Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: Historia Muzyki Polskiej.

Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. Ed. Stefan Sutkowski. Warszawa, 2006, 679 s. ISBN 83-917035-5-X.

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: The History of Music in Poland.

Vol. III, The BAROQUE, part 1: 1595–1696. Preklad: John Comber. Ed. Stefan Sutkowski, Warszawa, 2002, 690 s. ISBN 83-917035-0-9.

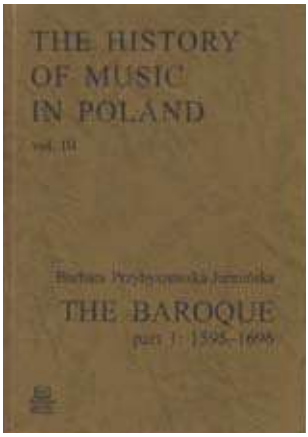
Obidve publikácie zaujmú hneď na prvý pohľad. Jednak svojim rozsahom – majú skoro 700 strán, jednak tým, že ide o dvojjazyčnú verziu jednej monografie pod dvoma odlišnými názvami, v anglickej verzii ako *The History of Music in Poland III/1 THE BAROQUE* (Dejiny hudby v Poľsku) a v poľskej verzii *Historia Muzyki Polskiej III/1 BAROK* (Dejiny poľskej hudby). Evokuje to podobnú situáciu u nás – známu dichotómiu slovenskej hudobnej historiografie – *dejiny slovenskej hudby* versus *dejiny hudby na Slovensku.* Nejde však len o zväzok Barbary Przybyszewskej-Jarmińskej, venovaný hudbe baroka v 17. storočí, ide o celú rozsiahlu edíciu poľských dejín hudby pod vedením redaktora Stefana Sutkowskiego, ktorá je rozplánovaná na sedem sérií podľa štýlových období I. *Średniowiecze 1, 2*; II. *Renesans*; III. *Barok 1, 2*; IV. *Klasycyzm*; V. *Romantyzm 1, 2*; VI. *Między Romantyzmem a Współczesnością*; VII. *Współczesnośc 1, 2* (Warszawa, od 1994). Obdobiu baroka sú venované dva zväzky, prvý zväzok *III/1, BAROK, część pierwsza, 1595–1696* pripravila renomovaná poľská hudobná historička Barbara Przybyszewska-Jarmińska; druhý zväzok *III/2 BAROK, część 2, 1697–1763* je zatiaľ v štádiu prípravy (autorka Alina Madry).

Barbara Przybyszewska-Jarmińska sa podujala na nesmierne náročnú prácu. Ten, kto hlbšie pozná mnohokultúrnosť a heterogénnosť histórie v premenlivom teritóriu dnešného rozsiahleho územia Poľska, si vie predstaviť rozsah jej predmetu bádania v hudobnej histórii 17. storočia. Barbara Przybyszewska-Jarmińska je však skúsená hudobná historička: takmer tri desaťročia pracuje na muzikologickom pracovisku Umenovedného inštitútu Poľskej akadémie vied, v súčasnosti ako riaditeľka a zároveň ako vedúca Oddelenia hudobnej histórie (Zakład Muzykologii, Pracownia Historii Muzyki, Instytut Sztuki PAN). Je dlhoročnou redaktorkou pramenno-kritickej série *Monumenta Musicae in Polonia*, od roku 2005 vedúcou vedeckou redaktorkou. Sama pripravila viaceré edície hudobno-historických prameňov z tvorby poľských skladateľov *Kaspara Förstera jun.*, *Franciszka Liliusa*, *Marcina Mielczewskeho* a *Marca Scacchiho*. Od roku 2006 zároveň prednáša ako mimoriadna profesorka na Katedre muzikológie Vroclavskej univerzity (Zakład Muzykologii, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego). Jej dlhoročné skúsenosti z bádaní v poľských i európskych archívoch, vlastná hudobnohistorická prax a spolupráca s poprednými interpretačnými poľskými telesami pri realizácii starej hudby jej umožnili syntetický nadhľad nad rozsiahlou problematikou hudby baroka v Poľsku. Mimoriadne potrebná tu bola predovšetkým schopnosť reálne vyse-

lektovať a zhodnotiť to najcennejšie z množstva hudobnohistorických prameňov, ktoré sú relevantné pre poľské dejiny hudby, a ktoré sa nachádzajú v poľských, nemeckých, talianskych, švédskych, litovských, ukrajinských, rakúskych, českých, slovenských, maďarských a ďalších archívoch.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska koncipovala svoju publikáciu *Historia Muzyki Polskiej BAROK* ako syntetickú vedeckú monografiu, ktorú rozdelila na dve základné rozsiahle kapitoly 1. *Kultura muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku* (Hudobná kultúra v Poľsko-Litovskej únii v 17. storočí, s. 55-222) a 2. *Twórczość muzyczna i teoretyczno-muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku* (Hudobná a hudobnoteoretická tvorba v Poľsko-Litovskej únii v 17. storočí, s. 223-508). Týmto dvom kapitolám predchádza predslov autorky *(Od autora)*, v ktorom vysvetľuje svoj predmet bádania a teoretickometodologické východiská, za ním nasleduje ešte pomerne dlhá vstupná kapitola (*Wstęp*) so všeobecno-historickým náčrtom doby, charakteristikou spoločenských, vedných a kultúrnych detailov, ako aj historických špecifík poľského štátneho útvaru *Rzeczpospolita Obojga Narodów* (resp. *Respublika* – Republika dvoch národov). Samotný vedecký text uzatvára na konci knihy rozsiahla *Bibliografia*, rozdelená osobitne na zoznam pramenných edícií (notové antológie, autorské zbierky, autorskú tvorbu, výber z anonymnej hudobnej tvorby, hudobné tlače a textové vydania, inventárne zoznamy a katalógy hudobných a hudobno-teoretických prác) a osobitne na zoznam vedeckých štúdií (v abecednom usporiadaní).

