyślać się, jaki miała układ. Na podstawie polskiego libretta możliwe jest jednak odtworzenie jej kształtu. Porównując polski tekst z włoskim oryginałem, można zauważyć, że Bogusławski, dokonując zmian w libretcie, niewiele musiał odmienić samą partyturę. Dyrektor teatru pozostawił bez zmian układ opery i główny plan dramatyczny. Mógł też zachować uwerturę rozpoczynającą dzieło. Najważniejszą różnicą jest obecność partii mówionych w polskiej wersji. Wszystkie recytatywy *secco* zostały usunięte, co stworzyło pole dla swobodniejszych i bardziej rozwiniętych rozmów bohaterów. Nieznacznie zmodyfikowano liczbę arii, co wiąże się między innymi ze zmianami poczynionymi wśród bohaterów. Zostały one przetłumaczone w sposób poetycki, jednak zachowano układ sylab i wersów, co zdaje się sugerować, że wykonywane były z oryginalną muzyką.

Kompozytor-aranżer, odpowiedzialny za przystosowanie muzyki Picciniego do polskiego tekstu, nie ingerował więc mocno w oryginalną partyturę. Najtrudniejszym zadaniem było przystosowanie polskich wierszowanych arii, z inną akcentuacją oraz układem rymów, do muzyki neapolitańskiego kompozytora. Jednak po dłuższym zastanowieniu i przeanalizowaniu kilku z nich można stwierdzić, że dostosowanie tekstu do muzyki nie było takie trudne. Tłumaczenia Bogusławskiego

16 Partia mówiona Błażeja (I, 2).

17 Partia mówiona Hrabiego (I, 13).

są bardzo dobrze dopasowane do muzyki Picciniego, co nietrudno sprawdzić, podkładając polski tekst do melodii arii (patrz Przykład 1).



Przykład 1. Fragment partii sopranu z arii *Una povera ragazza*. Opracowano na podstawie: IMSLP

Una povera ragazza,	Biedną dziewczynę ubogą,
padre e madre che non ha,	Bez rodziców, bez krewieństwa,
si maltratta, si strapazza…	Tak znieważać, dręczyć srogo
questa è troppa crudeltà.	Jest to nadto okrucieństwa!
Sì, signora, sì, padrone,	Tak, ma Pani… tak, mój Panie,
che con vostra permissione	Już się wiecznie stąd oddalę,
voglio andarmene di qua.	Chętnie przyjmę to wygnanie,
Partirò… me ne andrò	Na wszystko się podam stale,
a cercar la carità.	Pójdę szukać użalenia,
Poverina… la Cecchina,	Ach! może Czekina biedna
qualche cosa troverà.	Dostanie przecie schronienia!
Sì, signore, sì, padrona,	Tak, Pani, niebo to zjedna:
so che il ciel non abbandona	Że niewinność opuszczona
l'innocenza e l'onestà[18].	Nigdy nie będzie zgnębiona![19]

Wnioski

Porównując ze sobą libretta opery *La buona figliuola* oraz *Czekina albo cnotliwa panienka*, nie sposób nie zauważyć znacznych zmian wprowadzonych przez Wojciecha Bogusławskiego. Różnice można wskazać już w samej konstrukcji libretta, w liczbie scen, ustępów solowych czy bohaterów. Charaktery poszczególnych osób dramatu także zostały rozbudowane dzięki wprowadzeniu partii mówionych zamiast recytatywów *secco.* Arie oraz sceny zbiorowe przetłumaczono wierszem w sposób poetycki, często bardzo wiernie w stosunku do oryginału. Bogusławski zaingerował mocno w fabułę dzieła, usuwając bohaterów i wprowadzając nowych, a także przystosowując libretto do realiów polskich, co było podyktowane ówczesnymi regułami przekładu dzieł dramatycznych sformułowanymi przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego w przedmowie do komedii *Panna na wydaniu.* Zastosowanie partii mówionych, jak to się działo w powszechnej praktyce przy tworzeniu oper polskich, nie wprowadziło wielu zmian w muzyce opery. Zostały wykreślone *recitativi secchi*,

18 Cyt. za: http://www.librettidopera.it/zpdf/cecchina.pdf [dostęp: 29.06.2014].

19 Transkrypcja na podstawie: C. Goldoni, *Czekina albo Cnotliwa panienka, Opera…*, Warszawa 1783, s. 28–29, [online] http://polona.pl/item/1243637/4/ [dostęp: 29.06.2014].

a także zredukowano liczbę arii z dwudziestu czterech do szesnastu. Bogusławski dopisał też dwie nowe – dla Czekiny oraz Wilforta.

Czekina albo cnotliwa panienka to zatem nie tylko tłumaczenie opery Goldoniego i Piccinniego na język polski, lecz również jej twórcza adaptacja. Można przypuszczać, że Bogusławski jako tłumacz, ale też reżyser przedstawienia, korzystał z partytury opery *La buona figliuola* wystawionej w Warszawie w 1765 roku. Wydaje się także, że znał libretto oryginalne, gdyż kreując nową postać ogrodnika Johana, wykorzystał partie Paoluccii, usunięte w wersji warszawskiej. Możliwe też, że zainspirowany wiedeńską wersją opery usunął postać Kawalera Armidoro, uznając jego obecność za zbędną. Mimo iż Wojciech Bogusławski, tłumacząc i adaptując libretto Carla Goldoniego, dokonał licznych ingerencji w pierwotny kształt opery, wciąż było to dzieło „z muzyką sławnego pana Piccinni”[20].

La buona figliuola przez niektórych uznawana była za pierwszą prawdziwą operę komiczną przed Mozartem i Rossinim. Szkoda, że tak niewiele wiadomo o polskiej premierze oraz o recepcji dzieła. Zachowała się tylko krótka notatka z afisza z 2 maja 1790 roku z informacją, że była to „sztuka dawniej w stolicy ulubiona, z ślicznym dialogiem i naturalną muzyką”[21]. Prawdopodobnie *Czekina albo cnotliwa panienka* podbiła serca publiczności tak samo, jak zrobiła to w 1765 roku *La buona figliuola.* Należy zatem żałować, że nie zachowała się warszawska partytura i nie można usłyszeć dzieła w jego polskiej adaptacji.

Bibliografia

Bernacki L., *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1–2, Lwów 1923, przedruk Warszawa 1979.

Goldoni C., *Czekina albo cnotliwa panienka. Opera z włoskiego tłomaczona we trzech aktach z muzyką sławnego pana Piccini y przez aktorów narodowych J. K. M. na teatrze warszawskim reprezentowana*, Warszawa 1783, Biblioteka Narodowa (BN SD XVIII.1.1079; BN mf. 49754) (Teatr Polski czyli Zbiór Komedii, Dram i Tragedii, t. 54).

