

ŻYCIE MUZYCZNE W KLASZTORACH DOMINIKAŃSKICH W DAWNEJ
RZECZPOSPOLITEJ, RED. ALEKSANDRA PATALAS

Kraków 2016 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 31) Musica Iagellonica,
ss. 584, ISBN 987-83-7099-213-2

Opublikowany niedawno tom studiów pt. *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*. Studia pod redakcją Aleksandry Patalas to obszerna pozycja zawierająca dziesięć artykułów autorstwa muzykologów krakowskich oraz aneks w postaci tabel (s. 251–584) z wypisami ze źródeł archiwalnych. Badaniem objętych zostało kilka klasztorów spośród tych, w których działalność kapel muzycznych poświadczona jest w zachowanych źródłach, przede wszystkim klasztory w Gidlach, Dzikowie, Borku Starym i Lwowie oraz Krakowie, Sandomierzu, Klimontowie, Poznaniu i Kościanie. Ponadto punktem odniesienia dla klasztorów polskich są w książce ośrodki zagraniczne – Bolonia i klasztory w Chorwacji.

Dotychczasowa literatura na temat muzyki w środowisku dominikańskim w XVII i XVIII w., zaprezentowana przez Aleksandrę Patalas we „Wprowadzeniu” (s. 7–14), nie była zbyt obfita, ale cykl artykułów o Roberta Świętochowskiego opublikowanych w *Muzyce* w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. oraz katalog muzykaliów gidelskich ks. Karola Mrowca i nowsze prace o Waldemara Kaptcia stanowią do dziś cenne i stosunkowo wyczerpujące opracowania, uzupełnione później mniejszymi studiami innych badaczy (s. 9–12). Wskazaną przez autorkę literaturę warto byłoby jeszcze uzupełnić o intere-

sujący artykuł Dominiki Burdzy na temat udziału dominikańskich bractw różańcowych w organizacji i oprawie muzycznej święta Emaus w Sandomierzu¹.

Na początku pierwszego rozdziału („Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich prowincji polskiej nieutrzymujących stałych kapel”, s. 15–43) Aleksandra Patalas pisze, że w XVIII w. dominikanie posiadali około sto sześćdziesiąt klasztorów w ramach trzech prowincji: polskiej, ruskiej i litewskiej, ale tylko w kilku z nich udokumentowana jest przez dłuższy okres regularna działalność jakiegoś zespołu wokalnie-instrumentalnego. Jest to ważne stwierdzenie, padające na początku monografii poświęconej przede wszystkim muzyce wokalnie-instrumentalnej, pokazuje prawdę o skali tego zjawiska. Może ona niekiedy ulegać zniekształceniu z powodu koncentracji badań muzykologicznych przede wszystkim na tym rodzaju muzyki, który w rzeczywistości stanowił właściwie margines muzyki kościelnej, bardzo interesujący i atrakcyjny, ale jednak nie pierwszoplanowy i nie najbardziej reprezentatywny dla tego okresu. Na utrzymanie

¹ Dominika Burdzy, „Rola bractw różańcowych w uświetnianiu nabożeństw sandomierskich dominikanów na przykładzie uroczystości zwanej Emaus (XVII–XVIII w.)”, *Zeszyty Sandomierskie* 11 (2000) nr 19, s. 14–18.

kosztownych przecież kapel instrumentalnych mogły sobie pozwolić tylko większe i bogatsze świątynie. Autorzy kolejnych rozdziałów monografii wielokrotnie przypominają, że dominikanie niechętnie odnosili się do muzyki wokally-instrumentalnej, która wdzierała się do kościołów ze względu na upodobania wiernych. Zgodnie z zaleceniami soborowymi podstawą oprawy liturgicznej w XVII w. był wciąż chorał i muzyka organowa (s. 15–17), a wielogłosowość oraz instrumenty dopuszczano tylko w niektórych ośrodkach i raczej tylko podczas większych świąt i uroczystości oraz nabożeństw świeckiego Bractwa Różańcowego, czyniąc ukłon w stronę laikatu.

We wspomnianym pierwszym rozdziale autorka prezentuje wyniki badań dotyczących kilku ośrodków (Kraków, Sandomierz, Kościan, Klimontów i Poznań), w których muzyka wokally-instrumentalna była w jakimś stopniu obecna, ale dostępne dziś źródła nie pozwalają na odtworzenie pełnego obrazu życia muzycznego, jakie toczyło się w tych klasztorach.