Predslov knihy *Od autora* je cennou devízou odhaľujúcou hudobnohistorickú koncepciu celej práce B. Przybyszewskej-Jarmińskej. V podtitule je uvedené *Zakres chronologiczny, terytorialny i materialowy pracy, charakteristika literatury przedmiotu*; autorka teda považuje ako prvé za potrebné vysvetliť rozčlenenie problematiky baroka do dvoch zväzkov a zvolenú periodizáciu v dvoch etapách 1595–1696 a 1697–1763, ktorá sa v prípade poľských dejín opiera o výrazné spoločensko-politické a historicko-kultúrne medzníky, zásadne ovplyvňujúce vývoj celej kultúry a umenia. Roky 1595 a 1696 mali mimoriadny dosah aj na hudobné dianie. Rok 1595 je začiatkom reorganizácie kráľovského dvora Žigmunda III. Vasu, počas ktorej vznikla kráľovská kapela, pod krátkym vedením Annibale Stabileho a po ňom Luca Marenziu. Vplyv talianskych hudobníkov a celej tejto kapely na vývoj barokovej hudby bol v Poľsku mimoriadne silný a pretrval až do smrti hudbe priaznivo nakloneného poľského kráľa Jána III. Sobieskeho v roku 1696. Druhou rovinou, v ktorej autorka vymedzuje predmet svojho bádania, je teritoriálne a kultúrno-etnické vymedzenie: tu sa neobmedzuje len na „poľskú hudbu" ale zahŕňa do svojho predmetu bádania aj „hudbu (čiže hudobnú kultúru) v Poľsko-Litovskej únii, čiže v Poľskom kráľovstve a Litovskom veľkokniežatstve" (s. 15). Tento moderný koncept hudobných dejín je postavený na akceptovaní multikultúrnosti a heterogénnosti v dejinách, na chápaní hudby ako univerzálneho jazyka v európskom prostredí konfesionálne a etnicky transkultúrnych vývojových procesov. Napokon treťou rovinou, v ktorej sa autorka pohybuje, je samotná autonómna oblasť hudby ako štýlovo vyhranenej umeleckej hodnoty, ktorá nemôže byť selektovaná otrocky časovým a teritoriálnym vymedzením, ale ktorú je potrebné vnímať so všetkými jej hudobnoštýlovými premenami – od renesančných atribútov hudobného myslenia, akceptovaných ešte hlboko v 17. storočí, cez manieristické a štylisticky ambivalentné hudobné prejavy. Takýto komplexný výskum hudby a hudobnej kultúry v Poľských dejinách má oporu v mnohých historiografických prácach poľských muzikológov, venovaných hudbe baroka, ku ktorým – ako oporným pi-



lierom dnešného bádania – sa hlási aj Barbara Przybyszewska-Jarmińska (spomeňme aspoň práce A. Polińskeho 1907, Z. Jachimeckeho, A. Chybińskeho, J. Reissa, H. Feichta, J. Chomińskeho a K. Witkowskej-Chomińskej 1995, D. Brough 1989 a A. a Z. Szweykowskych 1997).

Vstup do samotnej problematiky, vymedzenej hudbou a hudobnou kultúrou v Poľsko-Litovskej únii, začína B. Przybyszewska-Jarmińska všeobecno-historickou charakteristikou spoločenských predpokladov vývoja kultúry a umení. Tento *Wstęp* (Vstup) je základom k pochopeniu hudobnej kultúry, ktorá sa vyvíjala v komplikovanom štátnom útvare, existujúcom od polovice 16. storočia ako Poľsko-Litovská únia (1569–1795). U nás málo známe dejiny tejto tzv. šľachtickej republiky, nazývanej *Rzeczpospolita Obojga narodov* sú dejinami rozsiahleho štátneho útvaru, v ktorom šľachta mala právo voliť a každý šľachtic mal právo veta. Geograficky ohromujúco široká plocha, ktorej základ tvorili Litovské veľkokniežatstvo a Poľské kráľovstvo formujúce sa pod správou dynastie Jagelovcov, sa rozprestierala od 16. storočia od Baltického mora po Sedmohradsko a Moldavsko a od východného ruského suseda po nemecké a rakúske (habsburské) teritória na západe a juhozápade, pričom kratší hraničný úsek tvorili aj tatranské štíty a pohoria Karpatského oblúka na severe uhorského kráľovstva. Zo 7,5 milióna obyvateľov žijúcich na tomto území štvrtina žila v urbánnych celkoch, z ktorých najširšia aglomerácia sa nachádzala v Kráľovskom Prusku. Od konca 16. storočia patrili k najľudnatejším urbánnym centrám Poľsko-Litovskej únie – s počtom obyvateľov nad 10 tisíc – mestá *Kraków* (22 tis.), *Lwów* (20 tis.), *Poznań* (18–22 tis.), *Warszawa* (10–12 tis.) a v Kráľovskom Prusku mestá *Elbląg* (15 tis.), *Toruń* (12 tis.) a najväčšia aglomerácia *Gdańsk* (koncom 16. storočia 40 tis., v polovici 17. st. s predmestiami až 70 tis.); aj v Litovskom veľkokniežatstve sa nachádzalo sedem rozsiahlych urbánnych centier, napríklad Vilnius mal približne 20 tis. obyvateľov. B. Przybyszewska-Jarmińska venuje pozornosť aj detailnej analýze obyvateľstva podľa etnickej príslušnosti a konfesionálnej spolupatričnosti: polovicu obyvateľstva tvorili Poliaci, druhú polovicu nepoliaci – Nemci, resp. Prusi, Rusíni, Bielorusi a Ukrajinci, Arméni, Lotyši a Estónci, okrajové územia obývali Litovci, Rusi, Tatári, Valasi a špecifické menšinové spoločenstvá: protestantskí Holanďania, Česi (českí bratia), katolícki škótski emigranti, migrujúci Taliani, spoločenstvá Židov a v prvých desaťročiach 17. storočia aj Cigánov (Rómov), prinášajúcich svoju špecifickú kultúru.