20 Strona tytułowa polskiego tłumaczenia opery *Czekina albo cnotliwa panienka*, Warszawa 1783.

21 L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1–2, Lwów 1923, Warszawa 1979, s. 247–385.

Goldoni C., *La buona figliuola puta, dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo P.A. da rappresentarsi nel reale teatro di Sua Maestà il Re di Polonia nell'anno 1765, in Varsavia*, Warszawa 1765, Warszawa, Biblioteka Narodowa (BN SD XVIII.1.3290; BN mf. 85789).
Goldoni C., *La buona figliuola*, Roma 1760, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica (IT\ICCU\UBO\2819102).
Goldoni C., *La buona figliuola*, Vien 1764, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica (IT\ICCU\MUS\0008142).
Goldoni C., *Pamiętniki*, przeł. M. Rzepińska, Warszawa 1958.
Hunter M., *Buona figliuola, La* [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, t. 3, red. S. Stanley, London 1992.
Klimowicz M., *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765–1767*, Warszawa 1962.
Łukaszewicz J., *Carlo Goldoni w polskim oświeceniu*, Wrocław 1997.
Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993.
Richarson S., *Pamela, or Virtue rewarded*, red. T. Keymer, A. Wakely, New York 2008.
Sartori C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, t. 1–2, Milano 1990.
Teatr Narodowy 1765–1794, red. J. Kott, Warszawa 1967.
Żaboklicki K., *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984.
Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.
Żaboklicki K., *Le prime traduzioni polacche delle commedie goldoniane* [w:] *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*, red. M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński, Warszawa 1984.
Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.
Żórawska-Witkowska A., *Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)* [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000.
Żórawska-Witkowska A., *Wokół polskiej prapremiery Il Dissoluto punito, o sia il Don Giovanni W.A. Mozarta (Warszawa, 14 października 1789)* [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i teraźniejszości*, red. Z. Skowron, Kraków 2007.

Abstract

***La buona figliuola* by Carlo Goldoni and *Czekina or a Virtuous Maid* by Wojciech Bogusławski**

La buona figliuola (*The Accomplish'd Maid*) is an opera buffa in three acts by Niccolò Piccinni and Carlo Goldoni. The librettist based his text on Samuel Richardson's novel *Pamela, or Virtue Rewarded*. It was performed for the first time at the Teatro delle Dame, Rome on 6th February 1760 with an all male cast. It was a big success and *La buona figliuola* took Europe by storm. Every European opera house had this opera in its repertoire. The performances were in: Barcelona, Prague, Vien, Dresden, London, Berlin, Mannheim and Paris. This opera was probably performed even in Beijing by Jesuits in 1778.

La buona figliuola was so popular in Europe that Stanisław August Poniatowski, the King of Poland, wished it for his coronation ceremony. The performance took place at the National Theatre on 7th August 1765, just five years after the world premiere. This opera was also very popular in Warsaw. People loved the story of a simple and good maid Cecchina. Seventeen years later, Wojciech Bogusławski, the director of the National Theater, translated and adapted Goldoni's opera and named it *Czekina albo cnotliwa panienka* (*Czekina or a Virtuous Maid*). He performed it in 1782 with big success.

First of all, the article describes the historical context of the creation of libretto – the Carlo Goldoni's biography. Next, it presents the story of maid Cecchina and the phenomenon of the description of the Polish theories of translation from the 18th century, the Polish version of the opera – *Czekina or a Virtuous Maid*, is presented. Finally, two versions of the libretto – the Goldoni's and the Bogusławski's, are compared.

Keywords

Carlo Goldoni, Wojciech Bogusławski, the National Theater, libretto, *opera buffa*

Wojciech Karasiński

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Krakowski cech muzyków

Do czasów rewolucji francuskiej cech pozostawał najwyższą formą oddolnego organizowania się i samorządności. Tak jak mury miejskie chroniły ciała i majątki mieszczan, tak cechy broniły ich interesów i wytwarzały więzi wspólnotowe. Nikt w mieście nie był obojętny wobec spraw cechowych, albowiem przez swoich mężów, ojców i pracodawców wszyscy byli związani z rzemiosłem. Ponieważ zależność ta w takiej samej mierze dotyczyła burmistrza, patrycjuszy, drobnych rzemieślników, jak i miejskiego plebsu, organizacje cechowe pozostawały wówczas jedną z nielicznych oznak egalitaryzmu. Były więc też fundamentem relacji społecznych. W takim ujęciu zrzeszenia muzyków stają się jednym z podstawowych zagadnień w zakresie badań nad kulturą muzyczną miast.

Niestety, temat ten zdaje się być zapomnianym przez muzykologów. Jedyną współczesną pracą poświęconą temu zagadnieniu, jaką udało się odnaleźć, jest przekrojowa publikacja Zbigniewa Chanieckiego o sugestywnym tytule *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku* wydana w 1980 roku. Jakkolwiek szeroki zakres tej pracy okupiony został jej ogólnikowością, stanowi ona cenny punkt wyjścia do dalszych poszukiwań. Prócz tego wszystkie próby zmierzenia się z tym problemem pochodzą z pierwszych dziesięcioleci XX wieku lub nawet z wieku XIX. Warto jednak zaznaczyć, że w dużej mierze są one jedynie przywołaniem i skomentowaniem treści dokumentów historycznych.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie historii i organizacji krakowskiego cechu muzyków oraz próba określenia, na ile stowarzyszenie to zbliżało się swą formą do typowych cechów rzemieślniczych. Analizie poddane zostaną treści XVI- i XVII-wiecznych statutów cechu oraz dokumenty miejskie z tego okresu w przypadku kwestii wątpliwych. Takie ujęcie tematu da nam obraz realiów panujących w omawianej organizacji w okresie od pierwszych śladów jej istnienia aż do zniknięcia z kart historii, ze szczególnym uwzględnieniem okresu jej świetności w wieku XVI.

Rys historyczny

Pierwsze informacje o społeczności muzyków osiadłych w mieście – zapisy w księgach miejskich dotyczących kupna i sprzedaży nieruchomości – pochodzą z końca XIV wieku[1]. Z pierwszymi śladami zrzeszania się spotykamy się już w pierwszej połowie XV wieku. Jak podaje Ewa Maleczyńska[2], w tym właśnie czasie w mieście miałby istnieć cech lutnistów. Brak jednak jakichkolwiek bliższych informacji na temat charakteru, struktury i historii tego stowarzyszenia.

Pierwszym dobrze udokumentowanym wydarzeniem w historii społeczności krakowskich muzyków jest nadany przez Zygmunta II Augusta statut z roku 1549[3]. Jak twierdzi Chaniecki[4], wystawienie takiego dokumentu nie musiało oznaczać powołania do życia nowego cechu, a jedynie uregulowanie praw i obowiązków już istniejącej organizacji. Biorąc pod uwagę przesłanki o wcześniej istniejącym cechu lutnistów, przypuszczać można, że tak też mogło być w przypadku statutu z tego roku. Odnajdujemy w nim zapis, że powinnością braci cechowych jest opieka nad kaplicą św. Klary przy kościele oo. franciszkanów. Kaplicę tę ukończono w roku 1439[5], czyli mniej więcej w tym samym czasie, z którego pochodzą informacje o cechu lutnistów. Ponieważ każdy cech miał obowiązek opieki nad wyznaczoną kaplicą, można podejrzewać, że lutniści opiekowali się tym samym miejscem, nad którym później pieczę sprawować będzie cech muzyków.