Przykładem takich ograniczeń jest Kraków, a w nim najstarszy i najważniejszy w Polsce klasztor dominikański. Autorka czerpie informacje o wykonywanej tam muzyce instrumentalnej ze źródeł pośrednich, m.in. ikonograficznych, a także na podstawie porównania działalności Bractwa Różańcowego w Krakowie i w Bolonii, gdzie właśnie to świeckie stowarzyszenie pełniło istotną rolę w zapewnianiu uroczystej oprawy dla nabożeństw w ważniejsze święta dominikańskie i brackie (s. 18, 21–22). Autorka wspomina też o prawdopodobnej współpracy z dominikanami kapelmistrza kapeli katedralnej, Franciszka Liliusa, który skomponował dla Bractwa Różańcowego cztery *Nabożne pieśni*, a także o działalności muzycznej o. Błażeja Dereya, skryptora, miniaturzysty, autora tekstów i polifonicznych opracowań znanych pieśni (s. 21). Píše też o budowie nowych organów w XVIII w., o pracujących w krakowskim klasztorze or-

ganistach zakonnych, o prywatnych fundacjach muzycznych i uroczystych obchodach święta św. Marii Magdaleny, na które, jak wynika ze źródeł, zapraszano kapelę z innego ośrodka (s. 24–29).

Z kolei w Sandomierzu, gdzie dominikanie mieli dwa klasztory: św. Jakuba i św. Marii Magdaleny, trudniejsza kondycja finansowa wpływała na ograniczanie wydatków na muzykę. Analizowane przez autorkę wpisy w księgach rachunkowych z konwentu św. Jakuba z XVIII w. świadczą głównie wypłaty dla świeckich organistów, czasami uiszczane w naturze, m.in. w ubraniach, zbożu, posiłkach z zakonnej kuchni, a nawet w wódce (s. 32), a tylko sporadycznie wypłaty dla goszczących tam muzyków z kapeli jezuickiej i kolegiackiej, oraz dzikowskiej (s. 34–37). Podobnie jak w Krakowie, Bractwo Różańcowe, zwłaszcza to działające przy konwencie św. Marii Magdaleny, finansowało kapele muzyczne grające m.in. podczas sobotnich mszy wotywnych ku czci Matki Bożej oraz wielkopostnych Pasji (s. 37). Choć autorka w swoim rozdziale wspomniała o udziale muzyki wokally-instrumentalnej podczas uroczystości Emaus (s. 35), to warto byłoby uzupełnić tę wzmiankę o ciekawe informacje z artykułu Dominiki Burdzy o sandomierskich obchodach tego święta², w którym szczegółowo opisano przebieg procesji z akompaniamentem instrumentów i pieśni oraz następującego po niej nabożeństwa, porównując je z krakowskim Emaus, który łączył charakter sakralny wydarzenia z ludową zabawą.

Przy okazji warto zwrócić uwagę na wspomniany przez Burdzy fakt istnienia w Sandomierzu dwóch rodzajów Bractwa Różańcowego, do których przynależeli mieszkańcy Sandomierza i okolic: Różańca Najświętszej Maryi Panny u św. Jakuba i Różańca Najświętszego Imienia Jezus u św. Marii Magdaleny. W drugim przypadku chodziło o formę modlitwy wzorowaną na

2 Ibid., s. 14–18.

różańcu maryjnym, w której zamiast śpiewanego „Zdrowaś Maryja” powtarzano „Jezusie, Synu Dawidów, zmiłuj się nad nami” i kończono odmawianiem litanii o Imieniu Jezus³. Różaniec taki znany jest w Zakonie Kaznodziejskim od XIII w. i musiał być popularny w różnych ośrodkach, ponieważ przywołany przez Aleksandrę Patalas w niniejszym rozdziale zbiór pieśni ułożonych na potrzeby publicznych nabożeństw różańcowych o. Błażeja Dereya (s. 17) w tytule wymienia obie te formy. W niektórych parafiach diecezji sandomierskiej funkcjonuje on do dziś w tradycji ludowej, m.in. śpiewa się go podczas czuwania przy zmarłym.

W mało znanym dziś konwencie św. Marii Magdaleny w Kościanie (Wielkopolska) muzyka wokalnie-instrumentalna towarzyszyła głównie nabożeństwom związanym z kultem tzw. cudownego krucyfiksu oraz świętom dominikańskim, jak wynika z ksiąg rachunkowych odnotowujących wydatki zarówno dla muzyków lokalnych (tu pojawia się szereg nazwisk), jak i gości, a także na instrumenty i papier nutowy, co według autorki może świadczyć o ufundowaniu stałego zespołu ok. 1767 r., o którym jednak słuch ginie już ok. 1776 r. (s. 37–39).