Charakteristiku spoločenského vývoja vo vstupnej kapitole dopĺňajú farebné obrázky najvýznamnejších kultúrnych centier – Kráľovský zámok v Krakove, vo Varšave, Katedrála sv. Stanislava vo Vilniuse, Artušov dvor v Gdansku – a portréty najvýznamnejších panovníkov – Žigmunda II., Vladislava IV., Jána II. Kazimíra, Michała Korybuta Wiśniowieckeho a Jána III. Sobieskeho. Pri základnej charakteristike hudobnej kultúry na kráľovských, šľachtických, magnátskych dvoroch a v cirkevných centrách (katolíckych, pravoslávnych, protestantských) autorka zdôrazňuje medzinárodný charakter hudobnej kultúry a jej otvorenosť svetovým vplyvom. Medzinárodné kultúrne kontakty vyplývali z prirodzených pokrvných zväzkov (v kráľovských rodinách), z diplomatických poslaní ale aj iných služobných a privátnych stykov. Zahraniční imigranti prichádzali tiež po konfesionálnych líniách a v nemalej miere európske myslenie vplývalo na domácu kultúru prostredníctvom peregrinácie mladých (štúdium a poznanie iných krajov). Rôznorodosť kontaktov tak zahŕňala styky s kultúrou talianskou, nemeckou, nizozemskou, francúzskou ale aj ukrajinskou, tureckou, perzskou a ď. Špecifické miesto v týchto kultúrnych identitách mala aj kultúra sarmatská, starobylá kultúra poľskej šľachty spájajúca vplyvy západu a východu. Je zaujímavé, že vstupná kapitola do problematiky obsahuje v anglickej verzii knihy o jeden – a to veľmi dôležitý – obrázok viac, než poľská verzia, hneď v prvej podkapitole *Territory, nationalities and faiths* je umiestnená farebná mapa Poľsko-Litovskej únie z roku cca 1600, ktorá uvádza čitateľa do histórie a pripomína mu dobové geografické danosti a dejinné európ-

ske súvislosti v 17. storočí, ktoré mali iné rozmery než tie dnešné.

Súčasťou vstupnej kapitoly je aj 10-stranová synoptická tabuľka, ktorá prehľadným spôsobom poukazuje na kultúrno-spoločenské súvislosti. Na osi vertikálnej chronologicky zoraďuje hudobné udalosti, tvorbu skladateľov a teoretické diela hudobných mysliteľov od polovice 16. storočia do konca 17. storočia, a to osobitne štyri vývinové línie: 1. hudbu v Poľsku, 2. hudbu v Európe, 3. spoločenské, vedecké a kultúrne udalosti a diela v Poľsku a 4. spoločenské, vedecké a kultúrne udalosti a diela v Európe. Na osi horizontálnej synoptická tabuľka umožňuje sledovať prepojenosť najdôležitejších historických udalostí formujúcich Európu a Poľska s udalosťami vo svete vedy, umenia, literatúry a kultúry, čo pomáha vniknúť do súvislostí filozoficko-estetického myslenia a umelecko-tvorivých inšpirácií doby a sveta, v ktorom hudobní skladatelia obdobia baroka žili a tvorili. Čím viac podrobností čitateľ absorbuje, tým plastickejší obraz dejín hudby sa pred ním vynára. Napríklad v desaťročí 1650–1660, v ktorom pôsobil v Bratislave jeden z našich najvýznamnejších skladateľov Samuel Capricornus (cca 1650–1657), a v ktorom vrcholila tvorba Zachariáša Zarevúckeho (zom. 1664) a uzavrela sa tvorba Jána Šimráka (zom. 1657), v tomto desaťročí vzniká na území britských ostrovov Veľká Británia (*Oliver Cromwell*). V tomto období Poľsko vedie vojnu so Švédskom (1655–1660), stráca pruské léna a na juhu čelí nájazdu sedmohradského knižaťa Juraja Rákocziho (1657), vo Francúzsku je založená Akadémia vied (*Académie des Sciences*, 1657), Christoph Bernhard píše svoj *Tractatus compositionis augmentatus* (1658–1663) a vo Viedni je predvedené oratórium cisára Leopolda I (*Sagrifizio d´Abramo* 1660). Je to desaťročie vrcholnej tvorby Bartłomieja Pękiela, poľského kráľovského kapelníka (zom. cca 1670). Synoptická tabuľka je úžasným pomocníkom v syntetickom chápaní dejín a jej umiestnenie na začiatku knihy má svoje opodstatnenie.