1 Z. Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII w.*, Kraków 1980, s. 100.

2 E. Maleczyńska, *Kultura polska w dobie monarchii stanowej* [w:] *Historia Polski*, red. T. Manteuffel, t. 1, cz. 1, Warszawa 1958, s. 652.

3 F. Piekosiński, *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa*, t. 2, z. 2, Kraków 1892, s. 1053–1054.

4 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 36.

5 http://www.franciszkanska.pl/zabytki.php [dostęp: 04.04.2015].

Co jednak stało się z cechem lutnistów, że nie spotykamy wzmianek o nim w dokumentach po 1549 roku? Jedynymi prawdopodobnymi przyczynami wydają się być przekształcenie cechu lutnistów w cech muzyków bądź też połączenie kilku różnych cechów muzycznych (np. lutnistów, dudziarzy, organistów etc.) w jeden organizm. Ponieważ brakuje przesłanek wskazujących na istnienie wówczas w Krakowie innych zrzeszeń muzyków poza cechem lutnistów, bliższa prawdzie wydaje się pierwsza z zaproponowanych hipotez. W preambule do statutu cechu muzyków krakowskich władca uznaje za godne nadanie równych praw „rzeczonym flecistom, piszczkom i lutnistom obecnym i tymczasowo stanowiącym stowarzyszenie pospolicie zwane «czech»”[6]. Zapis ten sugerować może, że przed uregulowaniem kwestii prawnych cechu muzyków faktycznie istniała w Krakowie jakaś prekursorska organizacja ich zrzeszająca.

Pierwsza połowa XVI wieku byłaby więc w dziejach krakowskiej społeczności muzyków okresem dość chaotycznym. Muzycy zrzeszali się w pewnym stowarzyszeniu (zapewne tożsamym z rzeczonym cechem lutnistów), którego istnienie prawdopodobnie nie było nawet w żaden sposób usankcjonowane prawnie (wskazywałyby na to użyte wyrażenie *pro tempore* – „tymczasowo”). Przyjmowanie w szeregi cechu lutnistów muzyków innych specjalności[7], jeśli rzeczywiście miało miejsce, zapewne podyktowane było potrzebą uregulowania kwestii prawno-obyczajowych, np. uczciwej konkurencji. Można przypuszczać, że doprowadziło to jednak do znacznego rozrostu i dezorganizacji cechu lutnistów, wobec czego koniecznym stała się reorganizacja, wyrażona statutem nadanym przez ostatniego z Jagiellonów. W latach późniejszych dokument ten potwierdzany był również przez kolejnych monarchów: Stefana Batorego w 1582 roku i Zygmunta III Wazę w 1595 roku[8].

Prócz statutów jedynymi świadectwami obrazującymi historię cechu muzyków są akta sądowe. Wiemy, że w 1606 roku Bartłomiej Unie-

6 „Praenominatis tibicinatoribus, fistulatoribus et citharistis praesentibus et pro tempore existentibus contubernium wlgo »czech« appelatum”. F. Piekosiński, dz. cyt., s. 1053.

7 Wiemy, że w Krakowie podobne sytuacje miały miejsce. I tak np. do cechu kowali należeli również płatnerze, ostrożnicy, gwoździarze i zegarmistrzowie, natomiast do malarzy również snycerze, szklarze i pozłotnicy. J. Bieniarzówna, J. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 2, Kraków 1984, s. 21.

8 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 39.

jowski pozwał przed sąd radziecki[9] cech muzyków[10], skarżąc się, że bracia cechowi zakazują mu grać i usunęli go z szeregów organizacji. W replice reprezentujący cech starsi tłumaczą, że Uniejowski posyła swe dzieci na naukę sztuki muzycznej do osób stojących poza bractwem, co jest rzeczą zakazaną, jak również nie wpłaca on składek na utrzymanie kaplicy i do skrzynki brackiej. Utrzymują też, iż oskarżenia Uniejowskiego są nieprawdziwe, bo nikt gry nie może mu zakazać, skoro nie należy do cechu. Tenże twierdzi następnie, że „nie zakazali mi grawać, ale kornecistom i inszym muzykom zakazali”, czym działali na jego szkodę. Starsi cechu podnosili te same argumenty co wcześniej, wskazując na uchybienia powoda. Wyroku nie znamy; w tym momencie akta urywają się.

Znani są starsi bractwa urzędujący w roku 1605[11] być może więc to im przypadła w udziale rozprawa z Uniejowskim: Jacobus von Enden, Stanisław Koszycki, Jan Kurowski, Bartłomiej Trębacz. Według *Słownika muzyków dawnej Polski* Adolfa Chybińskiego Jakub von den Enden[12] był skrzypkiem lub wiolistą i pochodził z Gdańska. Do Krakowa przybył w 1595 roku, przyjmując wówczas prawo miejskie (i zapewne dołączając do cechu). Stanisław Tomkowicz utożsamia go z Jakubem Niderlandem (Inderlandem)[13], a skoro tak, to Enden może być tu obocznością nazwy miasta Emden we wschodniej Fryzji[14]. W 1600 roku Niderland zakupił dom drewniany *a regione bursa pauperum* (to jest przy ulicy Gołębiej). Cztery lata później posiadał już kamienicę przy tej ulicy, co jest świadectwem dużych możliwości zarobku w mieście.

Stanisław Koszycki[15] był organistą królewskim i starszym cechu od 1603 roku, Jan Kurowski[16] zaś od 1588 do 1604 roku kornecistą kapeli królewskiej. Podobnie jak Koszycki, również zmarł przed rokiem 1619. Najciekawszy z biogramów wiąże się ze wspomnianym wyżej Unie-

9 Tj. do sądu rady miejskiej, w którym zasiadali rajcy.

10 S. Tomkowicz, *Do historyi muzyki w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1907, t. 9, s. 188.

11 A. Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 172.

12 A. Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949, s. 28.

13 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 195.

14 W *Słowniku*… Chybiński umieszcza Jakuba Niderlanda i Jakuba von den Endena w osobnych hasłach, gdzie pierwsze z nich jest jedynie odesłaniem do drugiego. Wydaje się więc, że nie potwierdza, ale również nie zaprzecza on twierdzeniu postawionemu przez Tomkowicza. Zob. A. Chybiński, dz. cyt., s. 28, 88.

15 A. Chybiński, dz. cyt., Kraków 1949, s. 60.

16 Tamże, s. 67.

jowskim. Chybiński pisze[17], że przyjął on w 1592 roku prawo miejskie. Od 1603 roku był starszym cechu, z którym potem się sądził. W 1605 roku został trębaczem kapeli królewskiej. Wiele więcej nazwisk cechmistrzów wraz z biogramami przedstawia Tomkowicz w swojej pracy *Do historyi muzyki*.