Podobnie tylko skromne informacje udało się pozyskać na temat klasztoru w Klimontowie (powiat sandomierski), ufundowanego na początku XVII w. przez Jana Zbigniewa Ossolińskiego. Początkowo w kościele muzykowała prawdopodobnie kapela pałacowa fundatora, z kolei z późniejszych lat nie zachowały się źródła, które pozwoliłyby na rekonstrukcję historii życia muzycznego. Dopiero z końca XVIII w. pochodzą księgi rachunkowe, z których wynika, że dominującą formą muzykowania był chorał i muzyka organowa, a na mszach śpiewali m.in. członkowie Bractwa Różańcowego. Jedyne w większe święta proszono o oprawę wokalnie-instrumentalną

mszy i nabożeństw kapelę z jakiegoś innego ośrodka (s. 39–42).

Aktywność Bractwa Różańcowego w organizowaniu muzycznej oprawy odnotowana w przypadku wspomnianych wyżej klasztorów była według Patalas szczególnie w Poznaniu, choć również nie wiadomo, czy działała tam stała kapela, czy może zapraszano zespół z innego kościoła. Wydatki na muzykę w księdze rachunkowej z XVIII w. są wyjątkowo liczne i dotyczą nie tylko ważniejszych świąt, ale także mszy za zmarłych członków bractwa (s. 42–43).

Choć na początku rozdziału autorka wspomniała, że kapituła prowincji polskiej wydała zezwolenie na wprowadzenie muzyki wokalnie-instrumentalnej także w klasztorach w Wilnie, Piotrkowie, Lublinie i Przemyślu (s. 16), to jednak w monografii nie znajdziemy na ten temat żadnych informacji, a szkoda, bo byłoby to cenne dla ukazania szerszej i pełniejszej perspektywy.

Dwa kolejne rozdziały poświęcone muzykowaniu w Gidlach dostarczają nam znacznie więcej szczegółowych informacji. W pierwszym z nich, zatytułowanym „Muzyka w sanktuarium Matki Bożej Gidelskiej” (s. 44–75), Aleksandra Patalas przedstawia historię klasztoru ufundowanego przez Oleśkich dla szerzenia kultu cudami słynącej figurki Maryi, do której pielgrzymowali pątnicy nawet z odległych stron Rzeczypospolitej, od początku istnienia, czyli od 1615 r., do końca XVIII w. (s. 44–49). Choć podstawę oprawy muzycznej także w Gidlach stanowił chorał i muzyka organowa (s. 45, 50–51), to od początku w źródłach pojawiały się też wzmianki o wydatkach na goszczących tam muzyków z innych miejscowości (s. 46–47, 52–55). Informacje na temat wykonywanego przez nie repertuaru nie zachowały się, ale sugerowane przez autorkę możliwe podobieństwa do oprawy nabożeństwa w Bolonii wydają się zbyt odległe w stosunku do małego klasztoru na południu Rzeczypospolitej. Być może jednak bliższym wzorcem dla kultury muzycznej Gidel była Jasna Góra, jak

3 Ibid., s. 15.

przypuszcza w kolejnym rozdziale Maciej Jochymczyk (s. 109).

W źródłach udało się odczytać wiele imion i nazwisk zakonników dominikańskich, którzy pełnili funkcje kantorów i organistów, a prawdopodobnie także muzykowali w czasie rekreacji, o czym świadczy wpis z 1642 r. o zakupie skrzypiec i klawikordu (s. 51–52, 56). Z listy wydatków w XVII w. wynika, że nie działał jeszcze wtedy w Gidlach stały zespół. Fundacja taka powstała dopiero w 1726 r. (s. 58) i od tego czasu, zwłaszcza w księdze Bractwa Różańcowego, pojawiają się liczne wzmianki o wydatkach na muzykę, które autorka zebrała i zestawiała w dość obszernej tabeli (s. 69–75), co pozwoliło jej też odtworzyć wiele informacji dotyczących działalności kapeli, zwłaszcza w II poł. XVIII wieku.