Jadro knihy Barbary Przybyszewskej-Jarmińskej tvoria dve spomínané kapitoly o hudobnej kultúre *Kultura muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku* a o hudobnej tvorbe *Twórczość muzycna i teoreticznomuzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku*. Celú problematiku hudobnej kultúry v prvej kapitole ďalej člení autorka na štyri rozsiahle okruhy: 1. organizácia hudobného života, 2. vyučovanie hudby v školách, 3. predvádzanie hudby, resp. historicky poučená interpretácia, 4. hudobnohistorické pramene; čiže postupuje od všeobecnejších informácií o hudobnom živote ku špeciálnym otázkam hudobnej výchovy základnej i profesionálnej, k otázkam hudobných nástrojov a obsadenia kapiel a končí ťažiskovou staťou tejto kapitoly, opisom hudobnohistorických prameňov.

1. Formy hudobného života opisuje autorka podľa hierarchizácie kultúrneho a umeleckého života vtedajšej ranonovovekej spoločnosti v Poľsko-Litovskej únii, od opisu hudobného života na kráľovských dvoroch, ku kapelám a hudobníkom na magnátskych dvoroch, k hudbe v službách náboženstva, mestským profesionálnym hudobníkom a potulným hudobníkom. Postupuje pritom chronologicky od kráľovskej kapely na dvore Žigmunda III. Vasu, u ktorého výdaje na hudobný život už koncom 16. storočia predstavovali cca 4200 florénov ročne, a ktorý v tom čase zamestnával okolo 25 muzikantov (plus chlapcov-žiakov). Každý panovník bol v tomto smere špecifický, čo v nemalej miere ovplyvňovala jeho vlastná hudobnosť, resp. schopnosť hrať na hudobnom nástroji alebo hudbymilovnosť jeho vznešenej manželky. Základné črty hudobného života na panovníckych dvoroch však boli rovnaké, okrem profesionálnej kapely pôsobili na kráľovských dvoroch aj vojenskí hudobníci, a tiež privátni sólisti – lutnisti, harfisti, hráči na klávesových nástrojoch a v časoch Sobieskeho napr. aj hráči na bandurách. Do polovice 17. storočia prevládali v poľských kráľovských kapelách talianski hudobníci (Francesco Maffon, Diomedes Cato, Annibale Stabile, Luca Marenzio, Tarquinio Merula, Marco Scacchi a i.) a mnohí iní európski hudobníci, napr. Paul Siefert, žiak Jana Pieterszoona Sweelincka. Úplne raritným je v tomto smere epitaf Asprilia Pacelliho s poprsím skladateľa (zachovaný do 2. svetovej vojny v Katedrále Sv.

Jána Krstiteľa vo Varšave), ktorý žil a pôsobil v Poľsku 20 rokov (zom. vo Varšave 1623). Prvým kapelníkom kráľovskej kapely, ktorý nepochádzal z Talianska sa stal až roku 1653 Bartłomiej Pękiel (od roku 1632 organista, po odchode M. Scacchiho zastupujúci, a od roku 1653 riadny kapelník). Kráľovská kapela pobývala striedavo v Krakove a Varšave, podľa aktuálneho sídla panovníka (napr. aj podľa jeho účasti na sneme) a určovala vysoký štandard hudobného života aj v ďalších mestách, ktoré králi často navštevovali. Hudba mala vysoké postavenie aj na dvoroch veľmožov, šľachty a svetských magnátov (Zamoyskovci, Ossoliński, Radziwiłłowci, Lubomirskovci) i duchovných magnátov – v sídle arcibiskupského paláca v *Łowiczi* pôsobil napríklad u W. Baranowského ako organista Mikołaj Zieleński. Hudobný život v mestách mal rôzne podoby, vo väčších urbánnych celkoch (Krakov, Ľvov, Lublin) pôsobili profesionálni mestskí hudobníci (trubači), mestské ansámble, združujúce profesionálov, resp. cechy hudobníkov, s rôznym etnickým či konfesionálnym zázemím, napr. skupina židovských hudobníkov v Ľvove. Spolužitie týchto spoločenstiev prinášalo rôzne situácie, rôzne možnosti spolupráce a výpomoci (hranie pri slávnostiach na radnici, svadbách, pohreboch) ale aj rôzne konflikty (väčšinou medzi hudobníkmi náboženských inštitúcií a mestskými hudobníkmi). Mestá sa snažili získať virtuóznych hráčov – huslistov, lutnistov, kornetistov, harfistov ale ani privátne hudobnícke zamestnania neboli výnimkou. V poľskom meste *Biecz* sa vo farskom Kostole Božieho tela zachovali dva podstavce pod noty z roku 1633, rezbársky majstrovsky zdobené reliéfmi, znázorňujúcimi orchester mestských hudobníkov; tieto reliéfy sú vzácne aj z organologického hľadiska (obr., s. 120-121). Obraz hudobnej kultúry dokresľuje záverečná krátka pasáž, venovaná nižšej, resp. menej umeleckej hudobnej kultúre – potulným hudobníkom, kantorom a dedinským muzikantom, ktorí vyhrávali a spievali v krčmách. Viaceré doklady zo staropoľskej literatúry sú v tomto smere cennými zdrojmi poznania žánrového prelínania sa kultúr v hudobnom repertoári (napr. rozšírenosť francúzskej piesne Orlanda di Lasso *Susanne un jour d'amour* transformovanej do piesne *Zuzanka* v poľskej ľudovej hudbe).