W 1619 roku nauczeni doświadczeniem starsi cechu pozywają Stanisława, syna Bartłomieja Uniejowskiego,

> o to, że on nie chce być posłuszny p.p. starszym muzykom, lekceważy brackie uchwały [...] wstępując prawie w strzemiona pana ojca swojego, który także tymże artykułom przeciwny był [...] A naprzód pozwany teraźniejszy na schadzkach, na mszach suchedniowych w kaplicy brackiej odprawować się zwykłych, na pogrzebach zmarłej braci, nie bywał. Z muzykami, którzy extra fraternitatem są, po weselach grawał. Przy skrzynce słowy nieuczciwymi naprzeciwko p.p. starszym i zupełnemu bractwu porywał. Na beczkę piwa czerw. złoty bractwu dać się submitował, czego do tych czasów nie ziścił. Po weselach grawał a „weselnego" nie płacił ani się niemi p.p. starszym nie opowiadał[18].

Żądaniem cechu jest, aby pozwany pokrył wszystkie swoje zaległości wraz z kosztami sądowymi, co szacowano na 100 złotych[19]. Konfrontacja stanowisk stron trwa jeszcze długo, jednak nie będziemy zajmować tu czytelnika szczegółowym przebiegiem procesu[20]. Jeszcze w tym samym roku sąd orzekł na korzyść powoda i polecił Uniejowskiemu uregulować należności.

Wydaje się, że tego rodzaju spory, będące świadectwem słabego autorytetu władzy i prawa, doprowadziły wreszcie do rozłamu w cechu. W 1642 roku powstaje cech uzualistów, tj. muzyków grających *ex usu* (zwani byli oni również serbistami, w przeciwieństwie do „panów Włochów" grających *ex arte*)[21]. W artykule Chybiński przytacza dość obszerną historię, opisującą okoliczności zrzeszenia się serbistów:

17 Tamże, s. 132.

18 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 190.

19 Złoty polski (tożsamy z florenem) liczony był wówczas po 30 groszy.

20 Pełny jego przebieg i podnoszone argumenty zamieszcza Tomkowicz, dz. cyt., s. 190.

21 Pochodzenie tego rozróżnienia wywodzić trzeba najpewniej od wykorzystywania przez serbistów serbów, tj. wiejskiej odmiany skrzypiec; z drugiej natomiast strony od wykonywania przez wykształconych muzycznie „Włochów" zapisanej w nutach, a popularnej wówczas w wyższych sferach muzyki włoskiej. Przeglądając publikację Chanieckiego (dz. cyt.) zorientować się można, że taki podział powszechnie funkcjonował na ziemiach polskich.

> P. Jan Rochnicki, który zażywając Muzyki z kolegami swoiemi Vzualistami, a nie umiejący z nut alias z partytury, wielką miał przeszkodę od PP. muzykantów włoskich, gdyż go często aggrawowali nie tylko na Aktach y Vestach weselnych, ale też y do domu go nachodzili[22].

By rozwiązać problem, Rochnicki zwrócił się do kapelana królewskiego z prośbą o poparcie przed monarchą pomysłu stworzenia cechu uzualistów i nadania mu statutu. Ksiądz zgodził się posłużyć uzualistom swymi wpływami na dworze, jeśli ich kaplica bracka będzie się znajdować w kościele Bożego Ciała.

> [Gdy więc] zaszedł mandat K. JMCI tak PP. Muzykantów Włoskich iak PP. Muzykantów Vzualistów Krakowskich, aby tych kompania iedna w iednym pokoju, tych druga kompania w drugim pokoiu odezwała się ze swoim wesoło brzmiącym strojem, co gdy się tak stało, przechadza się Król JMC z tego do tego pokoia [...] y pyta się X. Kapelana swoiego mówiąc: »JMCi X. Kapelanie! Któży też z tych dwu kompanij godni są przywileju y podpisu Ręki Moiey?« Na które pytanie X. Kapelan Królowi JMCI: [...] »słuszniejsza rzecz była dać prawo Vzualistom y podpisz Ręki Waszey Królewskiey Iasności, anieżeli Włoskim, gdyż Włosi chociaż z Partytury graią, ale nie mogą wydołać ludziom dla vciechy iak vzualistowie. Zaczym Miłościwy Królu moia sentencya taka: niech Włosi Kościołowi służą a Vzualistowie ludziom podczas vciechy y potrzeby«. Tadem Król JMĆ wszedłszy do PP. Muzykantów Włoskich taką dał im odprawę.

Wygląda na to, że takie rozstrzygnięcie sprawy przez Władysława IV nie przyniosło korzyści muzykom włoskim, czyli cechowi muzyków. Zacytowane wyżej źródło jest jedną z ostatnich informacji historycznych dotyczących krakowskiego cechu muzyków. Cytowany przez Tomkowicza ks. Wincenty Wyszkowski donosi, że w roku 1707 gwardian konwentu franciszkanów zlecił i opłacił położenie nowego dachu i wymianę więźby w kaplicy brackiej muzyków[23]. W tym czasie cech, nie będąc w stanie utrzymać kaplicy, chylił się ku upadkowi.

22 A. Chybiński, *Przyczynki do historyi krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne" 1925, nr 5–6, s. 138–139.

23 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 191.

W 1745 roku bractwo to już nie istniało. Na jego kres z pewnością złożyło się wiele elementów, poczynając od opisanego wyżej rozłamu, przez potop szwedzki i kres ekonomicznej prosperity miasta, aż do zaniku zainteresowania monarchów Krakowem jako rezydencją królewską. O ile w epoce Wazów Kraków wciąż był ważnym ośrodkiem politycznym i istniała potrzeba utrzymywania tu służby (a więc i muzyków), o tyle w czasach saskich Kraków stał się miastem drugiego rzędu. Wettinowie większe znaczenie przywiązywali do Drezna i Warszawy.

Hierarchia i struktura

Cały cech podległy był radzie miejskiej. Zależność ta ograniczała się jednak do zwierzchności sądowej. Do sądu radzieckiego kierowane były sprawy, których cech nie był w stanie rozwiązać na swym łonie (na przykład wspomniana sprawa Uniejowskich). Dbał on także, by wewnątrz panowała zgoda. Przykładem działań rady w tym kierunku jest wydanie w 1634 roku *Additamentum* do statutu cechu. Brakuje śladów dotyczących wpływu rajców na finanse czy wybory starszych.

Przed sądem radzieckim cech reprezentowany był przez czterech starszych (*fratres seniores*), pełniących również funkcję zarządców organizacji. W myśl przywileju Zygmunta III Wazy: „dwu sług naszych królewskich, a dwu z muzyków miejskich, a ci starsi młodszéj braciéj będą powinni rok służyć”[24]. Starsi wybierani byli przez braci młodszych (*fratres iuniores*). Nie wiadomo jednak, czy był to ogół członków cechu, czy też wyłącznie mistrzowie z pominięciem uczniów. W przypadku opuszczenia miasta lub niemocy któregoś ze starszych miał on obowiązek wskazać na swoje miejsce innego cechowego. Wiemy, że wspomniany już Stanisław Koszycki był cechmistrzem od 1603 przynajmniej do 1605 roku, więc najprawdopodobniej po odbytej kadencji senior mógł ubiegać się o reelekcję, jakkolwiek żaden ze statutów nie wspomina o takiej możliwości, jak też o jej braku.