Maciej Jochymczyk skoncentrował się z kolei w swoim tekście („Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł osiemnastowiecznych”, s. 76–112) na muzykaliach pozostałych po gidelskiej kapeli. Były one już wcześniej przedmiotem badań m.in. o. Roberta Świętochowskiego oraz ks. Karola Mrowca, który w 1986 r. opublikował katalog tych rękopisów. Najstarsze z nich pochodzą z II poł. XVIII w., duża część z XIX w., a niektóre nawet z XX wieku. Ponieważ autora interesowały przede wszystkim źródła osiemnastowieczne, podjął próbę wyodrębnienia ich z całości zbioru i ustalenia, które należały do gidelskiej kapeli, a które mogły dotrzeć tam później z innych klasztorów, a następnie krótko scharakteryzował te rękopisy prostując i doprecyzowując tam, gdzie było to konieczne, dotychczasowe ustalenia (s. 78–89). Z tych analiz wynika, że pomimo maryjnego charakteru sanktuarium, w Gidlach wykonywano niemal takie same gatunki muzyczne jak w innych kościołach, z przewagą cykli mszalnych i nieszpornych. Jochymczykowi udało się zidentyfikować autorstwo wielu

kompozycji oznaczonych w katalogu ks. Mrowca jako anonimowe (s. 94–97). Dla dopełnienia obrazu zachowanego repertuaru kapeli gidelskiej scharakteryzował też dziesięć rękopisów, które jeszcze przed II wojną światową trafiły do Biblioteki Jagiellońskiej i nadal są tam przechowywane oraz kilkanaście innych, które do niedawna wciąż znajdowały się w Gidlach (s. 97–105). Wśród kompozycji popularnych, zachowanych w przekazach z innych ośrodków, także zagranicznych (przede wszystkim kompozytorów czeskich), znalazły się też unikatowe kompozycje Wacława Raszka, Adolfa Rzepko, Leona Wodzyńskiego i Jana Korsaka (s. 112). Ta rewizja gidelskiego repertuaru dokonana po latach, w świetle aktualnej wiedzy o muzyce w XVIII w., przyniosła ciekawe rezultaty.

Cennym wkładem w badania jest też kolejny rozdział autorstwa Macieja Jochymczyka poświęcony muzykowaniu u dominikanów w dzisiejszym Tarnobrzegu, a ówczesnym Dzikowie („Źródła do historii kapeli muzycznej przy klasztorze oo. Dominikanów w Dzikowie”, s. 113–140). Klasztor został ufundowany przez Tarnowskich w 1676 r. w celu rozwoju kultu Matki Bożej Dzikowskiej. W krakowskim archiwum zachowały się liczne źródła do historii sanktuarium, a najważniejszym z nich w kontekście badań muzykologicznych okazała się księga wpływów i wydatków z okresu 1735–51 (s. 113).

Z ustaleń autora wynika, że dzikowska kapela rozpoczęła swoją działalność prawdopodobnie w 1735 r. i grywała na bardziej uroczystych mszach i nieszpornach oraz poza kościołem (s. 114–115). Za początek działalności kapeli można też jednak uznać fundację hr. Tarnowskiego z 1728 r. (dwaj trębacze mający trąbić na wieży, a także podczas odświeżania i zaśłaniania obrazu), przywołaną w źródłach w 1731 r. (s. 115–116).

Maciej Jochymczyk odtwarza na podstawie wspomnianej księgi rachunkowej skład dzikowskiej kapeli, a nawet informacje

o życiu prywatnym wybranych muzyków (s. 117–122). Wśród imion, a niekiedy także nazwisk, pojawiają się m.in. kapelmistrz Stanisław Gabriel Szukszałowicz i Kazimierz Kolański, znani już badaczom z muzykaliów przechowywanych w Sandomierzu. Teraz jednak udało się dotrzeć do informacji przybliżających anonimową dotąd postać Szukszałowicza (s. 119–122) i potwierdzić współpracę muzyków sandomierskich z dzikowskimi m.in. w zakresie wymiany repertuaru oraz kształcenia młodych muzyków, gdyż w Dzikowie działała prawdopodobnie przyklasztorna bursa muzyczna (s. 122–123). Muzykowaniem w sanktuarium mogli zajmować się też sami dominikanie, gdyż w XVIII w. przebywali czasowo w Dzikowie znani z muzycznej działalności ojcowie tacy jak Alan Mach, Dominik Smidowicz czy Klemens Preslich (s. 125). Dostępne źródła pozwoliły autorowi na odnotowanie kilku wzmianek na temat użytkowanego tam instrumentarium, ale niestety już nie na rekonstrukcję granego repertuaru. Rękopisy po dzikowskiej kapeli przechowywane są dziś w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu. Tylko dwa z nich mają wyraźnie oznaczoną proveniencję (s. 126–127). Z przeprowadzonej analizy i próby identyfikacji autora jednego z przekazanych w tych źródłach utworów wynika, że może chodzić o kompozycję Pawła Sieprawskiego (s. 127–129). Na dzikowską proveniencję kilku innych rękopisów może z kolei wskazywać widniejące na nich nazwisko Szukszałowicza (s. 130–140). Z pewnością te nowe informacje o życiu muzycznym w Dzikowie rzucą przy okazji więcej światła na zbiór sandomierskich muzykaliów.