2. Na kapitolu o základných spoločenských podmienkach pestovania hudobnej kultúry priamo nadväzuje problematika vyučovania hudby v školách. Autorka v nej analyzuje postavenie hudby vo vtedajšom vzdelávacom systéme, v ktorom mala hudobná výchova dôležité miesto, bez ohľadu na konfesionálne rozdiely. Vtedajší myslitelia zdôrazňovali v hudbe aj jej estetickú a mravnú funkciu, napríklad profesor krakovskej Akadémie Sebastian Petryczy roku 1605 napísal: „*Hudba je nevyhnutná pri vzdelaní mladých ľudí; tak ako oči boli stvorené pre astronómiu, uši boli stvorené počúvanie hudby a spevu. Hudba pomáha pri odpočinku, uvoľňuje unavené zmysly, čo vidíme na tých, ktorí ťažko pracujú. Spievanie uľahčuje prácu, pretože v piesni a v spievaní (ľudia) nachádzajú potešenie, zabúdajú na prácu a ťažobu; preto hudba aj v smútku pomáha.*" (s. 133). V elementárnych školách fungujúcich pri cirkevných inštitúciách sa dôraz kládol na praktickú stránku, predovšetkým spievanie (žalmov a iných liturgických spevov). V katolíckom prostredí – v školách farských, kolegiálnych, katedrálnych a pri kláštoroch – vynikali jezuitské a piaristické kolégiá; v protestantských centrách fungovali školy farské (pri kostoloch), významnú úlohu zohrávali však aj školy rôznych bratstiev (českobratské, poľskobratské). V strednom (gymnaziálnom) školstve sa vyučovala aj hra na hudobnom nástroji a základy hudobnej teórie. Vo vyššom humanistickom školstve sa prednášala teória hudby ako súčasť *quadrivia* (Akadémia v Krakove, Akadémia Zamojského v meste *Zamość*, na juhu Lubelského vojvodstva, jezuitská Akadémia vo Vilniuse, dnes juhovýchodná Litva). B. Przybyszewska-Jarmińska analyzuje aj najvýznamnejšie učebnice hudby a tiež postavenie hudby v systéme poznatkov, (spolu s geometriou a astronómiou tvorila súčasť matematiky). Osobitnú pozornosť venuje hudobnej výchove pri kráľovských kapelách, medzi ktorými vynikalo pedagogické pôsobenie Františka Liliusa, kapelníka Wawelskej vokálno-inštrumentálnej kráľovskej kapely, učiteľa Marcina

Mielczewského, a tiež špeciálnemu hudobnému vzdelávaniu v mestských hudobných cechoch, v ktorých si členovia sami zabezpečovali dorast. Učenie sa v hudobných cechoch prebiehalo zvyčajne trojstupňovo, chlapci, učiaci sa hudobnému remeslu boli najprv učňami, potom tovarišmi (čeľadníkmi) a až nakoniec získali majstrovstvo. Pri prijímaní do cechu sa zohľadňovali aj morálne kvality kandidáta a pri samotnej výučbe takisto nešlo len o hudobné majstrovstvo ale aj o dobré mravy. Učenie financovala rodina chlapca a trvalo pomerne dlho, päť až sedem rokov. Spätosť so životom mestskej komunity bola samozrejmosťou, napríklad v Gdansku sa majstrom mohol stať len ten, kto získal mestské právo a kto sa vraj do roka neoženil – musel zaplatiť ostatným členom sud piva.

3. Kratšia samostatná kapitola je venovaná dobovej hudobnointerpretačnej praxi, čiže charakteristike hudby z hľadiska dvoch základných foriem existencie predvádzania hudby – ako hudby vokálnej, spievanej a hudby inštrumentálnej, interpretovanej na hudobnom nástroji. Autorka tu vychádza zo základnej premisy, že na prelome 16. a 17. storočia bola najvyššie cenená hudba spievaná – teda ľudský hlas bol vnímaný ako najdokonalejší hudobný „inštrument". Vokálne zbory spevákov predvádzali unisono alebo v jednoduchých viachlasoch gregoriánsky chorál, alebo polyfonickú menzurálnu hudbu v katolíckych kostoloch. V luteránskych, kalvínskych a ariánskych kostoloch zneli žalmy a chorály jednohlasne alebo v jednoduchých harmonizáciách. V luteránskych chrámoch existovali aj zbory profesionálnych hudobníkov, ktoré spievali (predvádzali vokálne, resp. vokálno-inštrumentálne) náročnú polyfonickú hudbu. Sopránové a altové party spievali chlapci diskantisti. Spevákmi boli často aj kňazi (napríklad v kapele krakovských rorantistov). Vokalisti vystupovali nielen v hudbe duchovnej ale aj pri svetských hudobných príležitostiach. Mimoriadnym zjavom medzi vokalistami bol rímsky kastrát Baldasarre Ferri, ktorý žil v Poľsku cca od roku 1625, kde pôsobil v kráľovskej kapele Vasovcov až do svojho odchodu na viedenský dvor (1655). B. Ferri mal v Európe povesť najskvostnejšieho speváka, s neuveriteľnou dĺžkou dychu, nádhernou farbou hlasu a umeleckým výrazom. Koncertoval aj pred švédskou kráľovnou Kristínou, na mnohých poľských šľachtických dvoroch; na jeho počesť sa skladali oslavné sonety. Jeden z najznámejších sa zachoval z roku 1643 od poľského skladateľa a poeta Adama Jarzębského:

„Trudno przebrać Baltazaro,
W Rzymie taki sopran raro,
Masz tam z Forstera altystę,
W bas i tenor, dyszkantystę:
Gdy chce, wzgórę wyprawuje
Potym na dół vyspiewuje.
Kilka oktaw: to nowina!
Virtuoso godzien wina!" (s. 148)

B. Przybyszewska-Jarmińska venuje samostatnú pozornosť aj hudobným nástrojom, najprv často diskutovanej otázke veľkosti a zloženia inštrumentálnych kapiel (v závislosti od miesta pôsobenia), otázke participácie hudobných nástrojov na vokálno-inštrumentálnych produkciách (zdvojovanie vokálnych hlasov nástrojmi, ich zrovnoprávňovanie a nahradzovanie inštrumentálnymi partami), a tiež organologickým a ikonografickým otázkam – názvoslovie, stavba nástrojov a ich výroba v Poľsku (známy bol napr. cech lutnistov v Krakove, kde sa lutny vyrábali z javorového dreva). Tu autorka odkazuje aj na muzeálne exponáty zachovaných dobových nástrojov, predovšetkým z dielne rodiny Grobliczówcov, dnes uchovaných v Múzeu hudobných nástrojov v Poznani.