Ze statutu z 1549 roku dowiadujemy się, iż w cechu istniała funkcja klucznika (*clauiger*). Dokument ten przewiduje karę jednego grosza, jeśli pełniący tę godność zaniecha wezwania braci na pogrzeb, co widać musiało należeć do jego obowiązków. Jak wskazuje sama

24 E. Sulimczyk-Świeżawski, *Cech muzyków krakowskich w XVI wieku*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 36, s. 367.

nazwa funkcji, był on również z pewnością jednym z powierników kluczy do skrzynki brackiej, w której znajdowały się dokumenty oraz fundusze cechu. *Additamentum* z 1634 roku wspomina też o pisarzu bractwa[25]. Nie wiadomo jednak, czy piastujący te urzędy byli wybierani, czy desygnowani, i kto tego dokonywał. Według Katarzyny Morawskiej[26] w cechach muzycznych, ze względu na swoją zamożność i wszechstronne wykształcenie, uprzywilejowaną pozycję zajmowali organiści. Oni też byli zapewne preferowani przy obsadzaniu urzędów cechowych.

Istotnym elementem życia cechowego była schadzka. Odbywała się ona na wezwanie starszych w gospodzie cechowej lub mieszkaniu jednego z seniorów, gdzie przechowywano również skrzynkę bracką. Najważniejsza była schadzka elekcyjna. To wtedy dokonywano wyboru nowych władz cechu. Prócz tego schadzki służyły rozwiązywaniu waśni, egzekwowaniu składek, omawianiu spraw istotnych, a prawdopodobnie również formowaniu zespołów, w których muzycy grali do czasu następnego zebrania. W każdym razie praktyka taka istniała u uzualistów[27].

Wygląda na to, że posiedzenia te odgrywały dużą rolę, skoro nieobecność na nich uznawano za przewinę karaną wpłatą jednego grosza do skrzynki (od roku 1634 było to już sześć groszy), a za opuszczenie lub wyjście z pogardą dwa grosze. Przeszkadzanie i nieobyczajne zachowanie się na zebraniu także obostrzone było karą[28]. Jeśli, tak jak kalkuluje Chaniecki[29], w XVI wieku w szeregach cechu znajdowało się równocześnie 50–100 osób (w tym 19–31 muzyków królewskich), to zaprowadzenie porządku istotnie musiało stanowić duże wyzwanie.

Niejako na obrzeżach krakowskiego cechu i społeczności muzyków pozostawali tzw. *incolae* („mieszkańcy”, w odróżnieniu od *cives* – „obywateli”) – wędrowcy przybywający do miasta w celu znalezienia żywności i schronienia. Byli to na przykład czeladnicy, którzy przed złożeniem egzaminu mistrzowskiego (majstersztyku), by doskona-

25 F. Piekosiński, dz. cyt., s. 990.
26 K. Morawska, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, *Renesans 1500–1600*, Warszawa 1993, s. 78.
27 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 50.
28 F. Piekosiński, dz. cyt., s. 1053–1054.
29 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 84.

lić swe rzemiosło, musieli udać się w podróż. Mogli oni przez dwie niedziele swobodnie wykonywać w mieście swój zawód. Po upływie tego czasu musieli jednak opuścić gród lub stawić się przed rajcami, by przyjąć prawo miejskie, a także dołączyć do cechu. Nieco łagodniejsza wersja tego prawa obowiązywała sługi biskupie, książęce i dygnitarskie, od których nie wymagano przyjmowania prawa, ale miały obowiązek dołączyć do cechu[30].

Być może wprowadzenie takiej ulgi doprowadziło w końcu do niesnasek wewnątrz bractwa, czego efektem było wydane w 1634 roku przez deputację rady miejskiej *Additamentum* na

> vspokojenie roznic prawnych y differentiy między muzykami w bractwie muzykow krakowskich będączymi, ale nie mieszczany krakowskimi z iedney strony, a między muzykami takze w bractwie tymże będącymi, ale mieszczany krakowskimi z drugiey strony.[31]

Dokument ten stwierdza, że gdyby jakikolwiek muzyk (tym razem prócz tych grających tylko w kościołach) po upływie dwóch tygodni nie przyjął prawa, ma być doprowadzony przed radę i zostanie nałożona na niego kara czternastu grzywien[32], z czego połowa należna jest miastu, a połowa cechowi. Podobna kara groziła starszym cechu, jeśli przyjmą w swe szeregi osobę niebędącą mieszczaninem krakowskim[33].

Wydaje się, że członkami cechu byli również uczniowie sztuki muzycznej. Ich kwestię jako pierwszy reguluje dopiero statut z 1595 roku. Najpóźniej pół roku po przyjęciu na naukę mistrz miał obowiązek zaprezentować ucznia bractwu, a ten musiał wkupić się do cechu, przekazując cztery funty wosku, dwadzieścia groszy i beczkę piwa[34]. Brak w dokumentach wzmianek o czeladnikach, zapewne więc terminatorzy byli wyzwalani bezpośrednio na mistrzów. Źródła nie informują także o tym, jak długo trwała taka nauka i jakie były warunki promocji. Chaniecki, powołując się na niesprecyzowaną „literaturę fachową", twierdzi, że w Krakowie okres ten wynosił dwa lata dla muzyków miejskich i rok dla wiejskich, przy czym ci pierwsi są tu

30 F. Piekosiński, dz. cyt., s. 1053–1054.
31 Tamże, s. 990.
32 Na jedną grzywnę składało się 48 groszy. 14 grzywien (672 grosze) była to więc suma pokaźna jak na tamte czasy.
33 Tamże, s. 991.
34 E. Sulimczyk-Świeżawski, dz. cyt., s. 367.

prawdopodobnie tożsami z grającymi *ex arte*, natomiast ci drudzy z serbistami[35].

Repertuar

Repertuar wykonywany przez braci cechowych w domach mieszczańskich, gospodach i kościołach w dużej mierze pozostaje w sferze domysłów i spekulacji. Jesteśmy w stanie wskazać raczej na grupy utworów niż na konkretne dzieła, a i to bardziej w oparciu o zdrowy rozsądek i realia historyczne aniżeli źródła. Z pewnością były to przede wszystkim kompozycje instrumentalne – solowe i zespołowe. Mniej wykształceni muzycy wykonywali zapewne przede wszystkim melodie ludowe i proste utwory polifoniczne – tańce i fantazje. Potrafiący korzystać z systemu notacji celowali zapewne bardziej w instrumentalne intawolacje *chansons*, *lieder*, madrygałów i motetów twórców zachodnioeuropejskich.

Biorąc pod uwagę obecność w cechu muzyków królewskich trudno przypuszczać, by nie przyczynili się oni do recepcji w środowisku muzyków krakowskich repertuaru wykonywanego na Wawelu. W inwentarzu Jerzego Jasińczyca, pod egidą którego w latach 60. i na początku 70. XVI wieku grali muzycy wawelscy, znajdujemy między innymi „madrygały" Clémenta Janequina (prawdopodobnie chodziło o *chansons*; Janequin nie pisał madrygałów), madrygały Orlanda di Lassa, motety Willaerta i Jacheta z Mantui, madrygały i motety Cipriana de Rore, a także tabulaturę lutniową i mnogość anonimowych zbiorów vilanell[36].