Kolejny rozdział, również autorstwa Macieja Jochymczyka, dotyczy kapeli muzycznej w Borku Starym („Życie muzyczne w klasztorze oo. Dominikanów w Borku Starym”, s. 141–152). Autor nie sięgnął po współczesne prace dotyczące historii tego klasztoru, ufundowanego w drugiej połowie

wie XVII w.⁴, odwołuje się tylko do archiwaliów oraz do dziewiętnastowiecznej monografii Sadoka Barącza i cytowanego już wielokrotnie w monografii tekstu Roberta Świętochowskiego o muzyce w ośrodkach dominikańskich. Niestety również w przypadku tego klasztoru rękopisy muzyczne nie zachowały się, prawdopodobnie z powodu pożaru w 1792 r. (s. 152), mimo to stosunkowo wiele informacji na temat działających tam w II poł. XVIII w. muzyków (a nawet jednej śpiewaczki, żony organisty) oraz muzyków z innych ośrodków grających w Borku gościnnie, udało się jeszcze odtworzyć na podstawie zachowanych ksiąg rachunkowych (s. 142, 148–150). Interesujące są też informacje o fundacjach muzycznych Rzymkowskich, Fudasiewiczów, Sikorskich i Tarnawieckiego, które świadczą o tym, że muzyka wokalna i wokлно-instrumentalna często rozbrzmiewała w murach kościoła (s. 144–147). Musiała ona pełnić istotną rolę skoro w źródłach znalazły się nawet wzmianki o działającej tam do 1783 r. burse muzycznej i przyjmowanych na naukę chłopcach (s. 147–148, 151). Wobec bardzo skromnego stanu badań na temat muzykowania w tym ośrodku, ta garść nowych informacji jest cennym uzupełnieniem.

Trzy kolejne rozdziały monografii dotyczą muzykowania w lwowskim klasztorze Bożego Ciała. Marcin Konik we wstępie do pierwszego z nich („Życie muzyczne w dominikańskim konwencie Bożego Ciała we Lwowie”, s. 153–180) uzasadnił, dlaczego badaniami objęty został klasztor należący w XVII i XVIII w. do prowincji ruskiej i przedstawił jego rys historyczny od XIII w. aż do smutnych losów powojennych, kiedy to kościół zamieniono na magazyn ce-

4 Dla przykładu: Maurycy Lucjan Niedziela OP, *Sanktuarium Maryjne Dominikanów w Borku Starym w latach 1670–1823*, Tyczyn 1998; tegoż, „Spis ksiązek biblioteki klasztoru dominikanów w Borku Starym z drugiej połowy XVIII wieku”, w: *Kartki z dziejów Tyczyna i okolic*, red. prow. Kazimierz Szczepański, Tyczyn 2008, s. 123–147.

mentu, a klasztor na Muzeum Religii i Ateizmu i dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w. przekazano cerkwi grekokatolickiej (s. 153–158). Burzliwe dzieje kościoła, liczne pożary i zawieruchy wojenne sprawiły, że nie zachowały się muzykalia po działającej tam kapeli. Na szczęście jednak część pozostałych źródeł można dziś odnaleźć w archiwum dominikańskim w Krakowie. Są wśród nich m.in. księgi liturgiczne oraz rejestry finansowe, które pozwoliły autorowi zrekonstruować po części historię zespołu muzycznego, który działał już w XVI w., najpierw jako kapela wokalna, później wokalnie-instrumentalna (s. 158–164), choć także we Lwowie wiodącą rolę odgrywała wciąż jeszcze muzyka organowa i chorał (s. 162–164). Z zapisków można się dziś dowiedzieć, ile zarabiali muzycy w XVII i XVIII w., grając nie tylko w kościele dominikańskim, lecz także na zaproszenie innych zakonów, z którymi niekiedy nawet podpisywano roczne kontrakty, co może wskazywać, że zespół ten miał wysoki poziom artystyczny (s. 170–172). Polemizując z Robertem Świętochowskim, autor przypuszcza, że upadek kapeli mógł nastąpić jeszcze przed kasatą klasztoru, ok. 1785 r., o czym świadczą coraz niższe dochody zarejestrowane w księgach, a nawet kary finansowe nakładane na muzyków za nieobecności (s. 179–180). Można byłoby zastanowić się, czy to załamanie nie było spowodowane np. zmianą kapelmistrza, czy wręcz jego brakiem.