4. Ťažisko prvej kapitoly je položené na záverečnom opise hudobnohistorických prameňov, ktoré sú najdôležitejšími zdrojmi poznania barokového hudobného repertoáru a hudobnoteoretického myslenia. B. Przybyszewska-Jarmińska systematicky postupuje od prameňov importovaných (talianske, nemecké, nizozemské) k domácim prameňom. Charakterizuje hudobné tlače a rukopisy z hľadiska ich dnešnej výpovednej hodnoty a postupne oboznamuje čitateľov s najvýznamnejšími zbierkami hudobnín zachovanými v Poľsku i za hranicami dnešného Poľska. Osobitnú pozornosť venuje aj inventárnym zoznamom hudobnín a hudobných nástrojov a zmienkam o hud-

be v dobovej literatúre i všeobecno-historických prameňoch. Vysoko vyzdvihuje domácu hudobno-tlačiarenskú produkciu, ktorá sa snažila držať krok s európskymi nototlačiarenskými trendmi už koncom 16. storočia (v Krakove vyšla už roku 1580 nototlač s viachlasnými žalmami Mikołaja Gomołku *Melodiae na psalterz polski*). V 17. storočí vynikali nototlačiarne v Krakove, Vilniuse, Lešne (založenej z iniciatívy Jana Ámosa Komenského), Toruni, Gdansku a inde. V Gdansku fungovali dokonca viacerí kníhtlačiari paralelne, najproduktívnejším bol Andreas Hünefeld, ktorý vydával zbierky duchovných piesní a žalmov, medzi inými vydal aj základný spevník pre evanjelické a. v. cirkevné obce v Poľsko-Litovskej únii *Kancyonal, to jest Księngi Psalmow i Pieśni Duchownych* v roku 1636, t. j. v tom istom roku, v ktorom vyšla v Levoči *Cithara sanctorum*. Mimoriadne cenné pre poľskú históriu hudby sú „zahraničné" hudobné tlače: väčšina z nich vychádzala v Benátkach a mnohé boli dedikované poľským panovníkom. Išlo predovšetkým o hudbu talianskych skladateľov pôsobiacich v Poľsku (V. Bertolussi, A. Pacelli, G. Valentini), ale vyšla tu aj známa tlač Mikołaja Zieleńského *Offertoria et Communiones totius anni* (1611).

Dôležitou staťou kapitoly o hudobnohistorických prameňoch z obdobia baroka je základný prehľad archívov a knižníc, v ktorých sa zachovali. B. Przybyszewska-Jarmińska ako aktívna historička má vynikajúci prehľad o všetkých hudobninách – domácich tlačiach i rukopisoch, o polonikách i o „zahraničných", resp. importovaných prameňoch. Situácia v uchovávaní prameňov a ich rozmiestnení v archívoch je navyše komplikovaná historickými kataklizmami, predovšetkým 2. svetovou vojnou, počas ktorej boli mnohé archívy zničené (Národné zbierky vo Varšave). V súčasnosti sa tak zachoval len zlomok z celkového predpokladaného množstva hudobnín; k najvýznamnejším patria tri zbierky vo Varšave – *Biblioteka Narodowa*, *Biblioteka Warsawszkiego Towarystwa Muzycznego* a *Biblioteka Uniwersitetu Warszawskiego*. V nich nájdeme aj provenienčne vzdialenejšie hudobniny, napr. personálnym darom sa dostali hudobné rukopisy z mesta Łowicz (Lodžské vojvodstvo) do zbierky *Biblioteky Warsawszkiego Towarystwa Muzycznego*, či cenná zbierka legnických hudobnín, ktorá sa ocitla v *Biblioteke Uniwersitetu Warszawskiego*. K ďalším dôležitým miestam – bádateľským hudobnohistorickým „rajom" – patria knižnice v Krakove (*Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej*, *Biblioteka Czartoryskich*, *Biblioteka Uniwersitetu Jagiellońskiego*), Gdansku (*Biblioteka Polskiej Akademii Nauk*), Vroclavi (*Biblioteka Uniwersitetu Wrocławskiego*) a v Pelpline (*Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego*), kde sa nachádza vzácna zbierka rukopisov zo 17. storočia, obsahujúca známe pelplinské tabulatúrne zborníky, pochádzajúce z rokov 1620–1630. Dôležité pre poľské dejiny hudby sú aj hudobnohistorické pramene v zahraničných inštitúciách, v ktorých sa nachádzajú poloniká: Bologna, Rím, Neapol, Terst, Berlín, Drážďany, Paríž, Vilnius, Uppsala, Štokholm, Kroměříž. V prehľade samozrejme nechýbajú ani Bardejovská a Levočská zbierka hudobnín a zmienky o rôznych najnovších objavoch poloník, napr. diela Aleksandra Leszczyského v Štátnom archíve v Modre.

Druhá ťažisková kapitola knihy Barbary Przybyszewskej-Jarmińskej je venovaná hudobnej tvorbe konkrétnych spomínaných hudobných skladateľov (*Twórczość muzyczna i teoreticzno-muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku*). Ide o podrobnú analýzu samotných skladieb, nachádzajúcich sa v hudobnohistorických prameňoch. Autorka rozdelila rozsiahlu problematiku do troch oblastí: 1. na hudbu vokálnu a vokálno-inštrumentálnu, 2. na hudbu inštrumentálnu a 3. na hudobnoteoretické traktáty. Najrozsiahlejšia je prvá podkapitola, v ktorej B. Przybyszewska-Jarmińska postupuje podľa funkcie hudby, čiže podľa základného rozlišovacieho kritéria barokového štýlu, ktorým bolo miesto, v ktorom sa predvádzala. Pri hudbe vokálnej a vokálno-inštrumentálnej skúma osobitne duchovnú a svetskú hudbu, pri duchovnej hudbe analyzuje postupne omša, motetá, duchovné koncerty (viaczborové, jednozborové, malé i sólové duchovné koncerty), paradramatické a dramatické hudobné žánre (*dialoghi sacri*, oratóriá, *drammi*

per musica, školské drámy), duchovné piesne (protestantské, rímsko-katolícke) a rímsky chorál. Pri hudbe svetskej analyzuje postupne divadelnú (scénickú) hudbu, komornú hudbu ale aj hudbu populárnu. V druhej podkapitole sa venuje osobitne inštrumentálnej hudbe komornej a chrámovej, hudbe organovej a pre klávesové nástroje, hudbe lutnovej a tanečnej (*tańce polskie*). Pri každej tematickej skupine analyzuje diela jednotlivých skladateľov, ktoré sú najprínosnejšie pre vývoj daného hudobného štýlu. Celý text je pretkaný množstvom notových príkladov, ilustrujúcich skúmané javy. Čítanie a vnímanie tohto textu si vyžaduje hudobnoteoreticky vzdelaného čitateľa, ktorý dokáže oceniť podrobné analýzy jednotlivých skladieb z hľadiska štýlotvorných detailov.

Inšpirujúce je členenie duchovnej hudby vokálnej a vokálno-inštrumentálnej podľa dobových štýlotvorných kritérií, ktoré rozpracoval Marco Scacchi a neskôr Angelo Berardi a Johann Mattheson. V hudbe cirkevného štýlu (*ecclesiasticus*) skúma autorka samostatne omše v *stile antico* (jednozborové a viaczborové so sprievodom organa alebo bez neho) a v *stile imbastartito* (jedno- a viaczborové koncertantné). Podrobnejšie sa venuje omšiam Bartłomieja Pękiela, ktorého tvorbu vyzdvihuje medzi jednozborovou tvorbou v *stile antico,* a ktorého 6-časťové omšové cykly pre štvorhlasné zbory z repertoáru wawelských rorantistov sa hrávali ešte aj v prvej polovici 18. storočia. Zahŕňa tu aj najnovšie bádania k tvorbe B. Pękiela, ktoré predložil Tomasz Jasiński (1998) ohľadom Pękielovej omše *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, ktorá v názve skrýva odkaz na melodický archetyp piesne *O Ross, schoene Ross*, známej v latinskej verzii *Pulcherrima rosa* (notový príklad s. 235-236). Jasiński sa vyjadruje aj k druhej časti názvu *ad instar Praenestini* a hudobno-kompozičnému štýlu skladby, ktorý nezodpovedá kompozičnému štýlu Palestrinu v prísnom zmysle slova, ale konštrukčnému modelu Palestrinových omší. B. Przybyszewska-Jarmińska analyzuje medzi omšami v *stile imbastartito* viaczborové diela Tarquinia Merula, Marca Scacchiho a domáceho skladateľa Marcina Mielczewského.

V druhej veľkej oblasti – v svetskej hudbe – autorka venuje veľkú pozornosť hudbe scénickej na poľských kráľovských dvoroch a v bohatších hudobných centrách. Nájdeme tu zaujímavé informácie o hudbe anglických divadelných spoločností (alžbetínskej divadelnej skupiny) v Gdansku, Varšave a Vilniuse v prvej polovici 17. storočia, známe sú napr. predstavenia hercov súboru Johna Greena vo Varšave v rokoch 1616–1617. Gdansk bol priam literárno-hudobno-divadelným strediskom, známym sa stalo tamojšie predstavenie *Tragedia o bogaczu i Łazarzu* z roku 1643 s hudobnými a tanečnými scénami (skladateľ *Marcin Gremboszewski*). Vo Varšavskom prostredí mali úspech *drammi per musica*, štýlovo novátorské dramatické útvary, ktoré prezentovali nastupujúci recitatívny hudobný štýl. V pozadí uvádzania týchto novátorských talianskych hudobných diel bola zanietenosť pre hudbu u poľského panovníka Žigmunda III. Vasu a jeho syna Wladysława, ktorý v rámci peregrinácií precestoval Európu a jej hlavné centrá (Viedeň, Rím, Florencia). Mnohé z dramatických diel sa zachovali len fragmentárne (texty, vydané tlačou), výnimočne existuje informácia o skladateľoch (napr. kráľovský kapelník Marco Scacchi bol autorom hudby drámy *Il Ratto di Helena*, vydanej vo Vilniuse roku 1636). Opera sa tiež stala dôležitou súčasťou hudobného života a od roku 1637 sa predvádzala vo varšavskom kráľovskom zámku už v novej veľkej sále pre 500 osôb (48 metrov širokej a 12 metrov dlhej) s hlbokou scénou zvanou *teatrum*, prispôsobenou na použitie všetkých barokových divadelných scénických efektov. B. Przybyszewska-Jarmińska postupuje pri opise svetskej hudby od väčších žánrov – opery, oratória a baletov – k menším formám, akými boli madrigal, chanson, viachlasná pieseň, ária a jednoduchšie formy populárnej hudby (piesne ľúbostné, rytierske, historické, lovecké).

Samostatná druhá podkapitola o inštrumentálnej hudbe dopĺňa rozsiahlu problematiku o barokovej hudbe informáciami o štýlovo-novátorských formách, akými boli inštrumentálne koncerty, sonáty, fantázie, ricercary, canzony a canzonetti (v hudbe komornej

svetskej ale i duchovnej); fúgy, fantázie, prelúdiá, preambulá, toccaty a ď. (v hudbe pre klávesové nástroje, zachovanej v organových a tabulatúrnych prameňoch). Slovenského čitateľa akiste zaujmú canzony Marcina Mielczewského, z ktorých štyri sa zachovali aj v prameňoch levočskej proveniencie (69A); a rovnako aj charakteristika štýlovo vyhranených poľských idiómov v tanečnej hudbe (polonéza, mazurka, *Polacco ballo*). Posledná podkapitola o hudobnoteoretických traktátoch je základnou sondou do problematiky dobového hudobnoteoretického myslenia. Na prvom mieste tu nájdeme rozanalyzovaný spor Marca Scacchiho s Paulom Siefertom ohľadom klasifikácie hudobných žánrov, čiže problematiku, ktorá patrí v poľskej muzikologickej literatúre k dobre prebádaným otázkam. Ďalej sú tu predstavené najvýznamnejšie latinsko-nemecké, latinské a poľské hudobnoteoretické traktáty, vydané v Gdansku a Krakove a osobitná pozornosť je venovaná hudobnej výchove v najvyšších pedagogických inštitúciách (*Akademia Krakowska*, jezuitské centrá, Sliezsko).

Problematiku druhej kapitoly, a zároveň aj celej knihy, uzatvára krátka stať venovaná otázkam migrácie hudobníkov. B. Przybyszewska-Jarmińska ju skoncipovala ako sumarizačný pohľad na hudobno-kultúrnu Európu 17. storočia vo vzťahu k pohybu a sťahovaniu hudobníkov a transferu hudobných vplyvov. Poľsko-Litovská únia je tu predstavená ako tranzitná krajina rôznych križujúcich sa ciest, smerujúcich od severu (Švédsko, Dánsko, Anglicko) na juh (územia rakúskych Habsburgovcov, Taliansko) a od západu (Nemecko, Nizozemsko, Francúzsko) na východ a juhovýchod (ruské, ukrajinské, turecké územia). V tejto stati sú migrácie hudobníkov predstavené z nového uhla pohľadu, cez politicko-spoločenské a nábožensko-sociálne možnosti, ktoré formovali vtedajšie hudobno-kultúrne dianie v Európe a podmieňovali migráciu hudobníkov (Poliakov i nepoliakov, profesionálnych interpretov i skladateľov, študentov nehudobníkov i adeptov na hudobnícke povolania). Záverečná úvaha patrí repertoárovým súvislostiam a šíreniu hudby skladateľov Poľsko-Litovskej únie v mnohých európskych hudobných mestách a kultúrnych centrách. V hodnotení týchto súvislostí vystupuje *Rzeczpospolita* v 17. storočí v Európe nielen ako tranzitná krajina, cez ktorú sa šírili, a v ktorej sa udomácňovali najnovšie hudobné vplyv (predovšetkým z Talianska) ale aj ako krajina, ktorá významne prispela svojim vlastným vkladom do európskeho kultúrneho dedičstva.

Vedecká koncepcia knihy Barbary Przybyszewskej-Jarmińskej je klasickou hudobnohistoriografickou koncepciou dejín hudby jedného zo stredoeurópskych štátov. V jej centre stoja rovnocenne skúmanie hudobného dedičstva ako súhrnu hudobných skladieb a zároveň interpretácia hudobnohistorických faktov na pozadí celého širokého spektra hudobnej kultúry, umenia a vzdelávania, determinovaného vtedajším spoločensko-politickým dianím. Jej podstatou je poctivá heuristická práca, zhodnotenie hudobnohistorických prameňov, pramenno-kritická interpretácia poznatkov a akceptácia štýlovokritickej metódy chápania dejín. I keď tu čitateľ nenájde samostatné zvyčajné kapitoly o živote a pôsobení skladateľov, tí najvýznamnejší sú predstavení v prvej – viac sociologicko-esteticky orientovanej kapitole. V druhej kapitole, kde už ide o samotnú charakteristiku skladieb sa zas postupuje na základe hodnotenia jednotlivých osobností. Koniec-koncov vynikajúci prehľad všetkých skladateľov a ich tvorby poskytuje záverečná bibliografia, ktorá obsahuje – netradične – kompletný zoznam všetkých vydaných skladieb z tvorby skúmaných európskych a domácich skladateľov aj s rozpisom jednotlivých skladieb (v zozname sa nachádza aj anonymná vydaná tvorba). Vo svojich dejinách barokovej hudby *część pierwsza, 1595–1696* pripravila Barbara Przybyszewska-Jarmińska nepochybne muzikologickú lahôdku nielen pre profesionálnych hudobných historikov, ale aj vynikajúci zdroj poznatkov o hudbe v Európe v 17. storočí pre študentov, aktívnych hudobníkov a milovníkov histórie. Je to jeden z vynikajúcich výsledkov poľskej hudobnej historiografie.

Janka Petőczová