Wspomnieć należy również o zbiorach dostępnych cechowym w bardziej bezpośredni sposób, to jest oferowanych w krakowskich księgarniach. U Stanisława Szarfenberga można było się zaopatrzyć przede wszystkim w repertuar mszalny, a u Jana Thenauda niemal połowę *libri musici* stanowiły różnorodne tabulatury lutniowe[37]. Wolno więc domniemywać, że repertuar ten gościł na biesiadach miejscowego mieszczaństwa. Warto zwrócić również uwagę na pochodzącą z połowy XVI wieku tabulaturę Jana Strzeszkowskiego[38]. Jej funkcjonowanie

35 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 69.
36 A. Chybiński, *Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI w.*, „Kwartalnik Muzyczny" 1912, nr 3, s. 253–258.
37 Tamże, s.259–260.
38 M. Szczepańska, *Nieznana tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków

w krakowskim środowisku mieszczańskim dowodzi, że tańce (saltarella i pawany) oraz fantazje były również przez mieszczan pożądane, jakkolwiek nie należy zapominać, że tabulatura ta zawiera także opracowania madrygałów i *chansons*.

W miarę upływu XVII wieku, wraz ze zmianą konwencji estetycznych i ich recepcją na ziemiach polskich, zasób wykonywanych utworów zaczął ewoluować z intawolacji muzyki wokalnej w kierunku utworów intencjonalnie pisanych na obsady instrumentalne. Z tego okresu pochodzą też świadectwa stosowanej wówczas praktyki wykonawczej. W protokołach przedstawionego wyżej sporu[39] z Bartłomiejem Uniejowskim znajdujemy dwie odnoszące się do tego wypowiedzi. W pierwszej trębacz Uniejowski skarży się, iż „kornecistom i innym muzykom zakazali" z nim grać. Byłaby to więc wskazówka sugerująca, że w praktyce wykonywano utwory z udziałem muzyków grających na instrumentach dętych. W ramach cechu mogła też funkcjonować *alta capella*[40]. W drugiej Uniejowski „nie potrzebuje żadnego bractwa w towarzystwo do grawania, ma dwu synów swoich, co grają na skrzypicach, ma córkę, co śpiewa i brzęczy na regale, sam też onym pomaga w czem innym"[41]. Dysponując takim zespołem, w roku 1606 można było wykonać aranżację madrygału lub *chanson* na trzy instrumenty i głos lub też *preambulum*, *ricercar* czy fantazję na regale.

Obowiązki cechu

Jak już wspomniano, do obowiązków braci należało utrzymywanie kaplicy. O przeznaczonej muzykom kaplicy św. Klary w kościele oo. franciszkanów wspomina w spisanym w 1792 roku inwentarzu kościoła i klasztoru tego zakonu ks. Wincenty Wyszkowski:

> Kaplica muzycka przedtem, a teraz pusta bez promotora, zamknięta lecz dosyć porządna. Miała ta kaplica jako to w roku 1610 porządek swój i aparaty. Na ś. Grzegorz i na ś. Cecylią uroczystości swoje z muzyką gromadną odpra-

1950, s. 198–215.

39 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 189.

40 *Alta capella* była typem zespołu instrumentalnego popularnego od XIV do XVI w., w skład którego wchodziły dwie lub trzy szałamaje oraz trąbka lub puzon. Za: H.M. Brown, K. Polk, *Alta(i)* [w:] *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 1, red. S. Sadie, London 2001, vol. 1, s. 422–423.

41 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 189.

> wowali i z powinności swojej z pośrodka siebie na niedziele brackie i wotywy do kościoła naszego wyznaczali[42].

Powinnością cechu było zaopatrywanie kaplicy w świece[43], utrzymywanie w niej porządku i uczestnictwo w wyznaczonych nabożeństwach. Obowiązkowe nabożeństwa w tym miejscu odbywały się dwa razy w tygodniu – była to czwartkowa procesja ku czci Bożego Ciała i niedzielna msza. Za ich opuszczenie, zgodnie z najstarszym statutem gildii, groziła kara pół grosza do kasy cechu. Dochodziły do tego nabożeństwa nadzwyczajne: msza requialna i pogrzeb współbrata (kara za nieobecność wynosiła sześć groszy) oraz członka jego rodziny (kara trzy grosze)[44]. O ile zakres obowiązków religijnych cechu nie budzi żadnych wątpliwości, o tyle w kwestii obronności rzecz ma się nieco inaczej.

Powszechnie wiadomo, że każdy spośród krakowskich cechów w przypadku oblężenia miasta posiadał obowiązek obrony fragmentu murów miejskich oraz jednej z baszt, nazywanej zwyczajowo od opiekującego się nią bractwa. Tymczasem we współczesnych wykazach baszt miejskich Krakowa próżno szukać takiej, która należałaby do muzyków, lutnistów czy przedstawicieli jakiejkolwiek innej profesji muzycznej. W wydanym w 1575 roku przez radę miejską dokumencie, stanowiącym spis miejskich baszt wraz z przypisanymi do nich cechami, nie odnajdujemy nigdzie bractwa lub cechu muzyków[45]. Dalej jednak, w spisie hetmanów i dziesiętników zobowiązanych przewodzić mieszczanom w obronie, znajdujemy osobę o nazwisku Matisz Pisczek[46], potencjalnie więc muzyka grającego na instrumencie dętym. Nieco więcej światła na tę sprawę rzuca wybitny dziejopis Krakowa, Ambroży Grabowski. W *Skarbniczce naszej archeologji*[47] podaje, że w 1706 roku wieża nazywana dziś basztą kaletników była basztą „skrzypków, czyli muzykantów"[48]. Jednak ten sam Grabowski w *Dawnych zabytkach*

42 Tamże, s. 191.

43 Z racji tego część kar (np. za pobicie lub grę u Żydów) wyznaczana była w wosku.

44 F. Piekosiński, dz. cyt., s. 990.

45 Zaznaczyć jednak trzeba, że spis ten nie wymienia wszystkich wież. F. Piekosiński, *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa*, t. 1, z. 1, Kraków 1885, s. 311–321.

46 Tamże, s. 317.

47 A. Grabowski, *Skarbniczka naszej archeologji*, Lipsk 1854, s. 3.

48 Baszta ta znajdowała się w pobliżu obecnego Collegium Witkowskiego, w miejscu, gdzie dziś stoi pomnik Mikołaja Kopernika.

miasta Krakowa zamieszcza inwentarz wyposażenia baszt miejskich z roku 1626[49], w którym ta właśnie baszta poruczona jest kaletnikom i farbierzom.

Nasuwa się wniosek, że muzycy posiadali swoją wieżę stosunkowo niedługo, skoro w 1748 roku ich cech już nie istniał. Jak zatem spełniali swe powinności obronne, do których zobowiązani byli wszyscy mieszczanie? Być może w okresie, kiedy cech nie opiekował się żadną z baszt, spełniał inne funkcje obronne, na przykład odpowiadał za utrzymywanie łączności między poszczególnymi punktami obrony i ratuszem. Zaproponowane rozwiązanie trudno jednak udokumentować historycznie. Zastanowienie wzbudza również sposób, w jaki muzycy (należący przecież do cechu) zatrudniani przez miasto spełniali swe pracownicze obowiązki w czasie oblężenia.

Charakter organizacji

Wobec przedstawionych wyżej faktów pojawia się pytanie: czym właściwie był cech muzyków? Czy była to gildia podobna do tych, jakie mieli murarze, krawcy lub miecznicy, czy też bractwo religijne? Odpowiedź nie jest łatwa, a w każdym razie nie może być jednoznaczna.

Przytoczmy na początek słowa, jakimi opisywał specyfikę cechu jeden z braci podczas rozprawy z Bartłomiejem Uniejowskim w 1606 roku:

> To bractwo nigdy nie może być poczytane za jaki cech jaki więc zwykli miewać artes mechanicae [...] ale za bractwo, szkołę nauki wyzwolonej[50].

Różnica polega więc na specyfice zawodu muzyka, który swą pracą niczego nie wytwarza, a jedynie wprawia słuchacza w radosny nastrój. Z takiej też racji muzycy nie potrzebowali klasycznie rozumianego cechu, który regulowałby kwestie jakości wytwarzanych przedmiotów. Różnice się na tym nie kończą. Jak dalej przekonują bracia cechowi:

> I ta jest differentia między cechami a bractwem tem, że do cechu kaczmarskiego nie będzie przyjęty, jeno kaczmarz, [...] ale tu w tem bractwie inaczej, do którego każdy, byle jedno był muzyk [...] przyjmowan będzie nie dlatego, żeby był cech, ale żeby bractwo z inszemi trzymał[51].

49 A. Grabowski, *Dawne zabytki...*, dz. cyt, s. 86.
50 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 188–189.
51 Tamże, s.189.

Według braci cechowych celem istnienia stowarzyszenia nie jest regulacja relacji między członkami i ochrona ich interesów, co znamienne było dla cechów, a wzajemna pomoc.

Wydaje się jednak, że w świetle zachowanych dokumentów powyższe stanowisko jest przejaskrawione i nie oddaje jednoznacznie panującej wówczas sytuacji. Nie sposób ukryć, że zestawienie ze sobą obowiązku należenia do cechu wszystkich muzyków w mieście ze słowami cechowego, który mówi o „trzymaniu bractwa" jako jedynym celu organizacji, brzmi nieco antytetycznie. Nowy i przypuszczalnie bliski rzeczywistości obraz wyłoni się po głębszej analizie najstarszego znanego statutu cechu, nadanego przez Zygmunta II Augusta w 1549 roku. Pozostałe dwa dokumenty, tj. statut Stefana Batorego z 1582 roku oraz Zygmunta III z 1595 roku, podążają za dawnym zwyczajem potwierdzania przez nowo obranego monarchę dotychczasowych praw i niekiedy tylko wprowadzania pewnych zmian, z racji czego będą miały znaczenie drugorzędne.

Już w preambule dokumentu z 1549 roku monarcha stwierdza, że „ponieważ Jego Mość została ubłagana", nadaje flecistom, piszczkom i lutnistom *ius contubernale*[52]. Określenie „prawo cechowe" (por. *contubernio carpentariorum* – „cech stolarzy", *contubernio sartorum* – „cech krawców") wyraźnie i dobitnie stwierdza jaką, pod względem typu, organizację zamierza się stworzyć. Równocześnie, jeśli istotnie jedynym celem ustanowionej organizacji miałoby być „trzymanie bractwa", tak jak twierdzili bracia cechowi, to niezrozumiałym wydaje się nieużywanie w tym miejscu słów *fraternitas* – „bractwo" lub *societas* – „stowarzyszenie".

Kolejnym interesującym w tej kwestii zagadnieniem jest obecność w nadanym przez Zygmunta II Augusta prawie zapisów regulujących wykonywanie zawodu, typowych właśnie dla organizacji cechowych. Członkom cechu muzyków zabronione było posługiwanie swoją sztuką u Żydów, granie na biesiadach i weselach z osobami nienależącymi do organizacji, a utrudnianie współbratu podjęcia zlecenia było karane[53].

52 „Quia supplicatum est nobis nomine tibicinatorum, fistulatorum, citharistarum tam nostram, quam totus civitatis Cracoviensis, vt iis priuilegium contubernale iuxta articulos inter eos diu obseruatos et his coram nobis exhibitos, de singulari benignitate nostra regia dare et concedere dignitaremur". F. Piekosiński, *Prawa, przywileje...*, t. 2, z. 2, s. 1054.
53 Tamże, s. 1054.

Stefan Batory w 1582 roku doda do tych postanowień monopol braci cechowych na zarobkowe wykonywanie muzyki w mieście[54].

Z drugiej jednak strony w statucie odnajdujemy pokaźną liczbę artykułów odnoszących się do kwestii religijnych. W poniższej tabeli paragrafy ze statutów muzyków z 1549 roku, rzeźników[55] (1550), murarzy[56] (1552) oraz kołodziejów i stelmachów[57] (1555) podzielono na trzy kategorie: pierwszą stanowią zapisy regulujące życie społeczne (wstępowanie do cechu, wybory mistrza, schadzki, kształcenie uczniów i warunki promocji), drugą – życie religijne (pogrzeby, msze, procesje i nabożeństwa), natomiast trzecią – organizacja pracy (zasady produkcji i konkurencji, standardy jakości).

	Życie społeczne	Życie religijne	Organizacja pracy
Statut muzyków	5/12 = 42%	4/12 = 33%	3/12 = 25%
Statut rzeźników	13/23 = 56%	2/23 = 9%	8/23 = 35%
Statut murarzy	10/25 = 40%	3/25 = 12%	13/25 = 48%
Statut kołodziejów	14/20 = 70%	3/20 = 15%	3/20 = 15%

Tab. 1. Procentowy udział paragrafów poszczególnych typów w statutach cechów krakowskich

Jak widać w powyższej tabeli, paragrafy odnoszące się do życia społecznego i organizacji pracy nie reprezentują wartości skrajnych, ale aż ⅓ wszystkich ustępów składających się na statut cechu muzyków odnosi się bezpośrednio do obowiązków religijnych. To dwa, a nawet trzy razy więcej niż w przypadku porównywanych dokumentów. Należy przy tym zaznaczyć, że statut muzyków nie zawiera żadnych wskazówek świadczących o tym, że chodziłoby o czynny udział w nabożeństwach, do czego bez wątpienia muzycy byli najbardziej predestynowani spośród przedstawicieli wszystkich zawodów. Zakładam więc, że chodzi o uczestnictwo bierne.

54 E. Sulimczyk-Świeżawski, dz. cyt., s. 366, 367.
55 F. Piekosiński, *Prawa, przywileje...*, t. 1, z. 1, dz. cyt., s. 552–557.
56 Tamże, s. 570–573.
57 Tamże, s. 584–588.