Jan Koszałkowski w tekście poświęconym jednemu z kompozytorów związanych z kapelą klasztoru Bożego Ciała („Jan Staromiejski – kompozytor w kręgu dominikanów lwowskich”, s. 181–194) dokonuje bardzo drobiazgowej analizy źródeł, próbując ustalić, kim był i w jakich ośrodkach działał Staromiejski. Choć zachowane i dostępne dziś źródła nie pozwalają na odtworzenie pełnej biografii, to jednak cennym wkładem autora jest zebranie i podsumowanie dotychczasowej wiedzy oraz ustalenie imienia muzyka.

Podobnie Anna Wlazło, w artykule opartym na fragmencie swojej pracy magisterskiej, zestawia i szczegółowo analizuje wszelkie przekazy źródłowe oraz wzmianki we współczesnej literaturze muzykologicznej na temat Leopolda Pycha, innego kompozytora związanego z lwowskim zespołem („Leopold Pych w kręgu dominikańskiej kapeli lwowskiej – charakterystyka warsztatu kompozytorskiego na przykładzie *Missa Solemnis ex D*”, s. 195–225), wykazując przy tym błędy powtarzane przez kolejnych autorów (s. 197–199). Ponieważ o życiu i działalności kompozytora wciąż niewiele wiadomo, cenna jest każda, nawet najmniejsza informacja, a nawet hipoteza, choćby taka, że mógł on pochodzić z rodziny kaszubskiej (s. 198–199). Autorka rzetelnie zestawia wszystkie znane dziś rękopisy z przekazami kompozycji Pycha, a choć jest ich niewiele, to znajdują się w bardzo oddalonych od siebie ośrodkach związanych z różnymi zakonami, co wskazuje, że muzyk cieszył się dużą popularnością (s. 199–203). Większa część rozdziału poświęcona jest szczegółowej analizie *Missa solemnus ex D* Leopolda Pycha z rękopisu przechowywanego dziś w Mogile, która prowadzi do konkluzji, że twórczość tego kompozytora wykazywała już cechy stylu galant. Styl ten bliski był według niej kompozycjom Marcina Józefa Żebrowskiego i Jana Piotra Habermanna (s. 222–224).

Dwa ostatnie rozdziały poświęcone zostały działalności muzycznej w kościołach dominikańskich poza granicami Rzeczypospolitej, co jest dość zaskakujące, gdyż tytuł monografii wskazuje, że autorzy skoncentrowali się na kulturze muzycznej klasztorów polskich. Pierwszy z tych dwóch tekstów autorstwa Aleksandry Patalas dotyczy Bolonii i tamtejszego kościoła „matki”, gdzie spoczywają doczesne szczątki założyciela zakonu („Muzyka w kościele San Domenico w Bolonii w czasach Cazzatiego i Pertiego”, s. 226–243). Autorka już na wstępie informuje, że wciąż brakuje opracowań dotyczących życia muzycznego w tym ośro-

ku w XVII i XVIII w., a jej tekst opiera się na kilku dostępnych publikacjach oraz badaniach własnych (s. 226). Podobnie jak w Rzeczypospolitej, tak też w Bolonii, chorał i muzyka organowa odgrywały najważniejszą rolę w liturgii, natomiast muzyka wielogłosowa pojawiła się przede wszystkim za sprawą działającego przy klasztorze Bractwa Różańcowego (Congregazione del Santo Rosario). Autorka przedstawia historię rozbudowy kościoła i organów, okoliczności ustanowienia święta Matki Bożej Różańcowej w 1571 r., a następnie rozwoju Bractwa Różańcowego od 1575 r., które działało tam już od ok. 1480 roku. Pisz o jego funkcjach, finansowaniu, szczególnych nabożeństwach i związanej z nimi oprawą muzyczną (s. 227–233). W drugiej części rozdziału zaprezentowane zostały sylwetki kolejnych kapelmistrzów zatrudnianych przez Bractwo, zachodzące zmiany w finansowaniu i składzie kapeli oraz charakterystyka jej repertuaru, m.in. bardzo popularnych tam oratoriów, których wykonywania w Oratorium San Domenico w końcu oficjalnie zabroniono (s. 233–238). Historia kapeli kończy się w 1798 r., kiedy pod naciskiem Napoleona zmuszono zakonników do „bycia wolnymi” i zlikwidowano klasztor przekazując dominikański kościół diecezji (s. 241–242).

