

## STATUS MUZYKÓW KOŚCIELNYCH RZECZPOSPOLITEJ W XVII WIEKU<sup>1</sup>

Omawiany status muzyków rozumiany jest tutaj jako ich pozycja w strukturze stosunków społecznych w związku z wykonywanym przez nich zawodem<sup>2</sup>. W przedstawionych rozważaniach ograniczymy się do środowiska muzyków kościelnych. Analizie poddane zostaną zależności pomiędzy pochodzeniem i płcią muzyków a ich statusem. Omówimy także role pełnione przez muzyków w odniesieniu do ich profesji. Rodzaj pełnionych ról społecznych (definiowanych jako pewne oczekiwane przez społeczeństwo zachowania<sup>3</sup>) miał bowiem ścisły związek z pozycją społeczną muzyków. W ostatniej części artykułu skoncentrujemy się na sytuacji materialnej muzyków, bezpośrednio wskazującej na poziom ich statusu.

### 1. POCHODZENIE MUZYKÓW A ICH STATUS ZWIĄZANY Z ZAWODEM

Pochodzenie muzyków działających w środowiskach kościelnych bywało różne. W zachowanych źródłach jest mowa o artystach wywodzących się zarówno z wyższych, jak i niższych warstw społecznych, z rodzin zamożnych i biedniejszych, z tych o tradycjach muzycznych, jak i z rodzin, które ich nie miały, z miast i wsi Rzeczypospolitej lub innych państw.

Przykładowo: muzycy działający w zespole przyklasztornym na Jasnej Górze zazwyczaj byli mieszczanami polskiego pochodzenia zamieszkującymi Częstochowę i jej okolice, a w części wywodzili się z ludności poddańczej ziem zakonnych. Muzycy nierzadko pochodzili też z innych miejscowości, w których istniały klasztory paulińskie. Pielgrzymki na Jasną Górę prowadziły tu także artystów z dalekich stron, nawet spoza granic kraju – z Czech, Moraw, Śląska, Węgier czy Niemiec. Czasami w zespole

<sup>1</sup> Artykuł oparty został na fragmentach mojej pracy magisterskiej: *Status muzyków środowisk dworskich i kościelnych Rzeczypospolitej w końcu XVII i w XVII wieku* (Wrocław 2013), napisanej w Katedrze Muzykologii UW pod kierunkiem dr. hab. Remigiusza Pośpiecha, prof. UW.

<sup>2</sup> A. GIDDENS, *Socjologia*, Warszawa 2004, s. 734–735; N. GOODMAN, *Wstęp do socjologii*, Poznań 2001, s. 52–53.

<sup>3</sup> *Tamże*.

działali także kapeliści włoscy. Co ważne, zawód muzyka dawał chłopstwu związanemu z tym ośrodkiem szansę niezwyklego awansu społecznego. W zamian za wyjątkowe zasługi wobec kapeli muzycy z tej warstwy mieli bowiem szansę na uzyskanie swobody osobistej. Wyzwolony z poddaństwa, dzięki takim zasługom oraz wieloletniej pracy w zespole, został m.in. muzyk świecki Maciej Groszek, o którym najwcześniejsza wzmianka pojawia się w 1626 r. W latach 1641–1651 z zespołem związanych było kilku chłopców–dyskantystów i grupa młodzieży pobierającej naukę wykonawstwa instrumentalnego pochodzenia mieszczańskiego – polskiego i zagranicznego oraz wywodzących się z ludności poddańczej pochodzącej z dóbr zakonnych<sup>4</sup>. Dla porównania: w skład zespołu przy klasztorze dominikańskim w Gidlach w XVII w. wchodził zazwyczaj muzyk pochodzący z drobnej szlachty lub z chłopstwa<sup>5</sup>. Jak więc widać, niski status związany z pochodzeniem nie stanowił w tych ośrodkach przeszkody do pracy w zawodzie muzyka. Zachowały się także informacje na temat pochodzenia członków rzeszowskiego kolegium pijarskiego. Wiadomo, że w większości byli oni mieszkańcami Rzeszowa<sup>6</sup>.

Podobnie jak do klasztoru paulińskiego na Jasnej Górze, również do zgromadzenia benedyktynek przyjmowano nierzadko kandydatki niższego pochodzenia i uboższe, jeśli miały odpowiednie umiejętności muzyczne (najczęściej w zakresie gry na organach) lub były utalentowane wokalnie. Jak podaje Magdalena Walter-Mazur, panny takie włączano do wspólnoty bez konieczności wniesienia posagu. W pierwszych chórach u benedyktynek występowały zarówno zakonnice pochodzenia magnackiego i szlacheckiego, jak i mieszczańskiego. W I połowie XVII w., zgodnie z zaleceniem biskupów co do kadencyjności wszelkich urzędów zakonnych (oprócz stanowiska ksieni), w zgromadzeniach benedyktynek kongregacji chełmińskiej także siostry zajmujące się muzyką miały możliwość awansu w hierarchii wspólnoty. Przykładowo: kantorka po pewnym czasie wyznaczona być mogła przez ksienię na stanowisko mistrzyni nowicjatu. Można więc przypuszczać, że również muzykujące zakonnice niższego pochodzenia miały prawo do zajmowania coraz wyższych urzędów<sup>7</sup>.

Jeżeli zaś chodzi o muzyków kształcących się w bezpłatnych jezuickich bursach ubogich, a od lat 20-tych – w bursach muzycznych, pochodzili oni najczęściej z biednych rodzin lub byli sierotami. W zamian za kształcenie i utrzymanie uczniowie tych instytucji śpiewali w czasie nabożeństw. Po ukończeniu bursy muzycy mieli uprawnienia do nauczania w szkołach parafialnych, w bursie, na dworach, a niektórzy mo-

<sup>4</sup> P. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 1971 (druk w: „Studia Claramontana” 19 [2001]), s. 71–72; TENŻE, *Kapela wokalnie-instrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977, s. 18, 21.

<sup>5</sup> R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Kapela oo. dominikanów w Gidlach*, „Muzyka” 18 (1973) nr 4, s. 60.

<sup>6</sup> J. ŚWIEBODA, *Pijarski ośrodek muzyczny w Rzeszowie XVII i XVIII w.*, w: I. STASIEWICZ-JASIUKOWA (red.), *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII–XIX w.*, Warszawa – Kraków 1993, s. 355–356, 360–361.

<sup>7</sup> M. WALTER-MAZUR, *Status zakonnice śpiewaczek i instrumentalistek w XVII i XVIII wieku. Profesjonalizacja zakonnice-muzyków na przykładzie polskich benedyktynek*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 8 (2010), s. 65–67.

gli zarobkować jako organiści. Absolwenci burs wstępowali też czasem do zakonu, co było możliwe dzięki ich wykształceniu<sup>8</sup>. Można więc stwierdzić, że chłopcy mający początkowo niski status związany z pochodzeniem, dzięki odebranej edukacji muzycznej mogli znacznie awansować w ówczesnej hierarchii społecznej.

Różny status związany z pochodzeniem mieli chłopcy–dyskantyści należący do kapel kościelnych. Dzieci rekrutowane do zespołów klasztornych wywodziły się najczęściej z ludności poddańczej, niektóre zaś z mieszczaństwa. Jak przypuszcza Z. Chaniecki<sup>9</sup>, niewykluczone także, iż część z nich pochodziła z drobnej szlachty. Co ciekawe, w kościołach, przy których utrzymywano większe zespoły muzyczne, dyskantystami były nierzadko dzieci muzyków działających w tamtejszych kapelach. Soprańści owi, jako muzycy małoletni, pozostawali pod opieką kapelmistrza i to on odpowiadał za ich utrzymanie i kształcenie, na które otrzymywał fundusze. Niekiedy tylko starszym sopranistom wypłacano wynagrodzenie do rąk własnych, uznając ich za wystarczająco dojrzałych, aby sami mogli dysponować pieniędzmi. Muzycy ci krótko, bo zaledwie przez kilka lat, mogli pełnić w zespole role śpiewaków sopranowych. Kiedy wchodzili oni w okres mutacji, często odsyłani byli do domu rodzinnego, a tylko niektórym z nich pozwalano zostać w zespole w roli niższego głosu lub instrumentalisty. Wydalani z zespołu, z małą sumą na drogę, byli również wtedy, gdy nie dość dobrze wypełniali swoje obowiązki. O niskim statusie dyskantystów, związanym najpewniej z ich niskim pochodzeniem, świadczy fakt, iż część kapelmistrzów (np. F. Lilius) sprzedawała wykształconych już sopranistów szlachcie. Bywało też i tak, że to magnaci wyszukiwali zdolne dzieci wśród ludności poddańczej albo plebsu miejskiego, a następnie opłacali ich kształcenie w zespołach kościelnych, zabierając później dyskantystów na swoje dwory. Dalsze losy sopranistów zatrudnianych u możnowładców bywały często trudne. Z niskim pochodzeniem oraz młodym wiekiem tych wokalistów wiązało się nierespektowanie przez pracodawców ich podstawowych praw (było to zresztą wówczas nagminne nie tylko wobec muzyków, ale w ogóle wobec ludności poddańczej). Świadczą o tym m.in. nieetyczne procedury zmuszania części dyskantystów do kastracji. Poza tym, pomimo zbyt młodego wieku, dyskantyści bywali nierzadko świadkami krwawych kłótni pijanych gości i gospodarza. Czasem dochodziło nawet do pobic chłopców. Zdarzało się też, że treść piosenek śpiewanych przez sopranistów była nieodpowiednia dla dzieci (o czym mówi np. K. Opaliński w satyrach)<sup>10</sup>. W świetle powyższych informacji przypuszczać można, że mali soprańści lepiej traktowani byli jednak w zespołach kościelnych niż na dworach magnackich.

Ważnym czynnikiem, decydującym o powodzeniu kariery zawodowej młodych muzyków, były często rodzinne tradycje muzyczne. Nie brak w źródłach wzmianek

<sup>8</sup> L. GRZEBIEŃ, J. KOCHANOWICZ, *Jezuickie bursy muzyczne w dawnej Polsce. Zarys problematyki badawczej*, „Muzyka” 47 (2002) nr 1, s. 65–83.

<sup>9</sup> Z. CHANIECKI, *Dyskantyści w kapelach polskich od XVI do XVIII w.*, cz. I: *Pueri cantores*, „Muzyka” 18 (1973) nr 4 (71), s. 33.

<sup>10</sup> *Tamże*, s. 28–43.

na temat muzyków zatrudnianych w zespołach, w których działali uprzednio lub w podobnym czasie ich rodzice. Warto przywołać tu wspomniany już przykład dyskantystów należących do tych samych zespołów, co ich rodzice–kapeliści. Zależność pomiędzy aktywnością muzyczną rodzica a zawodem muzycznym dziecka potwierdza również przykład Franciszka Liliusa – kapelmistrza w katedrze wawelskiej, będącego synem kapelisty na dworze królewskim – Vincenza Liliusa. Należy tu dodać, że w omawianym czasie umiejętności muzyczne, podobnie jak innego rodzaju rzemiosła, przekazywane były często z pokolenia na pokolenie. Ponadto dzięki wykształceniu muzycznemu i odpowiedniej (dobrej) sytuacji materialnej rodziców dzieci miały możliwość pobierania edukacji muzycznej również poza domem, a ta otwierała im drogę do przyszłej kariery muzycznej. Z pewnością artyści pochodzący z wysoko postawionych rodzin muzycznych, którzy byli utalentowani i pracowici, mieli większe szanse na zatrudnienie w najlepszych polskich zespołach. Nie bez znaczenia przy decyzji o ich angażu był z pewnością fakt, że były to osoby znane, polecane, czasem od dziecka pojawiające się w miejscu pracy rodziców<sup>11</sup>.

Kończąc omawianie kwestii związanych z pochodzeniem muzyków, warto wspomnieć jeszcze, iż część artystów obcego pochodzenia zostawała w Rzeczypospolitej do końca życia, ciesząc się stałym zatrudnieniem i dobrą sytuacją materialną. Niektórzy z nich nawet polonizowali się poprzez małżeństwa, przyjęcie obywatelstwa albo nabycie gruntu<sup>12</sup>. Do końca swojego krótkiego życia działał w Polsce m.in. włoski muzyk kościelny Annibale Orgas, przybyły tu przed 1622 r., pełniący obowiązki kapelmistrza zespołu katedralnego w Krakowie oraz kapeli wawelskich rorantystów, a także sprawujący funkcję proboszcza w Raciborowicach koło Krakowa, gdzie zmarł w 1629 r.<sup>13</sup> Aż do śmierci działał w Rzeczypospolitej także wspomniany już Franciszek Lilius – syn spolonizowanych Włochów: Vincenza Liliusa – muzyka kapeli królewskiej Wazów oraz jego żony, Orgalii. Urodził się on prawdopodobnie już w Polsce ok. 1600 r., a zmarł w 1657 r. Muzyk ten był następcą A. Orgasa na stanowisku kapelmistrza krakowskiej kapeli katedralnej. Posiadał także godność kanonika w Tarnowie i Sandomierzu oraz pełnił posługę proboszcza w Zębocinie<sup>14</sup>.

## 2. STATUS MUZYKÓW A PŁEĆ

Z zachowanych źródeł wynika, że w środowiskach kościelnych XVII-wiecznej Rzeczypospolitej możliwość zawodowego uprawiania muzyki dostępna była przede

<sup>11</sup> Tamże, s. 33; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, cz. 1: 1595–1696 (Historia Muzyki Polskiej 3), Warszawa 2006, s. 63–75.

<sup>12</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 76–79. Por. też: A. i Z.M. SZWEJKOWSCY, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.

<sup>13</sup> Zob. A. CHYBIŃSKI, *Słownik muzyków dawnej Polski*, Kraków 1949, s. 92; J. CHOMIŃSKI (red.), *Słownik muzyków polskich*, t. II, Kraków 1967, s. 99; A. PATALAS, *Orgas Annibale*, w: EM, t. VII, s. 173–174.

<sup>14</sup> Zob. A. CHYBIŃSKI, *Słownik muzyków*, s. 73; J. CHOMIŃSKI (red.), *Słownik muzyków polskich*, s. 330; Z.M. SZWEJKOWSKI, *Lilius Franciszek*, w: EM, t. V, s. 356.

wszystkim mężczyznom. Do wszelkich zrzeszeń związanych z profesjonalną aktywnością muzyczną przyjmowano wtedy tylko osoby płci męskiej. Kobiety nie miały wobec tego możliwości osiągnięcia statusu zawodowych muzyków. Nawet wysokie partie śpiewacze wykonywali w zespołach zawodowych mężczyźni–kastraci lub chłopcy–dyskantyci. Uzasadniano to często potrzebą zachowania przyzwoitości. Jako przejaw utrzymywania się z działalności muzycznej kobiet związanych z instytucjami kościelnymi można potraktować natomiast uświetnianie liturgii przez uzdolnione muzycznie zakonnice pochodzące z biednych domów, które w ten sposób odpracowywały swój brak posagu<sup>15</sup>.

Należy zauważyć jednak, iż nie tylko w męskich, ale również w żeńskich klasztorach przykładano dużą wagę do umiejętności muzycznych ich członkiń. Świadczy o tym chociażby fakt, iż do sandomierskiego klasztoru benedyktynek przyjmowano nawet kandydatki bez posagu, jeśli miały one umiejętności muzyczne w zakresie gry na organach i/lub talent wokalny. Dodatkowo, zanim przyjęte zostały do zgromadzenia, uczyły się śpiewu<sup>16</sup>. Wiadomo także, iż w klasztorze benedyktynek w Staniątkach działały zakonnice posiadające duże umiejętności muzyczne<sup>17</sup>. Podobne zasady panowały w męskim klasztorze paulińskim na Jasnej Górze, gdzie muzyka i muzycy byli wysoko cenieni. Według zarządzenia z 1628 r., zakonnik bez umiejętności śpiewu chorałowego nie mógł rozpocząć studiów albo przystąpić do święceń. O dużej wadze, jaką przykładano w tym ośrodku do umiejętności muzycznych, świadczy fakt, że kandydaci posiadający wysokie umiejętności muzyczne, a zbyt małą wiedzę z innych dziedzin, czy nawet niewystarczające predyspozycje do życia zakonnego, często, pomimo tych niedostatków, przyjmowani byli do klasztoru. Przykładem osoby przyjętej do zakonu głównie ze względu na wykształcenie muzyczne, mimo braków w wykształceniu ogólnym, był Marcin Gamoński (1651–1699), który przyjął imię Makary, włączony do wspólnoty w 1675 r. Wcześniej przez wiele lat pełnił on obowiązki organisty w Pińczowie i Beszowej. Oprócz talentu muzycznego Gamoński posiadał jednak także zalety duchowe<sup>18</sup>.

Również wielu zakonników – cystersów, dominikanów, karmelitów i pijarów – posiadało wysokie kwalifikacje muzyczne. Zgodnie z regułą, nie mogli natomiast osobiście wykonywać muzyki jezuiti, choć z drugiej strony muzyczny talent i umiejętności brane były pod uwagę przy przyjmowaniu chłopców do prowadzonych przez ten zakon burs ubogich<sup>19</sup>.

Fakt, iż kobiety nie mogły pracować w zawodach wymagających wyższych kwalifikacji, np. w zawodzie muzyka, wynikał z ich niższego niż męczyzn statusu społecz-

<sup>15</sup> M. WALTER-MAZUR, *Status zakonnice*, s. 65–66.

<sup>16</sup> TAŻ, *Wstęp*, w: TAŻ (opr.), *Sanctimonialis autem femina. Magnificat, motety i pieśni na dwa chóry żeńskie*, Sandomierz 2012, s. 6–7.

<sup>17</sup> S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI–XVIII w.)*, Lublin 1997, s. 14.

<sup>18</sup> P. PODEJKO, *Nieznani muzycy polscy. Kompozytorzy, dyrygenci, instrumentalisci, wokaliści (1572–1820)*, „Z dziejów muzyki polskiej” 11 Bydgoszcz 1966, s. 31; TENŻE, *Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 279.

<sup>19</sup> L. GRZEBIEŃ, J. KOCHANOWICZ, *Jezuickie bursy muzyczne*, s. 74.

nego i związanego z nim braku dostępu do szkolnej edukacji, dającej uprawnienia zawodowe. Mężczyźni posiadający wyższą od kobiet pozycję społeczną mieli zarówno dostęp do odpowiednich szkół, jak i możliwość wykonywania profesji, do których one przygotowywały. Jak już wspomniano, wśród ludności poddańczej to chłopcy mieli szansę na zdobycie muzycznego wykształcenia (np. dzięki sfinansowaniu go przez magnata chcącego pozyskać muzyka do swojej kapeli czy dzięki przyjęciu go do kapeli jasnogórskiej) i pracę w zawodzie muzyka, a nieraz, za szczególne zasługi na polu muzyki, nawet na wyzwolenie z poddaństwa. Zawód muzyka wobec tego dawał ówczesnym mężczyznom wszystkich stanów szansę znaczącego awansu społecznego.

### 3. ROLE MUZYKÓW WYNIKAJĄCE Z ICH STATUSU ZAWODOWEGO

Artyści zajmujący się profesjonalnie muzyką, podobnie jak w dzisiejszych czasach, zobowiązani byli do pełnienia ściśle określonych ról zawodowych. Muzycy kościelni utrzymujący się z działalności artystycznej związani byli w omawianym okresie z organizacjami muzycznymi działającymi przy kościołach i klasztorach, głównie z kapelami, placówkami edukacyjnymi oraz bractwami. Zadania wykonywane przez muzyków związane były przede wszystkim z uświetnianiem liturgii i nabożeństw oraz istotnych wydarzeń życia kościelnego. Rodzaj pełnionych ról w dużym stopniu decydował o pozycji społecznej artystów. Poniżej przybliżone zostaną – na wybranych przykładach – role muzyków związanych z instytucjami kościelnymi.

Muzycy kapel wokально-instrumentalnych, stopniowo upowszechniających się w XVII w. przy najważniejszych organizacjach kościelnych, pełnili przede wszystkim funkcje reprezentacyjne. W przypadku ośrodków katolickich obecność tych zespołów wiązała się w znacznym stopniu z dążeniami kontrreformacyjnymi. Wraz z ożywieniem muzycznym instytucji sakralnych i rozwojem szkół przykościelnych, wzrastały umiejętności muzyczne członków wokально-instrumentalnych grup muzycznych, co bez wątpienia wpływało na podwyższanie statusu członków kapel.

Szczególnie reprezentacyjny charakter miały występy muzyków zespołu wokально-instrumentalnego katedry wawelskiej, działającego od 1619 r. Oprócz częstych występów podczas uroczystych mszy oraz nabożeństw, angażowani byli oni także do uświetniania ceremonii państwowych na Wawelu, np. koronacji albo pogrzebów, również wtedy, kiedy w Krakowie przebywała kapela królewska<sup>20</sup>.

Zachowały się także informacje na temat ról członków kapeli przyklasztornej na Jasnej Górze. Do stałych obowiązków kapelistów należały występy podczas porannej mszy śpiewanej, sumy oraz nieszporów wykonywanych w wigilię święta i samo święto, uczestnictwo w próbach, a także granie z wieży kościelnej intrad oraz pieśni. Trębacze oraz oboiści grali z wieży kościelnej hejnały i pieśni (ganki) w niedziele

<sup>20</sup> A. CHYBIŃSKI, *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku*, „Wiadomości Muzyczne” 1 (1925) nr 5–6, s. 133–134; H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, w: Z.M. SZWEYKOWSKI (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958, s. 166–167; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 95–96.

i święta oraz kiedy pojawiały się duże grupy pielgrzymów. Rolą utalentowanych muzyków, którzy odebrali wykształcenie w zespole, a chcieli go opuścić, było udzielanie lekcji gry na instrumentach przyszłym członkom kapeli. Natomiast ci, którzy uczyli się muzyki gdzie indziej, a chcieli wstąpić do zespołu, byli egzaminowani ze swoich umiejętności. Do okolicznościowych, najczęściej dodatkowo opłacanych, zadań artystów zaliczały się występy w czasie ślubów, wotywy, pogrzebów, nabożeństw brackich, litanii i pielgrzymek. Kapela uświetniała także nabożeństwa, procesje, pasje i wotywy brackie w kościele brackim św. Rocha. Wyjątkowo zasłużeni artyści otrzymywali emerytury, a czasem przysługiwały one także wdowom po muzykach zespołu. Warto też zwrócić uwagę na fakt, iż w ośrodku tym zakonnicy regularnie (w konkretnych dniach i o określonych godzinach) uczyli się śpiewu chorałowego, zyskując umiejętności muzyczne w tym zakresie<sup>21</sup>. Jak przypuszcza H. Feicht, do kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze najwcześniej ze wszystkich polskich kapel zaczęto rekrutować, poza artystami ze stanu duchownego, również muzyków świeckich. Osoby świeckie kształciły się w zespole zazwyczaj już od dzieciństwa, opanowując umiejętności wokalne i instrumentalne<sup>22</sup>.

Do zadań członków kapeli wokально-instrumentalnej przy kolegiacie w Sandomierzu, założonej w 1664 r., należało uświetnianie niedzielnych i świątecznych mszy oraz niesporów wielkopostnych, w czasie których wykonywali pasję. Ponadto, jak wynika z zachowanych rachunków, występowali oni w czasie prymarii, litanii, odpustów, procesji Bożego Ciała oraz uświetniali kapitułę generalną i jubileusze. Członkowie kapeli byli w większości osobami świeckimi<sup>23</sup>.

Jeżeli zaś chodzi o obowiązki muzyków zespołu dominikańskiego w Gidlach, to uświetniali oni przede wszystkim ważne uroczystości religijne i święta kalendarza dominikańskiego. Od 1616 r. w każdą sobotę wykonywali także *Litanie loretańską*. Zespół grał również w czasie pogrzebów oraz poza kościołem, np. w karczmach gidelskich<sup>24</sup>.

Fundamentalną rolę w omawianych zespołach pełnili ich kapelmistrzowie, pełniąc obowiązki o charakterze organizacyjnym, artystycznym i pedagogicznym. Dla przykładu: *maestro di cappella* zespołu katedry na Wawelu odpowiedzialny był za pozyskiwanie odpowiednich artystów do kapeli, organizowanie występów, dbałość o instrumenty oraz materiały muzyczne, a także szkolenie czterech dyszkantystów. Podobne zadania wykonywał dyrygent zespołu paulińskiego na Jasnej Górze. Jak podaje P. Podejko, pozyskiwał on dla kapeli repertuar (również sam tworzył utwory), dostosowując kompozycje do wykonawczych możliwości zespołu, sprawował pieczę

<sup>21</sup> P. PODEJKO, *Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 107–120.

<sup>22</sup> H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 169.

<sup>23</sup> J. CHWAŁEK, *Księga rachunkowa kapeli kolegiackiej w Sandomierzu*, „Muzyka” 18 (1973) nr 3, s. 130–131; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 99.

<sup>24</sup> R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Kapela oo. dominikanów w Gidlach*, s. 58–74; TENŻE, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce. II. Muzyka wielogłosowa*, „Muzyka” 8 (1963) nr 3, s. 10–27; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 106.

nad nutami i odpowiadał za instrumenty. Nadzorował także edukację przyszłych członków zespołu oraz udzielał im lekcji wykonawstwa, dbał o odpowiedni skład kapeli, zajmował się sprowadzaniem artystów z innych ośrodków, a jeżeli dodatkowo był organistą, grał również podczas mszy<sup>25</sup>. Kapelmistrzowie, pomimo swojej wiodącej pozycji w zespole, podlegali jednak najczęściej zwierzchności urzędników wyznaczonych przez władze kościelne (klasztorne) do kierowania kapelą. Wiadomo np., iż *maestro di cappella* zespołu wokalnie-instrumentalnego na Wawelu podlegał bezpośrednio zarządzeniom *praefectura* zajmującego się organizacją oraz finansami kapeli. W sporej części kościelnych zrzeszeń muzycznych w omawianym okresie wciąż istniał wymóg lub zwyczaj pełnienia funkcji kapelmistrza przez osobę stanu duchownego. Potwierdzają to m.in. przykłady kierowników kapeli wokalnie-instrumentalnej na Wawelu – Annibale Orgasa i Franciszka Liliusa. Wiadomo także, iż dyrygentami kapeli jasnogórskiej byli w XVII w. wyłącznie zakonnicy. Można więc stwierdzić, iż status kapelmistrza kościelnego łączył się wówczas najczęściej ze statusem osoby duchownej<sup>26</sup>.

W XVII w. funkcjonowały wciąż także tradycyjne przykościelne zespoły wokalne, wykonujące podczas mszy i nabożeństw chorał gregoriański oraz utwory wielogłosowe *a cappella*. Składały się one zwykle z niższego duchowieństwa<sup>27</sup>. Przykładowo: muzycy wawelskiej kapeli rorantystów mieli obowiązek codziennego śpiewania wotywniej mszy roratniej w kaplicy Zygmuntowskiej. Uświetniali oni także ważne uroczystości roku liturgicznego oraz nabożeństwa w intencjach zmarłych, mające miejsce w katedrze<sup>28</sup>. Natomiast członkowie kolegium rorantystów, działającego przy katedrze poznańskiej od lat 40-tych XVII w., w świetle zachowanych informacji zobowiązani byli do codziennych śpiewów przy ołtarzu Świętej Trójcy i św. Jadwigi<sup>29</sup>. Do obowiązków członków kolegium wikariuszy przy kolegiacie w Łowiczu należało z kolei codzienne wykonywanie mszy do Najświętszej Maryi Panny. W XVII w. zespołowi przydzielano stopniowo kolejne zadania. Natomiast muzycy tamtejszego zespołu, wzorowanego na wawelskich rorantystach, działającego w kolegiacie od 1637 r., zobowiązani byli do wykonywania mszy roratnich, *Litanii loretańskiej* i śpiewu *Bogurodzicy*. Rolą połączonych w 1637 r. zespołów wikariuszy i mansjonarzy było zaś wykonywanie z towarzyszeniem organów mszy, nieszpórów oraz komplety w kaplicy wzniesionej przez abpa Jana Wężyka. Od 1648 r. zespół, składający się z dwunastu wokalistów oraz organisty, wykonywać miał – zgodnie z ówczesną fundacją – msze polifoniczne, również z towarzyszeniem organów<sup>30</sup>. Jeżeli zaś chodzi o role członków

<sup>25</sup> P. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 105–107.

<sup>26</sup> *Tamże*, s. 45–57; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 95–96.

<sup>27</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 95–96.

<sup>28</sup> A. CHYBIŃSKI, *Przyczynki do historii*, s. 133–147; H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 166–167; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 95–96. Por. też: E. ZWOLIŃSKA, *Musica figurata w jagiellońskim mauzoleum. Kilka uwag o polifonii rorantystów wawelskich w XVI wieku*, w: [brak red.], *Tradycje muzyczne katedry wawelskiej*, Kraków 1985, s. 27–37.

<sup>29</sup> B. PRZYBYSZEWSKA JARMIŃSKA, *Barok*, s. 98–99.

<sup>30</sup> *Tamże*, s. 99–101.



kolegium mansjonarzy kolegiaty św. Michała Archanioła w Lublinie, to byli oni zobowiązani do codziennego śpiewania *officium* i mszy wotywnej o Matce Bożej, a także uczestniczenia w procesjach. Podlegali oni prawom nadanym przez kapitułę, która sprawowała nad nimi nadzór<sup>31</sup>.

Z zespołami wokalnymi związani byli oczywiście kantorzy<sup>32</sup>. Zazwyczaj do ich zadań należało uczenie śpiewu oraz przygotowywanie zespołów wokalnych do występów podczas liturgii. Kantorzy kościołów katolickich wykonywali także partie solowe, intonując incipity, wersety psalmów, antyfony, responsoria, hymny. Podobnie jak kapelmistrzowie, również i oni zazwyczaj byli duchownymi. Fakt ten potwierdza m.in. przykład kierowników zespołu wokalnego kolegiaty św. Michała Archanioła w Lublinie, gdzie prowadzący śpiew *precentor* był wikariuszem, zobowiązanym do odpowiedniej znajomości chorału gregoriańskiego<sup>33</sup>.

Bardzo ważną rolę pełnili kantorzy w szkolnictwie przykościelnym. Ich głównym obowiązkiem było, rzecz jasna, kształcenie uczniów w zakresie śpiewu, w tym chorału gregoriańskiego. W mniejszym stopniu koncentrowali się oni natomiast na teorii muzyki. Przekazywali wychowankom jedynie podstawową wiedzę z jej zakresu, kładąc nacisk na klucze i tonacje solmizacyjne. Z 1670 r. pochodzi wzmianka o stałym obowiązku kantorów krakowskiej przykatedralnej szkoły wawelskiej, polegającym na cotygodniowym (odbywającym się w sobotę po południu) zapisywaniu na tablicy introitu lub responsorium mszy odpowiadających konkretnym świętom, a następnie codziennego ich śpiewania wraz z członkami szkoły. Niekiedy kantorom przydzielano także dodatkowe zadania, wiążące się z kształceniem wybitnie utalentowanych wychowanków. Wiadomo np., iż do obowiązków kantorów szkoły parafialnej w Żółtkwi, według rozporządzenia hetmana wielkiego koronnego Stanisława Żółkiewskiego z 1620 r., oprócz uczenia podopiecznych śpiewu jednogłosowego, należało osobne kształcenie uzdolnionych śpiewaczo uczniów dla potrzeb zespołu przeznaczonego do wykonywania utworów polifonicznych. W 1691 r. Jan III Sobieski, który odziedziczył Żółkwię, zarządził uczenie utalentowanych chłopców, poza śpiewem, również w zakresie gry na instrumentach. W tym celu wyposażył szkołę w instrumenty smyczkowe oraz dęte (kornety i puzony). Do stałych obowiązków nauczycieli śpiewu należało także zapewnianie wymiaru muzycznego mszom niedzielnym i okolicznościowym. Kantorzy często występowali również podczas nabożeństw. Przykładowo: w lubelskiej szkole kolegiackiej w 1645 r. (zgodnie z ustawą archidiacona lubelskiego Krzysztofa Opackiego) do zadań kantora należało śpiewanie (wraz z pomocnikami) w czasie niedzielnych i świątecznych mszy w kolegiacie. Uświetniał on także, razem

<sup>31</sup> L. GAWROŃSKI, *Muzyka religijna w Lublinie w latach 1574–1794*, Lublin 1996, s. 11–21.

<sup>32</sup> W niniejszym artykule skoncentrowano się na posłudze kantora jako śpiewaka kościelnego, prowadzącego zespoły wokalne uświetniające liturgię, oraz jako nauczyciela śpiewu w szkołach przykościelnych. Szczegółowe informacje na temat kantora zob. np. w: Kantor, w: A. CHODKOWSKI (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 2001<sup>2</sup>, s. 424; R. POŚPIECH, *Funkcja kantora w tradycji muzycznej kościoła katolickiego na Śląsku*, w: T. JEŹ (red.), *Complexus effectuum musicologiae studia Mirosława Perz septuagenario dedicata*, Kraków 2003, s. 177–184.

<sup>33</sup> L. GAWROŃSKI, *Muzyka religijna w Lublinie*, s. 11–21.

z rektorem i uczniami, msze żałobne oraz nabożeństwa wotywnie i okolicznościowe, organizowane przez bractwa lub cechy. Kantor otrzymywał również dochód za śpiewanie hymnu *Veni Creator* podczas ślubów. Natomiast w szkole parafialnej przy kościele św. Mikołaja w Lublinie, zgodnie z ordynacją z 1645 r., kantorzy czerpali dochody z występów (wraz z rektorem i scholarzem) w czasie pogrzebów, mszy żałobnych, kolędy i innych uroczystości<sup>34</sup>.

Do innych zadań kantorów, niezwiązanych bezpośrednio z programem szkoły, należało uczenie wychowanków pieśni bożonarodzeniowych w okresie przedświątecznym oraz odwiedzanie, wraz z uczniami, domów danej parafii w okresie kolędowym, najpewniej z występem wokalnym. Kantorzy mieli pozwolenie pobierania kolędy, czyli datków z odwiedzin w domach, w terminach zależnych od zarządzeń szkół przykościelnych, w których działali. Możliwe, iż brali oni także udział w przygotowaniach spektakli albo dialogów, które uczniowie przedstawiali w czasie zarobkowego kolędowania, odwiedzając domy z życzeniami noworocznymi<sup>35</sup>.

Wysokość statusu kantora zależna była, oczywiście, od jego kompetencji oraz stopnia reprezentacyjności ośrodka, w którym działał. Szczególnie negatywne opinie krążyły na temat nauczycieli muzyki działających w małych miejscowościach. Wskazuje na to obecność w literaturze, już od czasów średniowiecza, stereotypowej postaci kantora wiejskiego lub małomiasteczkowego jako osoby niekompetentnej i/lub alkoholika. Niezadowalająca jakość pracy kantorów wynikać mogła z braku specjalnych władz nadzorujących kształcenie muzyczne w małych miejscowościach. Władze takie funkcjonowały natomiast w szkołach reprezentacyjnych kościołów bogatych miast<sup>36</sup>. Prawdopodobnie właśnie ze względu na te okoliczności kantorzy znaczących instytucji wykonywali swoje obowiązki bardziej sumiennie niż nauczyciele pracujący we wsiach i w małych miastach. Do większych i bogatszych kościołów na stanowiska kantorów przyjmowano ponadto zwykle kandydatów, którzy otrzymali najlepsze wykształcenie muzyczne. Z powyższych informacji wnioskować można, iż kantorzy działający w reprezentacyjnych ośrodkach kościelnych cieszyli się dużo wyższym statusem społecznym niż nauczyciele śpiewu sakralnego pracujący w małych miejscowościach.

W instytucjach kształcących przyszłych muzyków, głównie w kapelach oraz szkołach przykościelnych i przyklasztornych, podstawową rolą nauczycieli było, rzecz jasna, przekazywanie wiedzy muzycznej uczniom. Jak już wspomniano, w procesie edukacji istotną rolę odgrywali udzielający im lekcji kapelmistrzowie oraz właśnie kantorzy, kształcący przyszłych muzyków w zakresie śpiewu i teorii muzyki, a w kapelach lekcji wykonawstwa udzielali uczniom także ponadprzeciętnie utalentowani muzycy, którzy w ten sposób odpracowywali własną edukację odebraną w zespole, lub artyści chcący opuścić grupę muzyczną i przygotowujący swoich następców.

<sup>34</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 135–136; L. GAWROŃSKI, *Muzyka religijna w Lublinie*, s. 79, 81–82.

<sup>35</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 135–136.

<sup>36</sup> Por. *tamże*; J.W. REISS, *Podręczna encyklopedia muzyki*, Kraków 1949, s. 301–302.

Do podstawowych obowiązków uczniów kapel oraz szkół działających przy kościołach i klasztorach należało uświetnianie liturgii. W szkołach młodszy podopieczni angażowani byli do zespołów wokalnych – *scholi cantorum*, zaś młodzież posiadająca już odpowiednie umiejętności śpiewacze wstępowała do stałych, opłacanych grup muzycznych i wspomagając kantora, śpiewała chorał, a czasem również wielogłosowe utwory w czasie najważniejszych świąt. Muzycy szkolnych kapel uświetniali także różne uroczystości szkolne, np. coroczne wręczenie nagród czy imieniny rektora. Warto dodać, że uczniowie szkół przykościelnych występowali czasem również poza świątynią, np. na prywatnych festynach (w celu pokrycia kosztów instrumentów oraz nut), czy śpiewając piosenki świeckie w gospodach bądź na ulicach w zamian za datki, będące często głównym źródłem ich utrzymania. Jeżeli chodzi o uczniów kapel, jak już wspomniano, to dyskantysty mieli obowiązek śpiewu w zespole, natomiast chłopcy w okresie mutacji uczyli się gry na instrumentach lub występowali w niższych głosach wokalnych. Uczniom kapel (np. jasnogórskiej) w zamian za występy przysługiwało zwykle utrzymanie<sup>37</sup>.

Jeżeli chodzi o role artystów jezuickich burs ubogich, przekształconych następnie w bursy muzyczne, ich uczniowie mieli obowiązek uświetniania nabożeństw, muzykowania w szkolnym teatrze, a kiedy było to potrzebne – śpiewu w innych kościołach. Zgodnie z zarządzeniem prowincjała Marcina Hinczy, zawartym w memoriale z 1633 r., od przyjmowanych do bursy uczniów należało odbierać przysięgę trzyletniej służby przy kościele jezuickim i wykształcenia następcy po ukończeniu szkoły. Zarządzenie to wiązało się z problemem ucieczek muzyków, którzy odebrali już jezuickie wykształcenie, a chcieli uniknąć obowiązku kształcenia uczniów. Kleryk jezuicki (magister) odpowiedzialny był za kierowanie chórem i kapelą. Poza funkcjami muzycznymi, które uznawano za jego uboczne zajęcia, kleryk zarządzał bursą, pilnował przestrzegania porządku przez jej członków, wygłaszał nauki katechetyczne, a czasem także pomagał wychowankom w nauce – zarówno ogólnej, jak i muzycznej. Od drugiej połowy XVII w. pojawiają się także informacje o istnieniu funkcji wykształconego muzycznie socjusza, który sprawował kierownictwo nad kapelą albo jej tylko doglądał. Członkowie szkół funkcjonowali w systemie nauczania podobnym do cechowego, tworząc trzy kategorie. W skład pierwszej wchodził chłopcy pobierający naukę (*incrypti bursae*), do drugiej należeli wykształceni bursarze (*respectivi*), którzy grali w kapeli oraz uczyli młodszych wychowanków wykonawstwa instrumentalnego, zaś do trzeciej – płatni nauczyciele (*musici salariati*), kształcący uczniów i będący członkami kapel. Czas zdobywania wykształcenia oraz przekazywania swoich umiejętności młodszemu przez bursarza mógł mieć różną długość. Regulował ją osobisty kontrakt między rodzicami albo opiekunami ucznia a prefektem bursy. Kandydaci do szkół, którzy już wcześniej nauczyli się gry na instrumencie, mieli możliwość podpisania kontraktu na rok lub dwa lata nauki, a potem już zaczęli udzielać lekcji,

<sup>37</sup> Z. CHANIECKI, *Dyskantysty w kapelach polskich*, s. 28–43; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 135–136, 141–142; S. ZAŁĘSKI, *Jezuici w Polsce*, Kraków 1908, s. 92, 153–154 (cyt. za: H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 171–172).

natomiast chłopcy niemający żadnych umiejętności w tym zakresie zmuszeni byli podpisać umowę na kilka lat pobierania nauki. Uczniowie kształcili się przez okres od roku do sześciu lat<sup>38</sup>.

W kolegiach pijarskich lekcje muzyki pobierali zarówno zakonnicy i duchowni parafialni, jak i młodzież stanu świeckiego. Muzycznie kształcili się uczniowie kolegium zazwyczaj w niższych klasach, w których programie przedmiot ten był ujęty<sup>39</sup>. W kolegium rzeszowskim śpiewu i muzyki nauczali najmłodszy pedagogzy, będący zakonnikami. Zadaniem tamtejszych chórzystów były śpiewy podczas nabożeństw świątecznych, porannych rorat, Gorzkich żalów, pogrzebów i mszy w intencjach zmarłych. Członkami kapeli były osoby świeckie, a dyrygentami zarówno osoby świeckie, jak i zakonnicy<sup>40</sup>. Jeżeli chodzi o działalność pijarów w kolegiacie łowickiej, zachowała się informacja o tamtejszym kantorze Mikołaju, któremu kapituła płaciła w 1667 r. za kształcenie uczniów w zakresie śpiewu, które odbywało się codziennie po lekcjach przez godzinę, a w środy i soboty – nawet przez pół dnia<sup>41</sup>. Natomiast wychowankowie szkoły pijarskiej w Podolińcu kształcili się w zakresie elementarnych przedmiotów, a także byli przyuczani do zawodu – jednym z możliwych był zawód muzyka. Przyszłych artystów uczono muzyki sakralnej, aby w przyszłości mogli występować podczas liturgii oraz nabożeństw<sup>42</sup>.

Członkowie kapel jezuickich i pijarskich prezentowali sobą zwykle wysoki poziom artystyczny. Wynikało to przede wszystkim z gruntownego przygotowania muzycznego kierowników zespołów oraz nauczycieli związanych z szkołami prowadzonymi przez te zgromadzenia. Profesjonalizm tych grup muzycznych decydował o wysokiej pozycji zawodowej ich członków. W związku z tym kapeliści jezuicy oraz pijarscy angażowani byli często do uświetniania najważniejszych nawet uroczystości sakralnych w znaczących ośrodkach kościelnych<sup>43</sup>.

Omawiając rolę kapelistów, należy wspomnieć także o zadaniach muzyków w bractwach przykościelnych. Wiadomo, iż podstawowym obowiązkiem artystów brackich były występy podczas kościelnych uroczystości. Uzyskiwali oni w zamian za nie opiekę proboszcza, przełożonego klasztoru lub władz miejskich. Muzycy utrzymywali się zarówno z zapewniania oprawy muzycznej podczas prywatnych uroczystości kościelnych (np. ślubów czy chrztów), jak i podczas wydarzeń świeckich (np. biesiad). Z artykułów statutu bractwa uzualistów, powstałego przy lubelskim kościele

<sup>38</sup> L. GRZEBIEŃ, J. KOCHANOWICZ, *Jezuickie bursy muzyczne w dawnej Polsce*, s. 65–83; J. KOCHANOWICZ, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków 2002, s. 93–94, 101, 111–112, 118–126.

<sup>39</sup> J. BUBA, A. i Z. SZWEYKOWSCY, *Kultura muzyczna u pijarów w XVII i XVIII w.*, „Muzyka” 10 (1965) nr 2, s. 15–32.

<sup>40</sup> J. ŚWIEBODA, *Pijarski ośrodek muzyczny*, s. 355–356, 360–361.

<sup>41</sup> K. ZAZULSKI, *Życie muzyczne w szkole pijarskiej w Łowiczu w XVII i XVIII wieku*, „Muzyka” 28 (1983) nr 3, s. 110–121; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 138–139.

<sup>42</sup> D. SMOLAREK, *Polonica w muzykaliach klasztoru pijarów w Podolińcu*, „Muzyka” 52 (2007) nr 2, s. 71–116.

<sup>43</sup> H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 172–173.

św. Mikołaja w 1635 r., wynika, iż do zadań członków tej organizacji należało: comiesięczne granie wotywy do św. Aniołów Stróżów przed ołtarzem, wykonywanie wotywy w czasie każdych tzw. „suchych dni” (czasu, kiedy wypłacano wynagrodzenia kwartalne), wykonywanie pieśni kościelnych w Wielki Piątek i Wielką Sobotę przy Grobie Pańskim, granie podczas procesji w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego oraz na Boże Ciało i w jego oktawie. Zarządzający bractwem dwaj starsi oraz dwaj młodszy muzycy, a także pisarz i *signator*, mieli obowiązek rozstrzygania konfliktów oraz sprawiedliwego zarządzania budżetem bractwa (tzw. skrzynką). Zrzeszenie muzyczne wspierało ponadto swych chorych członków, a w razie śmierci finansowało ich pochówki. Uzualiści zabraniali konkurencyjnym grupom muzyków – klezmerom i artystom z innych miast – grania w gospodach Lublina. Tym pierwszym grożono nawet konfiskatą instrumentów w razie nieprzestrzegania zakazu. Z kolei członkowie bractwa nie mogli występować na weselach żydowskich w piątki. Spory rozwiązywane były przez sąd koleżeński. Organizacja nie miała statusu bractwa miejskiego, w związku z czym nie musiała płacić podatków miejskich. Bractwa uzualistów zwykle nie stanowiły stałych zespołów muzycznych, a ich członkowie występowali w różnych składach, często przypadkowo dobranych<sup>44</sup>.

Jeżeli chodzi natomiast o bractwo szkaplerzne przy kościele oo. karmelitów trzewickowych na Piasku w Krakowie, muzycy z nim związani występowali z okazji świąt, m.in. maryjnych, szczególnie Matki Boskiej Szkaplerznej, oraz w związku z głównymi świętami roku (np. Bożym Narodzeniem), procesjami i uroczystościami brackimi. Oprócz kapelistów zakonu karmelitów, w uświetnianiu wydarzeń bractwa brali udział także muzycy świeccy (nie wiadomo, czy na stałe związani z organizacją, czy dobierani przypadkowo). Z rachunków wynika, iż kantor związany z tą organizacją regularnie otrzymywał wynagrodzenie za śpiew rorat, wotywy, procesji, pasji wielkopostnych i mszy żałobnych. Zobowiązany był także do pomagania organistów. Pełnił ponadto funkcję pośrednika między władzami brackimi i muzykami<sup>45</sup>.

Na tle muzyków innych bractw przykościelnych wysoką pozycją zawodową musieli cieszyć się kapeliści bractwa św. Cecylii przy warszawskim kościele augustianów, skoro wiadomo, iż to właśnie przez członków tej instytucji wykształceni zostali niektórzy muzycy królewscy. Z pewnością wysokiemu poziomowi artystycznemu bractwa sprzyjał fakt, iż sprowadzało ono do siebie włoskich wirtuozów–augustianów. Nie bez znaczenia był pewnie także kontakt z muzykami orkiestry królewskiej, którzy co roku uświetniali dzień św. Cecylii. Warto dodać, iż na nabożeństwie z tej okazji pojawiał się nawet król i senatorzy<sup>46</sup>.

Warto wspomnieć także o artystach nadwornych kapel biskupów i arcybiskupów. Zespoły te, choć prywatne, silnie związane były bowiem z życiem muzycznym ko-

<sup>44</sup> L. GAWROŃSKI, *Muzyka religijna w Lublinie*, s. 65–69.

<sup>45</sup> Z. CHANIECKI, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Kraków 1980, s. 45–46; T. MACIEJEWSKI, *Działalność muzyczna bractwa szkaplerznego w kościele oo. karmelitów trzewickowych w Krakowie na Piasku*, „Muzyka” 23 (1978) nr 2, s. 59–71.

<sup>46</sup> H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 166; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 105.

ściołów, ponieważ nierzadko występowały w katedrach i kolegiatach podczas ważnych uroczystości. Wiadomo, że kapele arcybiskupów gnieźnieńskich (którzy pełnili funkcje prymasów i interreksów w okresie bezkrólestwa), oprócz towarzyszenia im w tych samych sytuacjach, co królowi w czasie jego rządów (np. uświetniając ich wjazd do stolicy lub miejscowości, w której miał się odbyć sejm), wykonywały także utwory wokalne lub wokально-instrumentalne w kościołach. Także muzycy zespołu bpa Andrzeja Tylickiego (1607–1616), oprócz zadań związanych z reprezentowaniem protektora, występowali w czasie uroczystości w katedrze wawelskiej, kiedy zespół królewski był nieobecny w Krakowie<sup>47</sup>.

Podsumowując powyższe zagadnienia stwierdzić można, iż na omawiany w artykule status muzyków w znacznym stopniu wpływała rola pełniona przez nich w zespołach oraz ranga ośrodka, w którym działali. Najprawdopodobniej najwyższą pozycją społeczną i zawodową cieszyli się muzycy kierujący zespołami muzycznymi, szczególnie kapelmistrzowie i kantorzy związani z reprezentatywnymi instytucjami kościelnymi, np. z katedrami, natomiast pozycją najniższą – małoletni muzycy prowincjonalnych kapel i szkół przykościelnych, wywodzący się z ludności poddańczej.

#### 4. SYTUACJA MATERIALNA MUZYKÓW

Na status materialny muzyków Rzeczypospolitej w omawianym okresie duży wpływ wywierała sytuacja polityczna i ekonomiczna. W tamtych niespokojnych czasach najczęściej był to wpływ negatywny, uwarunkowany częstymi wojnami, katastrofami, np. pożarami, epidemiami oraz plagami. Pozycja materialna muzyków w omawianym okresie była wobec tego chwiejna. Czasem, z powodu zagrożenia wojną, muzycy przeprowadzali się w bezpieczniejsze rejony lub rezygnowali nawet z dotychczasowej funkcji, poszukując pewniejszego zawodu. Problemy materialne dotyczyły nawet kapelistów królewskich, szczególnie za panowania Jana Kazimierza, który często bywał ich dłużnikiem. Konflikty zbrojne stawały się przyczyną rozpraszania zespołów i zawieszania działalności kapel, niektórych już na stałe<sup>48</sup>.

Pomimo trudności polityczno-ekonomicznych, pewną stabilność zapewniało jednak muzykom kościelnym posługiwanie się w ich kręgach jedynie stabilną „monetą grubą”, czyli złotymi i srebrnymi. Moneta ta była dużo pewniejsza niż używane w biedniejszych warstwach społecznych drobniejsze pieniądze, ulegające wzrastającej inflacji<sup>49</sup>. W odróżnieniu od kapel dworskich, których głównym źródłem utrzymania były najczęściej fundusze możnowładców, zespoły kościelne funkcjonowały nierzadko nie tylko z wpłat fundatorów, ale także ze składek wielu osób, np. z ofiar wiernych. Źródłami utrzymania zespołów muzycznych związanych z ośrodkami kościelnymi lub klasztorowymi były więc fundusze, jakimi dysponowały instytucje ko-

<sup>47</sup> H. FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, s. 162–163; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 92.

<sup>48</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 71–72, 93.

<sup>49</sup> J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz na ziemiach polskich w X–XX w.*, Wrocław i in. 1990, s. 134.

ścielne (kościół, klasztor, bractwa), np. pieniądze z kasy kapituły, zapisy fundacyjne (w tym pieniądze przeznaczane na zespoły przez wyższych duchownych, np. w testamentach), kwoty ulokowane w nieruchomościach i majątkach ziemskich (czasem również przekazywane muzykom w ramach fundacji, a niekiedy będące własnością instytucji kościelnych), datki wiernych. Zespoły, np. te należące do burs jezuickich, często utrzymywały się także z występów finansowanych przez osoby prywatne, np. podczas wydarzeń okolicznościowych, jak śluby czy pogrzeby.

Zachowały się informacje na temat niektórych zapisów fundacyjnych. Wiadomo, że dzięki fundacji abpa Jana Tarnowskiego w kolegiacie w Łowiczu rozpoczęli swoją działalność muzycy kolegium psalterzystów (1609 r.), natomiast przez Jerzego Rokickiego, kanonika łowickiego, ufundowana została tamtejsza kapela wzorowana na wawelskich rorantystach (1637 r.). Z 1637 r. pochodzi także fundacja Jana Wężyka, dotycząca zespołów wikariuszy i mansjonarzy od dłuższego okresu działających już w kolegiacie. Z kolei fundacja Jana Lipskiego (zm. w 1641 r.) oraz Macieja Łubieńskiego (zm. w 1648 r.), która weszła w życie w 1648 r., przeznaczona była na łowicki zespół złożony z dwunastu wokalistów oraz organisty, którzy wykonywać mieli msze polifoniczne, również z towarzyszeniem organów. Natomiast kapela wokalo-instrumentalna działająca na Wawelu została ufundowana w 1619 r. przez bpa Marcina Szyszkowskiego. Zespół ten finansowali m.in.: kanonik Adam Szypowski, który przekazał odpowiedni zapis fundacyjny w 1616 r., oraz bp Tylicki, który przeznaczył fundusze na zespół w swoim testamencie. Powstałe w latach 40. XVII w. przy katedrze poznańskiej kolegium rorantystów ufundowane zostało z kolei przez archidiacona Świętosława Strzałkowskiego<sup>50</sup>.

Jeżeli chodzi o kwoty ulokowane w nieruchomościach i majątkach ziemskich, będące źródłem utrzymania zespołów muzycznych, wiadomo, że kapela katedralna w Sandomierzu, istniejąca w latach 1682–1811, utrzymywana była głównie z kwoty 200 tys. fl, która ulokowana została w synagodze w Opatowie. Dodatkowo Żydzi płacili od niej rocznie do 1400 fl procentu. Zespół działał także dzięki dochodom z wielu wsi i folwarków. Prawie wszystkie bursy jezuickie miały także pewne kwoty ulokowane w kamienicach i na wsiach, bardzo rzadko posiadały folwarki zapewniające wyżywienie i dochody. Sandomierska kapela częściowo utrzymywana była także z kasy kapituły katedralnej. Z jej księgi rachunkowej wynika bowiem, iż przeznacziała ona pewne kwoty na kształcenie przyszłych kapelistów, głównie chłopców-wokalistów oraz zakupy akcesoriów do instrumentów, a np. w 1684 r. zanotowano kupno instrumentu – skrzypiec<sup>51</sup>.

Jedno z istotnych źródeł utrzymania wielu zespołów muzycznych, m.in. burs jezuickich oraz przyklasztornego zespołu muzycznego na Jasnej Górze, stanowiły datki wiernych. Z pewnością rzadziej fundusze pochodziły z bractw przykościelnych. Wiadomo np. o tym, że niekiedy dominikanie klasztoru w Gidlach czerpali z pieniędzy

<sup>50</sup> Za: B. PRZYBYSZEWSKA JARMIŃSKA, *Barok*, s. 96, 99–100.

<sup>51</sup> J. CHWAŁEK, *Księga rachunkowa kapeli kolegiackiej w Sandomierzu*, „Muzyka” 18 (1973) nr 3, s. 130–131; L. GRZEBIEŃ, J. KOCHANOWICZ, *Jezuickie bursy muzyczne w dawnej Polsce*, s. 79.

bractwa różańcowego i wypłacali wynagrodzenie kapelistom tamtejszego zespołu. Z kolei instrumenty i akcesoria do nich oraz nuty finansowano w tym ośrodku z pieniędzy klasztornych<sup>52</sup>.

## 5. WYNAGRODZENIE MUZYKÓW

Członkowie kapel kościelnych najczęściej otrzymywali wynagrodzenie w zamian za uświetnianie liturgii i ważnych wydarzeń związanych z życiem danego ośrodka kościelnego. Przykładowo: omawiając rolę kapelistów kościelnych, wspomniano, że członkowie zespołu wokalnie-instrumentalnego katedry sandomierskiej pobierali płace za uświetnianie prymarii, odpustów, grę podczas Bożego Ciała, śpiew litanii oraz występy w czasie kapituły generalnej i jubileuszy<sup>53</sup>. Jeżeli zaś chodzi o muzyków kontraktowych działających w bursach jezuickich, to w zamian za wykonywaną pracę (występy, nauczanie) otrzymywali oni wypłaty z kas tych instytucji. Z funduszy burs finansowano także wyżywienie i odzienie konwiktów oraz kupno i konserwację instrumentów muzycznych, a także płace dla służby. Liczba uczniów burs zależała w głównej mierze od możliwości finansowych placówek, związanych z zapisami fundacyjnymi i jałmużną, a z czasem również z umowami z kościołami, klasztorami czy bractwami<sup>54</sup>.

Muzycy często zarabiali także dodatkowe kwoty, wykonując czynności niezwiązane z występami muzycznymi. Bardzo powszechnym zajęciem tego typu było kopowanie nut.

Wśród kapelistów środowisk kościelnych jedną z najlepszych sytuacji finansowych cieszyli się muzycy zakonu paulińskiego na Jasnej Górze. Ich niemałe przychody wiązały się zarówno z dobrą sytuacją materialną tego ośrodka, jak i ze sporą ilością spoczywających na muzykach obowiązków. Nie bez znaczenia były duże, niekiedy, datki pielgrzymów przybywających do tego sanktuarium. Kapeliści jasnogórcy, oprócz wynagrodzenia kwartalnego, otrzymywali także płacę „w naturze”, jak np. lokum czy ubranie. Z 1670 r. pochodzi ponadto postanowienie, w którym zawarto informację o przydziale każdemu jasnogórskiemu muzykowi kawałka ziemi z dóbr zakonnych pod ogród. W połowie XVII w. otrzymywali oni co roku dwie pary butów i tzw. barwę (ubranie) – służyło to, zgodnie z ówczesnymi tendencjami, podkreśleniu bogactwa i przepychu ośrodka. Kapeliści jasnogórcy otrzymywali również płace okolicznościowe w postaci prezentów, np. na święta (zakonne i ogólne), akcydensów, czyli wynagrodzenia za uświetnianie dodatkowych, nie ujętych w umowie, występów (śluby, pogrzeby, msze rocznicowe, wotywy czy litanie). Przykładowo: za udział w mszy rocznicowej muzycy dostawali po 2 fl, za uświetnianie wotywy w intencji

<sup>52</sup> R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Kapela oo. dominikanów w Gidlach*, s. 58–74; TENŻE, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, s. 10–27.

<sup>53</sup> B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 99; J. CHWAŁEK, *Księga rachunkowa kapeli kolegiackiej w Sandomierzu*, s. 130–131.

<sup>54</sup> L. GRZEBIEŃ, J. KOCHANOWICZ, *Jezuickie bursy muzyczne w dawnej Polsce*, s. 219–254.



zakonu co piątek – po 4 fl, za litanie – 2 fl (a czasem więcej), za występy podczas innych wydarzeń – 2 fl. Kapeliści mieli ponadto możliwość prawnej opieki, a wieloletni członkowie zespołu – prawo do pogrzebu opłaconego przez zakon. Kapeliści w starszym wieku nie dostawali wymówień z pracy i prawdopodobnie otrzymywali wciąż pensje. Chorującym muzykom wypłacano wynagrodzenie, a kiedy byli już zdrowi, bez problemu mogli wrócić do pracy. Czasem koszty leczenia muzyków pokrywał zakon, a opiekę nad chorymi sprawował tamtejszy cyrulik. Na miejscu była też apteka. Nierzadko żony zmarłych muzyków do końca życia pobierały emeryturę. Jeżeli kapelista nie dopełniał swych obowiązków, mógł być zwolniony za zgodą przeora w każdej chwili, przy czym wypłacano mu należną kwotę za przepracowany okres<sup>55</sup>. Jak wynika z zachowanych źródeł, kapeliści jasnogórscy dostawali najczęściej wynagrodzenie kwartalne w porównywalnej wysokości. W latach 1641–1644 było to 5–8 fl, w latach 1644–1646 – 25 fl (stawka została podwyższona z powodu wzrastającej inflacji oraz zmiany warunków, na jakich utrzymywani byli muzycy), w latach 1646–1651 – 45–50 fl. W 1670 r. wszyscy muzycy otrzymywali po 50 fl<sup>56</sup>.

Jeżeli chodzi o zarobki muzyków krakowskiego kościoła mariackiego, to mieli oni w 1638 r. wyższe pensje od artystów jasnogórskich. Większość kapelistów mariackich dostawała bowiem wówczas wypłatę kwartalną w wysokości 20 fl, jedynie trzech muzyków otrzymywali niższe pensje: Długosz i Famianek, którym wypłacano po 15 fl, oraz Wojciech, organista, zarabiający 7 fl<sup>57</sup>.

Z kolei muzycy gnieźnieńskiej kapeli katedralnej zarabiali w 1650 r. mniej niż jasnogórscy. Tamtejszym organistom przysługiwało wynagrodzenie równe 13 fl, kantorom – płace wynoszące 8 i 10 fl, trębaczom – 4 fl, skrzypkom – 3–5 fl. Natomiast w 1669 r. organista zarabiał 25 fl, a dwaj skrzypkowie oraz kantor – po 10 fl<sup>58</sup>.

O sytuacji materialnej muzyków kolegiaty w Łowiczu wiadomo na podstawie informacji o zarobkach tamtejszych nauczycieli śpiewu. W 1667 r. kapituła wypłacała kantorowi kolegiackiemu Mikołajowi 6 fl miesięcznie. Muzyk ten wynagradzany był za codzienne zajęcia śpiewu, prowadzone przez godzinę po lekcjach, a w środy i w soboty – nawet przez pół dnia. Z kolei w 1672 r. kapituła wypłacała kierownikowi parafialnego chóru chłopięcego Hościcowi 10 fl kwartalnie. Natomiast w 1685 r. z kasy kapituły płacono wynagrodzenie dwóm nowo zatrudnionym przy kolegiacie kantorom – Jackowi i Franciszkowi, którzy otrzymywali wtedy po 7 fl 15 gr kwartalnie. Wiadomo także, że członkom tamtejszej kapeli kolegiackiej przysługiwała dodatkowo ofiara noworoczna – kolęda<sup>59</sup>.

Stosunkowo wysokie pensje otrzymywali pod koniec XVII w. muzycy kapeli katedralnej w Sandomierzu. W świetle zachowanych źródeł za pierwsze trzy miesiące

<sup>55</sup> P. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 119–120, 154, 159–162.

<sup>56</sup> *Tamże*, s. 130, 148–149.

<sup>57</sup> A. CHYBIŃSKI, *Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej*, s. 33–36.

<sup>58</sup> W. ZIENTARSKI, *Z dziejów katedralnej kapeli muzycznej w Gnieźnie*, „*Nasza Przeszłość*” 24 (1996), s. 147.

<sup>59</sup> K. ZAZULSKI, *Życie muzyczne w szkole pijarskiej w Łowiczu*, s. 110–121.

1696 r. *Regens Capellae* otrzymał 75 fl, instrumentalisci – po 50 fl, zaś wokaliści (sopranista i altysta) – po 30 fl. Dodatkowo dochody muzyków płynęły m.in. z grania w czasie odpustów, pisania nut, naprawy instrumentów i opieki nad śpiewającymi w zespole chłopcami (altystami i dyskantystami). Wiadomo także, iż chłopcom, o których mowa, przysługiwał przydział ubrania<sup>60</sup>.

Natomiast muzykom klasztoru dominikańskiego w Gidlach przysługiwały niewysokie wypłaty, a w dodatku przez okres budowy kościoła oraz klasztoru kapeliści nie otrzymywali stałych pensji. Dominikanie płacili im wówczas dorywczo – za konkretne występy, czerpiąc nieraz z funduszy bractwa różańcowego. Notatki księgi wydatków zakonu gidelskiego z grudnia 1616 r. wskazują, że organista na stałe zatrudniony w tym ośrodku otrzymał wówczas 1 fl myta. W 1624 r. organista, a zarazem organistrz, dostał za naprawę instrumentu 3 fl. W 1639 r. miejscowemu nauczycielowi (bakałarzowi) wypłacono za śpiewanie pasji w czasie postu 1 fl 10 gr. Taką samą kwotę otrzymywali za śpiew litanii muzycy w 1642 r. W 1647 r. za występy wokalne w czasie pogrzebu zapłacono kapelistom po 4 fl. Zachowała się również wzmianka na temat wynagrodzenia kwartalnego organisty w 1677 r., które muzyk ten otrzymał z funduszy bractwa różańcowego i od konwentu – wynosiło ono 11 fl 15 gr. W tym samym roku muzyk Sebastian dostał, jedynie z pieniędzy brackich, 1 fl w czasie suchych dni. Kupowano także z klasztornych pieniędzy instrumenty i akcesoria do nich oraz nuty<sup>61</sup>.

Jeżeli zaś chodzi o wypłaty nowo zatrudnionych wikariuszy śpiewających w katedrze lubelskiej, w 1655 r. otrzymywali oni dość wysokie roczne pensje, równe 200 fl<sup>62</sup>.

## 6. PORÓWNANIE ZAROBKÓW MUZYKÓW KOŚCIELNYCH

W celu uzyskania możliwie jak najdokładniejszych informacji na temat różnic w statusie materialnym muzyków, porównano ich zarobki. Zestawiono ze sobą zakresy płac muzyków działających w różnych ośrodkach kościelnych, następnie zakresy płac kapelistów kościelnych porównano z pensjami muzyków dworskich w celu ustalenia, jak miała się sytuacja materialna muzyków kościelnych do pozycji kapelistów dworskich. Zachowane informacje o zarobkach kapelistów przedstawiono w formie opisowej, tabelarycznej i na wykresach. Ze względu na świadomość charakterystycznej dla omawianego okresu historycznego chwiejnej wartości pieniądza, porównano ze sobą płace muzyków pochodzące z możliwie jak najbliższych sobie okresów czasu. Analizie poddano różnice w wysokościach wynagrodzeń za trzy miesiące pracy, ponieważ większość muzyków w takich właśnie odstępach czasu otrzymywała swoje wypłaty. W tabelach i na wykresach, dla uzyskania klarowności prezentowanych danych, zamieszczono jedynie informacje dotyczące zakresu wysokości wynagrodzeń

<sup>60</sup> J. CHWAŁEK, *Księga rachunkowa kapeli kolegiackiej w Sandomierzu*, s. 130–131.

<sup>61</sup> R. ŚWIĘTOCHOWSKI, *Kapela oo. dominikanów w Gidlach*, s. 58–74; TENŻE, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego*, s. 10–27; B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok*, s. 106.

<sup>62</sup> L. GAWROŃSKI, *Muzyka religijna w Lublinie*, s. 18.

muzyków, a więc wartości najwyższych i najniższych wypłat kapelistów konkretnych ośrodków. Puste miejsca w tabelach oznaczają, że nie odnaleziono informacji na temat stałych zarobków muzyków danego środowiska w określonym przedziale czasowym.

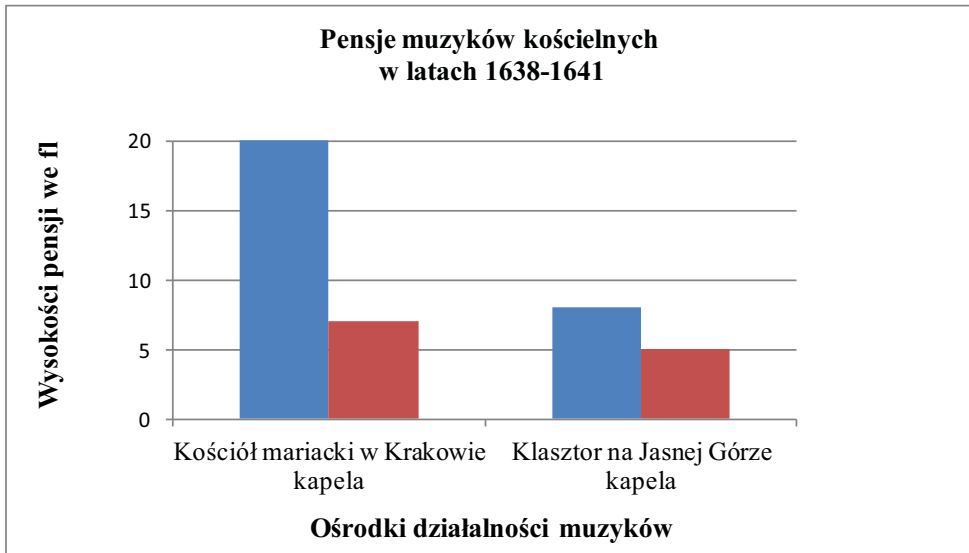
Poniżej zestawiono wysokości wynagrodzeń muzyków działających w ośrodkach kościelnych. Przytoczono zachowane informacje o wypłatach muzyków kapel klasztornych na Jasnej Górze i w Gidlach, zespołów katedralnych w Gnieźnie oraz w Sandomierzu, kapeli kościoła mariackiego w Krakowie, a także zespołów kolegiackich w Lublinie i Łowiczu. Porównano płace kapelistów w następujących latach: 1638–1641, 1651–1655, 1667–1672 oraz 1677–1696.

Tabela nr 1. Pensje muzyków środowisk kościelnych w latach 1638–1696

Okres	Ośrodki działalności muzyków						
	Częstochowa kapela klasztorna	Gidle kapela klasztorna	Gniezno kapela katedralna	Sandomierz kapela katedralna	Kraków kapela kościół mariackiego	Lublin kolegiacki zespół wikariuszy	Łowicz kolegiacki zespół wokalny
	Wysokości pensji						
1638 –1641	1641 5-8 fl				1638 7-20 fl		
1651 –1655	1651 45-50 fl		1650 3-13 fl			1655 50 fl	
1667 –1672	1669 50 fl		1669 10-25 fl				1667 –1672 10-18 fl
1677 –1696		1677 11 fl, 15 gr		1696 30-75 fl			1685 7 fl, 15 gr

Z powyższego zestawienia wynika, że w latach 1638–1641 prawie wszyscy muzycy krakowskiego kościoła mariackiego zarabiali więcej niż kapeliści jasnogórscy. Większość artystów mariackich otrzymywała bowiem po 20 fl. Porównując te kwoty z najwyższymi pensjami muzyków częstochowskich, równymi 8 fl (1641), wypłaty artystów krakowskich były 2,5 razy wyższe od pensji kapelistów jasnogórskich. Natomiast biorąc pod uwagę najniższe pensje muzyków w obu ośrodkach, wypłata organisty mariackiego, wynosząca 7 fl, była o blisko 1/3 (2 fl) wyższa od najniższych płac muzyków częstochowskich, zarabiających po 5 fl.

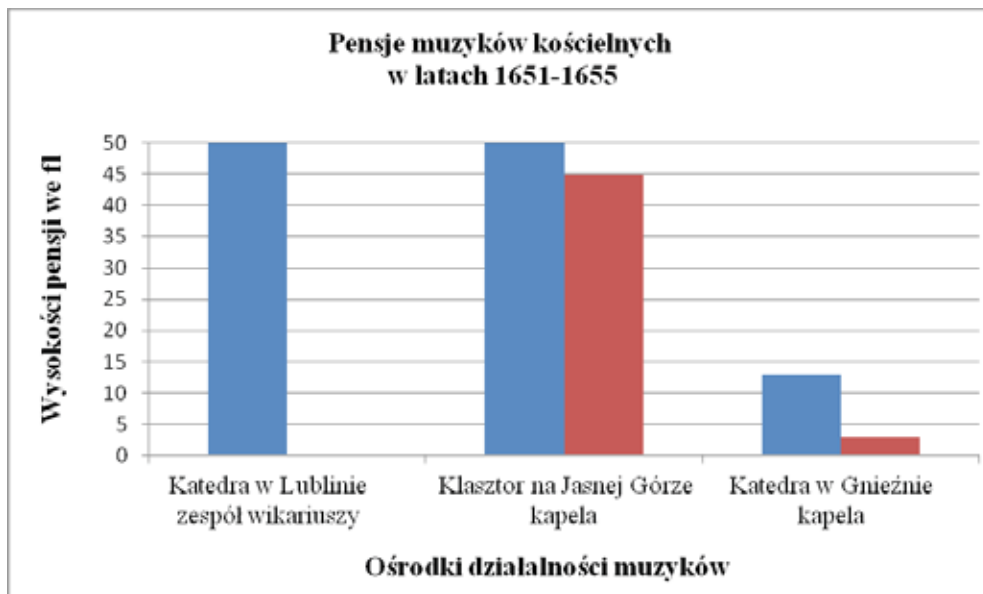
Porównując zaś zakresy pensji muzyków obu ośrodków, kapeliści krakowscy otrzymywali do 4 razy wyższe wypłaty niż muzycy kapeli klasztornej na Jasnej Górze (1641). Jedynym muzykiem mariackim, który zarabiał mniej od części kapelistów jasnogórskich, był tamtejszy organista, otrzymujący 7 fl, czyli o 1/8 (1 fl) mniej niż artyści częstochowscy otrzymujący po 8 fl. Zależności te ilustruje poniższy wykres.



Wykres nr 1. Pensje muzyków kościelnych w latach 1638–1641

Z kolei w latach 1651–1655 pensje wynoszące 50 fl otrzymywali zarówno wikariusze zespołu kolegiackiego w Lublinie (1655), jak i część kapelistów jasnogórskich (1651). Pozostali muzycy częstochowscy zarabiali do 1/10 mniej od wikariuszy lubelskich (5 fl). Spośród powyższych trzech ośrodków najniższe pensje wypłacano kapelistom zespołu katedralnego w Gnieźnie, którzy w zależności od specjalności muzycznej zarabiali od 3 do 13 fl (1650). Najwyższe wynagrodzenia wypłacano w tym ośrodku organistom, którzy prawdopodobnie pełnili również funkcję kapelmistrzów, zaś najniższą – jednemu ze skrzypków.

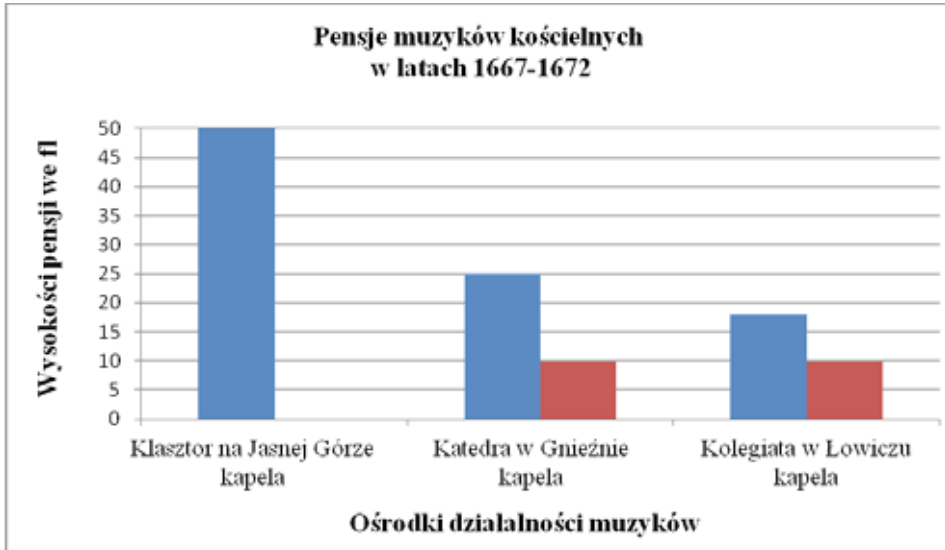
Porównując pensje wikariuszy zespołu kolegiackiego w Lublinie z płacami muzyków katedry gnieźnieńskiej, zauważyć można, że ci pierwsi zarabiali ok. 4–17 razy więcej. Zestawiając natomiast najwyższe pensje muzyków jasnogórskich i gnieźnieńskich, kapeliści częstochowscy (podobnie jak artyści lubelscy) zarabiali prawie 4-krotnie więcej niż muzycy gnieźnieńscy. Z kolei biorąc pod uwagę wypłaty najniższe, w kapeli jasnogórskiej były one aż 15-krotnie wyższe niż te w zespole gnieźnieńskim.



Wykres nr 2. Pensje muzyków kościelnych w latach 1651–1655

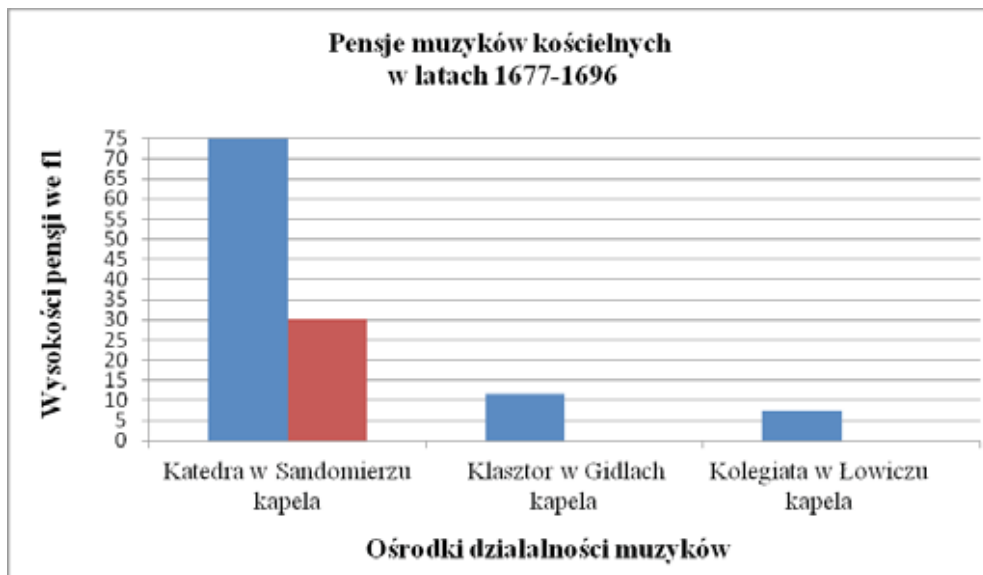
W kolejnym wyróżnionym w tabeli nr 1 okresie (1667–1672) wszyscy kapelisi klasztoru na Jasnej Górze otrzymywali pensje równe 50 fl (1669). Natomiast w katedrze gnieźnieńskiej najwyższa wypłata, równa 25 fl, przysługiwała organiście, będącemu prawdopodobnie również kapelmistrzem, zaś najniższa, 10 fl, kantorowi i dwóm skrzypkom (1669). Jeżeli zaś chodzi o ośrodek łowicki, to jeden z kantorów zarabiał tam 18 fl, a drugi 10 fl (1667, 1672).

Porównując płace kapelistów jasnogórskich z pensjami muzyków pozostałych ośrodków, widzimy, że artyści jasnogórscy zarabiali 2-5 razy więcej niż muzycy katedry gnieźnieńskiej i 3-5 razy więcej niż kantorzy łowicki. Z kolei w zakresie relacji między zarobkami kapelistów gnieźnieńskich oraz łowickich maksymalnej wysokości wypłata muzyka katedry w Gnieźnie wynosiła o prawie 1/4 (7 fl) więcej niż najwyższa płaca muzyka kolegiaty w Łowiczu, podczas kiedy najniższe pensje przysługujące artystom obu ośrodków były równej wysokości. Warto w tym miejscu podkreślić, że muzycy jasnogórscy otrzymywali w powyższym okresie najwyższe wynagrodzenia spośród wszystkich kapelistów omawianych ośrodków, natomiast muzycy działający w Gnieźnie i Łowiczu zarabiali kwoty podobnej wysokości.



Wykres nr 3. Pensje muzyków kościelnych w latach 1667–1672

W latach 1677–1696 najwyższe płace otrzymywali kapeliści katedry w Sandomierzu, którym w zależności od specjalności muzycznej przysługiwało od 30 do 75 fl (1696). Najwięcej, bo 75 fl, wypłacano w tym ośrodku kapelmistrzowi, zaś najmniej wokalistom – po 30 fl. Płace sandomierskich muzyków były wyższe od wypłat organisty klasztoru w Gidlach, zarabiającego 11,15 fl (1677), oraz płac kantorów łowickich, otrzymujących 7,15 fl (1685). Muzycy katedry sandomierskiej otrzymywali w przybliżeniu 3–6,5 razy wyższe kwoty niż organista działający w Gidlach i 4–10 razy wyższe płace od kantorów łowickich. Porównując natomiast wynagrodzenie organisty z Gidel oraz kantorów z Łowicza, stwierdzamy, że instrumentalista gidelski otrzymywał o ponad 1/3 większe wypłaty niż artyści łowiccy (4 fl).



Wykres nr 4. Pensje muzyków kościelnych w latach 1677–1696

## 7. PORÓWNANIE ZAROBKÓW MUZYKÓW KOŚCIELNYCH Z PŁACAMI KAPELISTÓW DWORSKICH

Poniżej porównano wynagrodzenie muzyków kościelnych i dworskich w następujących okresach czasu: 1636–1645, 1650–1655, 1678–1694. Podobnie jak poprzednio, zestawiono ze sobą wysokości najwyższych i najniższych pensji obu środowisk w omawianych okresach.

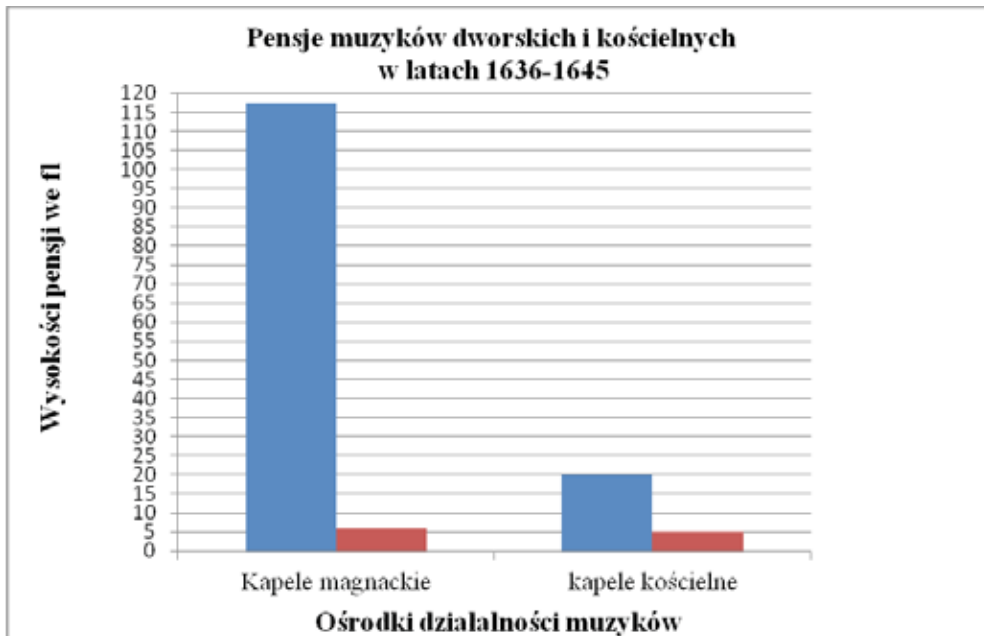
Tabela nr 2. Pensje muzyków środowisk kościelnych i dworskich w latach 1636–1694

Pensje muzyków kościelnych i dworskich		
Okres	Środowiska kościelne	Środowiska dworskie
	Wysokości pensji	
1636–1645	5-20 fl	6-117,15 fl
1650–1655	3-50 fl	50-450 fl
1678–1694	7,15-75 fl	30-75 fl

Ponieważ nie zachowały się informacje na temat wypłat muzyków królewskich w latach 1636–1645, z konieczności porównaniu poddano płace kapelistów kościelnych z pensjami artystów na dworach magnackich. Z zachowanych źródeł wynika, iż w okresie tym pensje muzyków środowisk dworskich były znacząco wyższe od płac kapelistów ośrodków kościelnych. Najwyższa wypłata muzyka w środowisku magnackim to 117,15 fl, którą otrzymywał organista na dworze hrabiego Tomasza Zamoyskiego. Natomiast pensją najniższą była kwota otrzymywana przez nastoletnich trębaczycy na dworze księcia W.D. Ostrońskiego-Zasławskiego, wynosząca 6 fl. Jeżeli zaś chodzi o zarobki muzyków kościelnych, najwyższą była suma 20 fl przysługująca większości muzyków krakowskiego kościoła mariackiego, zaś najniższą płacą otrzymywaną przez część kapelistów jasnogórskich, równa 5 fl.

Z porównania najwyższych wypłat muzyków obu środowisk wynika, że pensja organisty dworskiego była w przybliżeniu sześciokrotnie wyższa od wypłaty muzyków mariackich. Natomiast zestawiając wypłaty najniższe, można zauważyć, iż były one podobnej wysokości – w środowisku dworskim trębaczycy zarabiali tylko o 1 fl więcej niż część muzyków częstochowskich.

Zestawiając zakresy wysokości płac muzyków obu środowisk, zauważyć można, że w latach 1636–1645 pensje muzyków dworskich były od 1/5 do 23 razy wyższe od pensji muzyków kościelnych.

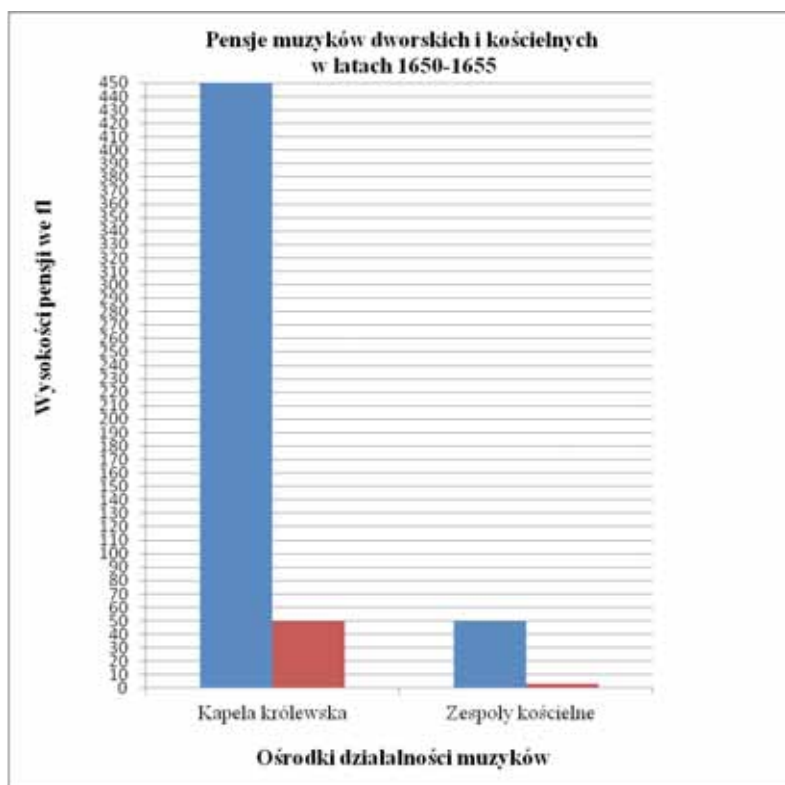


Wykres nr 5. Pensje muzyków dworskich i kościelnych w latach 1636–1645



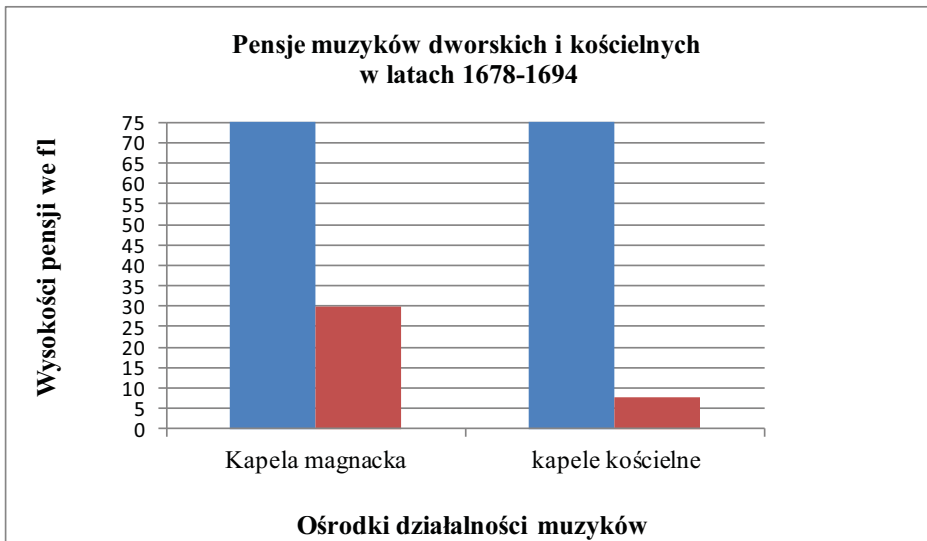
W następnym wyróżnionym okresie (1650–1655) brak z kolei informacji o wypłatach muzyków magnackich. Dlatego też zestawiono ze sobą pensje kapelistów królewskich i muzyków kościelnych. Najwyższymi pensjami artystów w tych środowiskach były: wypłata 450 fl przysługująca tenorowi reprezentacyjnemu na dworze oraz 50 fl otrzymywane przez członków zespołu kolegiackiego w Lublinie, a także przez część muzyków na Jasnej Górze. Natomiast najniższymi wypłatami były: 50 fl wypłacane małoletniemu wiolinście na dworze królewskim oraz 3 fl, stanowiące wynagrodzenie skrzypka kapeli gnieźnieńskiej. Najwyższa pensja muzyka dworskiego była wobec tego 9-krotnie wyższa od najwyższej pensji muzyków kościelnych, z kolei najniższa pensja kapelisty królewskiego przewyższała najniższą płacę muzyka kościelnego prawie 17-krotnie.

Analizując zarobki muzyków z powyższego okresu, zauważyć można, iż najwyższe płace muzyków kościelnych (50 fl) równe były wysokości najniższej pensji na dworze królewskim, otrzymywanej przez małoletniego kapelistrę. Pozostałe pensje muzyków dworskich były znacznie wyższe od pensji kapelistów kościelnych – porównując najwyższą pensję muzyka królewskiego z najniższą płacą muzyka kościelnego (3 fl), była to różnica aż 150-krotna.



Wykres nr 6. Pensje muzyków dworskich i kościelnych w latach 1650–1655

Z zachowanych informacji na temat dochodów muzyków w latach 1678-1694 wynika, iż najwyższe z nich, zarówno w środowisku dworskim, jak i kościelnym, wynosiły 75 fl – wypłacane były one na dworze Adama Mikołaja Sieniawskiego oraz w katedrze sandomierskiej. Kwoty te otrzymywali: altowiolista dworski (być może będący także kapelmistrzem) i kierownik kapeli katedralnej. Natomiast najniższymi wypłatami były: 15 fl przysługujące części muzyków A.M. Sieniawskiego oraz 7,15 fl, które otrzymywał kantor kolegiaty łowickiej. W związku z tym możemy stwierdzić, że poddani analizie porównawczej kapeliści magnaccy zarabiali o połowę więcej niż najslabiej opłacany muzyk kościelny.



Wykres nr 7. Pensje muzyków dworskich i kościelnych w latach 1678-1694

Zapewne o wiele wyższe były pensje muzyków kapeli królewskiej, choć nie zachowały się z tego okresu odnośne wykazy. Generalnie możemy jednak przyjąć, że kapeliści dworscy (tym bardziej królewscy) otrzymywali zazwyczaj wyższe pensje niż muzycy kościelni. Wysokość płac zależała przede wszystkim od stopnia reprezentacyjności ośrodka oraz wysokości funduszy, którymi on dysponował. Spośród muzyków dworskich zazwyczaj najwięcej zarabiali (co oczywiste) ci zatrudnieni na dworze królewskim, natomiast wśród kapelistów kościelnych – przeważnie muzycy klasztoru na Jasnej Górze oraz kościoła mariackiego w Krakowie.

## 8. PODSUMOWANIE

Pomimo trudnej sytuacji politycznej i ekonomicznej Rzeczypospolitej w XVII w., zawód muzyka nie tylko nie zanikł, ale wciąż pozostawał cenioną profesją. O dobrej pozycji społecznej profesjonalnych muzyków kościelnych decydowała ważna rola, jaką odgrywali oni w tych kręgach. Należy tu wspomnieć o istotnej funkcji reprezen-

tacyjnej, którą, zgodnie z ogólnoeuropejską tendencją, pełniły kapele, oraz o wzbogacaniu muzyką ceremoniału liturgicznego w Kościele kontrreformacyjnym, w celu przyciągnięcia wiernych<sup>63</sup>. Status materialny muzyków bywał natomiast różny, zwykle proporcjonalny do zamożności ośrodka, w którym działał artysta. Niekiedy sytuacja finansowa artystów była zaskakująco dobra, nawet z dzisiejszej perspektywy – np. kapeliści jasnogórscy, jak już wspomniano, oprócz stałych pensji otrzymywali także: ubranie (bardzo wówczas drogie), płace okolicznościowe oraz kawałek ziemi z dóbr zakonnych w dzierżawę, a w przypadku choroby – zasiłki. Natomiast wyjątkowo zasłużeni, niepracujący już muzycy, dostawali prawdopodobnie pensje, które dziś można by nazwać emeryturą. Dla porównania: w mniej korzystnej sytuacji materialnej byli natomiast zatrudniani dorywczo muzycy klasztoru dominikańskiego w Gidlach, otrzymujący niskie wypłaty. Jak wynika z zachowanych informacji o płacach, kapeliści kościelni zarabiali jednak zwykle dużo mniej niż muzycy dworscy. Porównując także, dla przykładu, sytuację materialną muzyków kościelnych z pozycją murarzy, zauważyć można, że kapeliści otrzymywali często o wiele niższe pensje<sup>64</sup>. O statusie świadczy jednak nie tylko stała pensja, stanowią o nim również inne formy gratyfikacji, a przede wszystkim prestiż społeczny – takim bez wątpienia cieszyli się profesjonalni muzycy kościelni.

Na podstawie zachowanych źródeł – nielicznych i wrywkowych – niemożliwym jest wyczerpanie zagadnienia statusu muzyków kościelnych w omawianym okresie. Można jedynie mieć nadzieję, że niezbędne źródła istnieją i że zostaną odnalezione, co umożliwi dalsze pogłębione badania tej interesującej niewątpliwie problematyki.

<sup>63</sup> Por. R. POŚPIECH, *Theatrum musicum w liturgii okresu baroku*, w: H.J. SOBECZKO, Z.W. SOLSKI (red.), *Liturgia w świecie widowisk*, Opole 2005, s. 141–155.

<sup>64</sup> Zob. J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz na ziemiach polskich w X–XX w.*, s. 143.