W tym miejscu, zamiast próby uzasadnienia tego fenomenu, warto przytoczyć „mit założycielski" krakowskiego cechu muzyków. Zgodnie z ową legendą bractwo to założone zostało przez pewnego trębacza J.K.M., który wyprosił u władcy skrawek ziemi przy konwencie franciszkańskim, własnymi środkami wzniósł kaplicę „i rozmaitymi klejnotami i aparaty do służby Bożej należącymi, które i teraz pod jego herbem dość znane są, przyozdobił"[58]. Jakkolwiek podanie to nie posiada historycznego potwierdzenia, tkwić w nim może pewna wskazówka dotycząca pierwotnego charakteru bractwa.

Jak już stwierdzono na poprzednich kartach tej pracy, nadanie statutu nie zawsze było równoznaczne z powołaniem do życia organizacji. Niekiedy jedynie sankcjonowało zastaną działalność. Zapewne właśnie tak było w przypadku cechu muzyków. Poświęcenie obszernej części statutu na opisanie obowiązków religijnych braci cechowych stanowi odbicie działalności tej organizacji w czasach, gdy nie została ona jeszcze umieszczona w karbach organizacji cechowych.

Warto zwrócić uwagę, że w swoim pierwotnym brzmieniu statut cechu muzyków nie posiada nawet postanowienia dotyczącego sposobu wyboru jego zwierzchników, które mogło być zbędne w przypadku bractwa religijnego, a nieodzowne w przypadku cechu. Zapis taki zostanie wprowadzony dopiero przez Zygmunta III Wazę w 1595 roku[59].

Najprawdopodobniej więc, jeśli chodzi o cech muzyków, mamy do czynienia z procesem przekształcania XV-wiecznego bractwa lutnistów w organizację cechową. Proces ten wyrażałby się wzbogacaniem prawa cechu o regulacje dotyczące organizacji jego struktury oraz wykonywania zawodu przy zachowaniu dotychczasowych obowiązków religijnych. W dokumentach nadanych cechowi między rokiem 1582 a 1634 wprowadzono tylko jedną powinność religijną, o której nie mówi statut z 1549 roku[60] (to wotywa na św. Łukasza, a więc zaledwie jedna msza rocznie; wspomina o niej *Additamentum* z 1634 roku). W tym samym okresie nadano braciom cechowym monopol na zarobkowanie w mieście, uregulowano kwestię wstępowania do cechu i kształcenia uczniów, wprowadzono funkcję starszych cechu oraz określono ich obowiązki. Wiemy już również, że cech przez pe-

58 S. Tomkowicz, dz. cyt., s. 188.
59 E. Sulimczyk-Świeżawski, dz. cyt., s. 366, 367.
60 F. Piekosiński, *Prawa, przywileje…*, t. 2, z. 2, dz. cyt., s. 990.

wien nieokreślony czas opiekował się jedną z baszt. Jak słusznie zauważa też Chaniecki, w wiekach średnich upodabnianie cechów muzycznych do bractw religijnych miało zapobiec wystąpieniom kleru przeciw muzykom stojącym w miejskiej drabinie społecznej na równi z nierządnicami[61]. W tym więc trzeba zapewne szukać początków tego bractwa, ale tylko początków.

Zakończenie

Reasumując, można powiedzieć, że krakowski cech muzyków jest organizacją, o której wiemy stosunkowo dużo, choć równocześnie wciąż niewiele. Mimo wskazania nowych możliwości i ścieżek, w omawianym zagadnieniu wciąż pozostaje więcej pytań i spekulacji niż odpowiedzi i faktów. Powołując się na XVI- i XVII-wieczne źródła, udało się uzyskać możliwie kompletny obraz organizacji i postawić pytania we wzbudzających wciąż wątpliwości kwestiach. Zaproponowano również szereg rozwiązań, które muszą uzyskać swoje potwierdzenie lub zaprzeczenie w materiale źródłowym, oraz skonfrontowano się z zagadnieniem charakteru organizacji.

Krakowski cech muzyków zdaje się być organizacją, której funkcjonowanie w dużej mierze uzależnione było od obecności muzyków królewskich. Kres jej działalności w czasach saskich wydaje się być nieprzypadkowy. Z drugiej jednak strony wyjątkowość i szczególne znaczenie krakowskiego cechu muzyków polega na jego silnych związkach z dworem królewskim na Wawelu i fakcie, że jego aktywność reprezentuje życie muzyczne najważniejszego ośrodka kulturalnego XVI-wiecznej Rzeczypospolitej.

Przez pewien czas organizacja odpowiedzialna była za utrzymanie baszty, co w połączeniu z opieką nad kaplicą wydaje się być znamienne w kwestii ustalenia jego natury.

Zaprezentowany obraz organizacji dowodzi, że na przestrzeni lat jej charakter ewoluował w kierunku cechu. Finalnie cech muzyków pod względem struktury i obowiązków stał bardzo blisko rzemieślniczych kongregacji, nigdy jednak nie był z nimi tożsamy.

61 Z. Chaniecki, dz. cyt., s. 79.

Bibliografia

Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa*, t. 2, Kraków 1984.

Brown H.M., Polk K., *Alta (i)*. w: *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 1, red. S. Sadie, London 2001.

Chaniecki Z., *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Kraków 1980.

Chybiński A., *Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI w.*, „Kwartalnik Muzyczny" 1912, nr 3.

Chybiński A., *Przyczynki do historyi krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne" 1925, nr 5–6.

Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949.

Grabowski A., *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850.

Tenże, *Skarbniczka naszej archeologji*, Lipsk 1854.

Maleczyńska E., *Kultura polska w dobie monarchii stanowej* [w:] *Historia Polski*, red. T. Manteuffel, t. 1, cz. 1, Warszawa 1958.

Morawska K., *Historia muzyki polskiej. T. 2. Renesans 1500–1600*, Warszawa 1993.

Piekosiński F., *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa*, t. 1, z. 1– 2; t. 2, z. 2 Kraków 1885–1892.

Sulimczyk-Świeżawski E., *Cech muzyków krakowskich w XVI wieku*, „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 32–36, 38.

Szczepańska M., *Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia* [w:] *Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950.

Tomkowicz S., *Do historyi muzyki w Krakowie*, „Rocznik Krakowski" 1907, t. 9, s. 187–207.

http://www.franciszkanska.pl/zabytki.php [dostęp: 04.04.2015 r.]

Abstract

Cracow musicians guild

The article is a contribution to the exploration of history of Polish musical culture of the Renaissance and the Baroque period. Recognition of elementary forms of social organisation leads to understanding of the prevailing social and economical relations in those times. This article is one of the first in this topic, therefore it starts with very basic issues.

A musicians guild existed in Cracow from 16th to 18th century. The article presents its history and organisation on the basis of statutes and municipal documents analysis. Simultaneously, it raises questions about circumstances of its creation and termination, welded duties and repertoire. The author questions the character of discussed association, considering to what extent it was a guild and a confraternity. The aim of the publication is to present to the reader a coherent picture of the guild, which could provide a starting point for further research.

Keywords

Cracow, musicians guild, Renaissance, Baroque, musical culture