Drugi rozdział dotyczy życia muzycznego u dominikanów w Chorwacji („Muzyka w środowisku dominikańskim na ziemi chorwackiej w XVII i XVIII wieku”, s. 243–250). W krótkim tekście autorka prezentuje sylwetki i twórczość kilku chorwackich zakonników szczególnie zaangażowanych muzycznie, m.in. Benedykta Babića, Inocencija Jerkovića, Serafina Razziego, Vincenza Comnena i Georgiusa Crisaniusa, podsumowując rozdział stwierdzeniem, że aktualny stan badań, zwłaszcza dotyczący źródeł z XVII i XVIII w., nie pozwala definitywnie stwierdzić, czy w tamtejszych ośrodkach działały kapele wokalo-instrumentalne i czy ewentualnie pozostały po nich jakieś rękopisy (s. 249).

Można się zastanowić nad zasadnością zamieszczenia w tomie tych dwóch rozdziałów, ponieważ nie zawierają one właściwie żadnych bezpośrednich informacji na temat powiązań włosko-polskich i chorwacko-polskich. W żadnym z tekstów nie pojawiają się informacje na temat ewentualnej współpracy klasztorów, wymiany repertuaru, podróży muzyków, bezpośredniego wzorowania oprawy nabożeństw. Działalność klasztoru bolońskiego kilkakrotnie w różnych rozdziałach monografii stanowi punkt odniesienia, z uwagi na to, że był to jeden z najważniejszych dominikańskich ośrodków w Europie. Nigdzie jednak w tekście nie pojawiły się udokumentowane źródłowo informacje, które mogłyby potwierdzić faktyczne modelowanie działalności muzycznej w klasztorach polskich w oparciu o włoski wzorzec. Podobieństwa opisanych zjawisk mogły wynikać raczej z podobieństwa repertuaru i funkcjonowania kapel w różnych ośrodkach europejskich, nie tylko dominikańskich. Z powodu wspomnianego przez autorkę braku badań nie wiadomo na pewno, czy na tle innych włoskich klasztorów dominikańskich, np. w Neapolu, czy we Florencji, klasztor w Bolonii odgrywał tak wyjątkową rolę pod względem muzycznym i rzeczywiście stanowił wzorzec. Z kolei w kontekście Chorwacji jedynym polskim akcentem jest zacytowana na zakończenie lauda o św. Jacku, który po kanonizacji stał się jednym ze świętych czczonych oficjalnie w Kościele rzymskokatolickim na całym świecie. Można odnieść wrażenie, że wybór Chorwacji był raczej przypadkowy, a nie podyktowany poszukiwaniem wspólnej tradycji, czy chęcią ukazania życia muzycznego w najważniejszych ośrodkach dominikańskich, gdyż wówczas należałoby raczej wziąć pod uwagę np. klasztory we Francji. Bardziej uzasadnione byłoby chyba zaprezentowanie działalności muzycznej w prowincjach bezpośrednio sąsiadujących z polską. W tym przypadku więc chęć podzielenia się z czytelnikiem zgromadzonymi

informacjami raczej negatywnie wpłynęła na tematyczną spójność monografii.

Aneks stanowiący objętościowo połowę opublikowanego tomu zawiera wypisy ze źródeł do historii klasztorów w Krakowie, Sandomierzu, Klimontowie, Poznaniu, Kościanie, Gidlach, Borku Starym, Lwowie, Dzikowie i Koszycach. W tym ostatnim przypadku można wyrazić zastrzeżenia podobne do tych, które odnoszą się do dwóch ostatnich rozdziałów. Wypisy zostały uporządkowane w przejrzystych tabelach. Wyjęte z ksiąg rachunkowych noty zawierają wiele imion, a często też nazwisk muzyków, informacje o pełnionych przez nich funkcjach muzycznych i pozamuzycznych, a także informacje o zakupie, czy naprawie instrumentów. Nie brakuje wpisów brzmiących dziś już niemal anegdotycznie, np. „Za Proch y Srut Organiscie” (s. 307), czy też: „Na sledzie dla Organmistrza, a podruz Florkowi” (s. 313), „Za iayca dla Muzykantów” (s. 351), choć w tamtym czasie dotyczyły zwyczajnych realiów życia codziennego. Inne wpisy z kolei brzmią wciąż znajomo, np.: ten z 14 X 1801 r. o „wypłacie za wódkę i kiełbasy dla Kapeli w dzień poświęcenia Kość[ioła]” (s. 271). Są to informacje bardzo cenne, bo poza konkretnymi danymi istotnymi z punktu widzenia muzykologa, ukazują koloryt epoki, problemy, z jakimi trzeba było się wówczas mierzyć (choćby brak ubrań), a także zwyczaje liturgiczne, a przede wszystkim wysokość wynagrodzeń dla muzyków.

I tutaj właśnie zabrakło może drobnego, ale moim zdaniem w przypadku badań opartych w przeważającej mierze na wypisach z ksiąg rachunkowych bardzo istotnego elementu, mianowicie sięgnięcia do publikacji historycznych i przybliżenia czytelnikowi, jak się miały owe sumy wypłacane muzykom do ówczesnych wynagrodzeń innych pracowników, co można było za te kwoty nabyć, na jak długo wystarczały, czy pozwalały na zbytki, czy jedynie na bardzo skromne życie. Przynależne kwoty niewiele

mówią współczesnemu czytelnikowi o pozycji społecznej i sytuacji bytowej beneficjentów, nawet jeśli zostały one w wielu miejscach porównane z wynagrodzeniami muzyków z innych ośrodków, bądź muzyków niższej lub wyższej rangi. W ten sposób dowiadujemy się jedynie, kto zarabiał więcej, a kto mniej, ale wciąż brakuje szerszego kontekstu społeczno-ekonomicznego, który wskazywałby, na jakim szczeblu drabiny społecznej znajdowali się muzycy kościelni w Rzeczypospolitej. Znacznie mocniej przemawiają do wyobraźni informacje o wynagrodzeniach w naturze, np. „zagon kapusty” czy „drewno na opał” (s. 151–152), choć były to tylko dodatkowe formy płatności.

Lektura Aneksu jest bardzo interesująca, ale przebrnięcie przez ponad 250 stron cytatów staje się w pewnym momencie nużące, co nie ułatwia wyłowienia poszukiwanych tam informacji. Być może przydatne byłyby tu jakieś dodatkowe elementy edytorskie, które ułatwiłyby dotarcie do konkretnych danych, np. indeksy nazwisk, funkcji, instrumentów. Przede wszystkim jednak należy docenić ogromny wysiłek autorów włożony w wydobycie ze źródeł tych zapisków i w przygotowanie do publikacji tak obszernego materiału.

Monografia jest bardzo cennym wkładem w rozwój badań nie tylko nad muzykowaniem w klasztorach dominikańskich, ale w ogóle nad życiem muzycznym w XVII i XVIII w. w Rzeczypospolitej. Informacje zweryfikowane i uzupełnione po kilkudziesięciu latach, które upłynęły od publikacji artykułów o Roberta Świętochowskiego i ks. Karola Mrowca, stanowią kolejny krok do przodu w rekonstrukcji panoramy muzycznej tego okresu. Można też przypuszczać, że staną się punktem odniesienia dla dalszych badań nad działalnością kapel i przyczynią się do powiązania kolejnych faktów dotyczących poszczególnych muzyków i zachowanych muzykaliów.

Samych badań nad życiem muzycznym w klasztorach dominikańskich nie można

jeszcze z pewnością uznać za zakończone i trzeba mieć nadzieję, że w przyszłości dowiemy się jeszcze, jaką rolę pełniła muzyka np. w klasztorach mniszek dominikańskich, bo na ten temat w monografii pojawiły się tylko drobne wzmianki, m.in. w kontekście działalności zewnętrznej kapeli dominikanów lwowskich. Wspomniano tam, że zespół zapraszany był do uświetniania większych uroczystości w klasztorze mniszek, gdzie nie było stałej kapeli (s. 172, 202). Czytelnicy chętnie dowiedzieliby się, czy przeprowadzono już jakieś kwerendy, czy zachowały się źródła i czego na ich podstawie można się dziś dowiedzieć.

Być może na odrębne opracowanie zasługiwałyby też działalność muzyczna Bractwa Różańcowego jako odrębnej instytucji. Jak wynika z zaprezentowanych informacji, Bractwa Różańcowe w różnych klasztorach były na tym polu szczególnie aktywne i w dużym stopniu przyczyniały się do częst-

szej obecności muzyki wokalnie-instrumentalnej w nabożeństwach. Ciekawe byłoby zestawienie i porównanie jego działalności w poszczególnych ośrodkach, także poza granicami Rzeczypospolitej, i zestawienie ich z działalnością muzyczną innych świeckich stowarzyszeń religijnych działających w tamtym okresie. Na swoje opracowania zasługują też pozostałe prowincje znajdujące się na terenie ówczesnej Rzeczypospolitej, a także klasztory, które po II wojnie znalazły się w granicach Polski. Z pewnością więc tematów do badań przekrojowych i szczegółowych wystarczy jeszcze na długo, zwłaszcza, że muzyka wokalnie-instrumentalna była tylko jednym z elementów życia muzycznego, a na gruntowne studia czeka wciąż repertuar chorałowy.

Dominika Grabiec

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk