



Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ

nr 22 (3/2014)

ISSN: 2353-7094

OPIEKUNI NAUKOWI

dr hab. Aleksandra Patalas
dr Piotr Wilk

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)
Joanna Roman (sekretarz)

REDAKCJA JĘZYKOWA, SKŁAD I ŁAMANIE

Edyta Cybińska
Magdalena Kolanko

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Instytut Muzykologii UJ
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Spis treści

ANNA WYŻGA 4
Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej
w pierwszym i trzecim obiegu
w polskiej kulturze muzycznej lat 80.

PATRYK MAMCZUR 22
Gdzie Włosi nadobnie śpiewają.
Mecenat muzyczny Władysława IV Wazy
w źródłach epoki

Anna Wyżga

UNIWERSYTET JAGIELLONSKI W KRAKOWIE

Funkcjonowanie muzyki rozrywkowej w pierwszym i trzecim obiegu w polskiej kulturze muzycznej lat 80.

Nie bez powodu lata 80. w Polsce określane są mianem „boomu polskiego rocka”. Nigdy wcześniej ani później nie pojawiło się na polskiej scenie muzycznej tylu młodych artystów prezentujących tak różne style i nurty. Ich popularność potwierdza frekwencja na koncertach, częsta obecność na radiowych listach przebojów czy zasięg oddziaływania ich twórczości. Ten gwałtowny wyrost popularności muzyki rockowej nie wziął się znikąd – miały na niego wpływ zarówno czynniki kulturowe, jak i społeczno-gospodarcze w naszym kraju (m.in. załamanie się polityki gospodarczej w drugiej połowie lat 70. i tym samym wzrost cen żywności, rozwój opozycji politycznej, wprowadzenie stanu wojennego w 1981 r., pojawienie się kultury punkowej czy ograniczenie działalności cenzury).

To wszystko odbywało się w czasach, kiedy komunizm obecny był praktycznie w każdej dziedzinie życia. Być może było to impulsem do tego, że historia rocka w Polsce rozwinęła się w taki, a nie inny sposób. Na pewno wpływ na kształtowanie się tego nurtu miała ówczesna polityka i sposób zarządzania kulturą, które zdominowały i wytyczyły drogę twórczą wielu artystów – jedni wspięli się na wyżyny sławy, a o tych drugich nikt nie pamięta.

Artykuł ten jest fragmentem mojej pracy licencjackiej pt. *Pierwszy i trzeci obieg w polskiej muzyce rockowej lat 80. Funkcje muzyki rockowej na tle ówczesnych wydarzeń politycznych*, której celem było zarysowanie

historii muzyki rockowej w Polsce w okresie PRL-u, zbadanie funkcjonowania tej muzyki w ówczesnych obiegach kulturowych oraz zwrócenie uwagi na zależności pomiędzy rockiem a sytuacją polityczną w kraju.

Ogólna charakterystyka trzech obiegów

Obieg informacyjny rozumiemy jako szereg środków masowego przekazu, za pomocą których prezentowane są wiadomości na tematy polityczne, społeczne, kulturalne itp. W Polsce lat 80. mówimy o istnieniu trzech obiegów. Sytuacja taka wynika z ówczesnego komunistycznego systemu politycznego, który ograniczał wolność słowa, a niekiedy nawet fałszował niektóre informacje i w pewnym sensie wymusił powstanie alternatywnych obiegów.

Pierwszy obieg to kultura oficjalna, która rozpowszechniana jest przez mass media. Mirosław Pęczak określa ją „kulturą dominującą”, która stanowi „ideologiczne narzędzie państwa”. To właśnie państwo określa, jakie treści zostaną przekazane odbiorcy. Kulturę tę reprezentują takie media jak: telewizja, programy Polskiego Radia, prasa i książki z państwowym debitem, a także oficjalnie dystrybuowane filmy. Kultura dominująca kontroluje wzorce społeczne, postrzegana jest także w powiązaniu z instytucjami szkolnymi czy Kościołem¹. Władza podkreślała szczególnie rolę popularyzatorską i dydaktyczną kultury. Zgodnie z polityką PRL-u, kultura masowa miała być ambitna i odporna na zachodnie wpływy. Ministerstwo Kultury i Sztuki w latach 80. utworzyło Departament Sztuki Estradowej², który miał zajmować się propagowaniem form estradowych, a także finansowało różnego typu przedsięwzięcia rozrywkowe. Prezentowana przez państwo socjalistyczna wersja mass culture charakteryzowała się nadmiernym dydaktyzmem, próbami manipulacyjnymi i propagandowymi. W ostatecznym rozrachunku całkowicie zrezygnowano z takiego modelu na rzecz „rozrzedzonej” wersji zachodniej kultury rozrywkowej³.

Drugi obieg powstał w drugiej połowie lat 70. za sprawą opozycji politycznej (związane to było z niezależnymi organizacjami, które

- 1 M. Pęczak, *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i społeczeństwo” 1958, nr 3, s. 167–171.
- 2 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, s. 27.
- 3 Ibidem, s. 29–30.

wówczas powstawały, jak np. Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela czy Komitet Obrony Robotników). Zajmował się nie tylko propagowaniem odmiennych niż władza idei, ale także uzupełniał informacje, które nie były ujawniane w obiegu oficjalnym⁴ Krąg ten, pomimo opozycyjnego charakteru, nie dążył do zrewolucjonizowania obyczajowości i powszechnie obowiązujących norm społecznych. Działalność drugiego obiegu opierała się głównie na wydawanych nielegalnie gazetach i książkach, których liczba tytułów podawana jest w tysiącach.

Termin „trzeci obieg” po raz pierwszy został użyty przez Rafała Jasseweina w artykule pt. *Trzeci obieg* (w czasopiśmie „Odra”). Autor definiuje go tak: „Punk to niezależny od nikogo i niczego ruch, punk to obok oficjalnego i opozycji politycznej trzeci obieg informacyjny, trzeci obieg kulturowy”⁵. Opisuje zarówno wygląd i sposób zachowania nowej subkultury, jak i fenomen rozchodzenia się informacji w jej obrębie – pomimo że zespoły występujące na opisywanym przez niego festiwalu nie funkcjonują w oficjalnym obiegu, ich teksty i muzyka są powszechnie znane uczestnikom koncertu, którzy przybyli tam z całej Polski. Tak właśnie funkcjonuje trzeci obieg: ignorowany przez obieg oficjalny jest rozprowadzany „domowymi” sposobami (nagrania na kasetach magnetofonowych, gazetki ręcznej roboty), od znajomego do znajomego, i tym samym staje się znany na coraz to większą skalę.

Poniżej postaram się scharakteryzować w sposób bardziej szczegółowy funkcjonowanie muzyki rockowej w obiegu pierwszym i trzecim. Drugi obieg zostanie przeze mnie pominięty, ponieważ jego tematyka wiąże się przede wszystkim z kontekstem politycznym, a nie społeczno-kulturowym, związanym z muzyką. Charakterystyka taka przedstawia bardzo odmienne, w stosunku do muzyki zachodniej, działania rynkowe, wolność twórczą lub status gwiazdy, jakie były obecne w rzeczywistości PRL. Udało mi się tego dokonać poprzez skompilowanie materiałów opublikowanych przez współczesnych badaczy, ale także elementów z ówczesnej pracy, czy wypowiedzi samych artystów zawartych w autobiografiach czy innych publikacjach.

4 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura-Media-Teologia” 2010, nr 3, s. 34.

5 R. Jassewein, *Trzeci obieg*, „Odra” 1985, nr 3, s. 37.

Funkcjonowanie zespołów w pierwszym obiegu

Kultura rockowa nigdy nie osiągnęłaby tak szerokiego pola oddziaływania, gdyby nie postępujący w drugiej połowie XX wieku rozwój technologiczny. Należałoby tu wymienić takie zjawiska jak: wyparcie lamp elektronowych przez tranzystory, co umożliwiło miniaturyzację urządzeń elektronicznych, pierwsze regularne transmisje telewizyjne czy wynalezienie kaset kompaktowych wraz z ich przenośnymi odtwarzaczami – walkmanami. Postęp technologiczny był czynnikiem, który sprawił, że rock zaczął rozwijać się w tak krótkim czasie – łatwy dostęp do muzyki inspirował wykonawców i popychał w stronę poszukiwania nowych brzmień.

Rozgłos w mediach na Zachodzie był czynnikiem decydującym o popularności danego zespołu. Bardzo duże znaczenie miał czynny udział muzyków: nagrania płytowe i występy na żywo. Większość artystów zaczynała od koncertów w niszowych klubach. Następnie nagrywali oni płytę długogrającą, a menadżerowie przygotowywali trasę koncertową, aby te nagrania wypromować. Gwiazdy, wspinając się na wyżyny sławy, otrzymywały ogromne wynagrodzenie i mogły pozwolić sobie na kosztowne instrumentarium czy monumentalne oprawy koncertów.

Polska rzeczywistość prezentowała się inaczej. Państwo posiadało monopol w mediach, fonografii, a także w sferze organizacji koncertów. Centralnym organem było Ministerstwo Kultury i Sztuki. O tym, czy dany zespół pojawi się w radiu, decydowała komisja urzędników, często nieobiektywna. Podpisanie umowy o nagranie płyty graniczyło z cudem – Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Nagrania” nie spełniało oczekiwań co do jakości i liczby wydawanych płyt. W roku 1982 wydano zaledwie cztery albumy polskich zespołów: Exodus, Józefa Skrzeka, Perfectu i Banku, a w 1983 r. trzy: Lombardu, Budki Suflera i Kombi⁶. Istniały też inne firmy fonograficzne, np. Tonpress (początkowo wydający pocztówki dźwiękowe, później single), Polton czy Savitor. Głównym problemem była jednak dystrybucja, którą zajmowała się Składnica Księgarska. To jej przedstawiciele osobiście decydowali, co zamówić u producenta, a to niestety często nie pokrywało się z gustami

6 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock i polityka w PRL-u*, „Komunizm: system – ludzie – dokumentacja” 2012, s. 7.

i zapotrzebowaniem społeczeństwa⁷. Trzeba zwrócić uwagę na to, że był to czas największego boomu rockowego w Polsce, a pomimo to władza starała się zmarginalizować to zjawisko. Ponadto cała procedura przyznawania wynagrodzeń czy promocji była kuriozalna. Istniejące wtedy tantiemy twórcze obejmowały wyłącznie kompozytorów i autorów tekstów. Wynikało z tego to, że muzyk nie piszący tekstów nie dostawał wynagrodzenia z tytułu tantiem. Wynagrodzenie kalkulowano proporcjonalnie nie do liczby sprzedanych płyt, ale do długości nagranych utworów. Później łączny czas przeliczano przez stawkę minimalną i tak, niezależnie od tego, ile osób kupiło płytę, muzycy i tak zarabiali tyle samo⁸.

Innym przejawem wszechwładzy państwa były Państwowe Przedsiębiorstwa „Estrada”. Były to instytucje podległe Ministerstwu Kultury i Sztuki, które zajmowały się organizacją imprez artystycznych w PRL-u na terenie poszczególnych województw (Estrady istnieją do dziś, już jako firmy prywatne). Jako że pierwsze próby kontestacji zastanego systemu pojawiły się dopiero w latach 80., do tego czasu muzycy byli całkowicie podporządkowani działalności Estrad. To one regulowały liczbę koncertów, organizowały miejsca, transport i całą resztę. W erze popularności rocka instytucja ta była w stanie zaplanować aż trzy koncerty jednego dnia na terenie kraju dla popularnego zespołu, który przynosił zyski. Nieważne, że było to wykańczające dla muzyków i to, że ich stawki w porównaniu do liczby sprzedanych biletów były nieproporcjonalnie niskie. Krzysztof „Jary” Jaryczewski, wokalista zespołu Oddział Zamknięty, tak wspomina koncertowy czas:

Byliśmy średnio dwa tygodnie w miesiącu w trasie. Zdarzały się dłuższe, miesięczne. Po dwa, a nawet trzy koncerty dziennie. To był *hardcore* – nie tylko rock'n'roll. Zwłaszcza pod koniec trasy. Żeby nie paść z wycieńczenia, trzeba było się wspomagać. Ja robiłem to alkoholem i prochami. Gdy kiedyś wróciłem po ponad miesiącu, to matka prawie mnie nie poznała – tak schudłem i zmarniałem. Czasem nie wiedziałem, gdzie jestem, w jakim mieście, który to koncert i tak dalej. Stawki były ministerialne, kategoria B, więc żeby wyżyć i mieć na rozrywkowe „wolne” życie, trzeba było sporo grać⁹.

7 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005, s. 123–128.

8 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011, s. 150.

9 G.K. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 2, Poznań 2012, s. 61.

Oczywiście można było zarobić więcej, gdy tylko muzycy zgodzili się na występ w „ideologicznie słusznej” sprawie¹⁰. Obok Estrad funkcjonowały też Zjednoczone Przedsiębiorstwo Rozrywkowe (ZPR) i Polska Federacja Jazzowa, przemieniona pod koniec lat 60. w Polskie Stowarzyszenie Jazzowe (PSJ). Na mniejszą skalę organizacją koncertów zajmowały się także miejscowe Domy Kultury czy Kluby Studenckie (np. Stodoła czy Medyk w Warszawie).

O wysokości stawek dla muzyków decydowała Komisja Weryfikacyjna Ministerstwa Kultury i Sztuki, która przyporządkowywała osoby bez kwalifikacji zawodowych artysty, do konkretnej kategorii, na podstawie której ustalana była wysokość wynagrodzenia za występy. Odbывало się to w formie egzaminu, który obejmował wiedzę teoretyczną, znajomość historii muzyki i ogólne umiejętności artystyczne. Dopiero po przejściu weryfikacji można było legalnie grać i dostawać za to pieniądze. Można było otrzymać jedną z trzech kategorii: „gastronomiczną” (bez prawa występów estradowych), „estradową” oraz „solistyczną”. Muzycy otrzymywali wynagrodzenie według stawek ustalonych centralnie, które mnożone były przez liczbę zagranych koncertów, niezależnie od wielkości publiczności i tym sposobem najbardziej popularne zespoły lat 80., jak Maanam czy TSA, przez długi czas grały za minimalne stawki, generując zyski dla Estrad¹¹. Stawka koncertowa na przełomie lat 70. i 80. w przypadku amatorów bez weryfikacji wynosiła 100 zł, a po weryfikacji 300 zł. Do połowy lat 80. muzyk estradowy kategorii B dostawał 400 zł + 36 zł diety za dzień wyjazdowy, a kategorii A 700 zł, ale muzyków tej ostatniej kategorii było niewielu¹². Za nagrania dla Radia i dla Polskich Nagrań można było otrzymać 70 zł za minutę, a za występ w telewizji 700–900 zł. Powyższe przykłady funkcjonowania systemu kulturalnego w PRL-u pozwalają na stwierdzenie, że do 1989 r. przemysł rozrywkowy w Polsce w zasadzie nie istniał w takiej postaci, jak na Zachodzie¹³.

10 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock i polityka...*, op.cit., s. 11–12.

11 W. Wytrążek, *Weryfikacja muzyków w okresie PRL-u*, „Magazyn Gitarzysta” [online:] <<http://www.magazyngitarzysta.pl/ludzie/artykuly/9813-weryfikacja-muzykow-w-okresie-prl-u.html>> [dostęp: 20.03.2014].

12 W. Wytrążek, *Rockmana trudna dola czyli o życiu zawodowym muzyków i koncertach w PRL-u*, „Magazyn Gitarzysta” [online:] <<http://www.magazyngitarzysta.pl/ludzie/artykuly/10651-rockmana-trudna-dola-czyli-o-yciu-zawodowym-muzykow-i-koncertach-w-prl-u.html>> [dostęp: 22.03.2014].

13 P. Zieliński, *Scena rockowa...*, op. cit., s. 64, 106.

Na łamach oficjalnych mediów pojawiały się próby przełamania sztywnych ram. Jednym z takich przejawów były audycje Programu III Polskiego Radia: popołudniowa Zapraszamy do Trójki i wieczorna Lista Przebojów Programu III. Lista, prowadzona przez Marka Niedźwieckiego, po raz pierwszy wyemitowana została 24 kwietnia 1982 r. i szybko stała się jednym z głównych wyznaczników ówczesnych trendów i popularności zespołów młodzieżowych. W pierwszych latach funkcjonowania listy najwyższe miejsca zajmowały polskie zespoły, przebijając popularnością nawet muzyków z Zachodu¹⁴. Przeróżne gatunki, także takie, które nie pojawiały się w innych stacjach, prezentowała Lista Przebojów Rozgłośni Harcerskiej Polski Independent, na której debiutowały m.in. takie zespoły jak: T. Love, Kult czy Dezerter. Funkcjonowały także czasopisma muzyczne: „Non Stop” – dodatek do „Tygodnika Demokratycznego”, od 1983 r. redagowany przez Wojciecha Manna i Jana Chojnackiego, które wkrótce stało się najpopularniejszym i najbardziej opiniotwórczym pismem muzycznym tego okresu, „Magazyn Muzyczny”, który pierwotnie funkcjonował pod tytułem „Jazz”¹⁵ i „Musicorama”. Ten drugi, redagowany przez dziennikarzy bardzo dobrze orientujących się w światowych nowościach, jak np. Wacława Panka, Romana Waschko czy Wiesława Weissa, określany był jako najbardziej profesjonalne czasopismo na temat rocka¹⁶. W telewizji funkcjonowały nieliczne programy muzyczne, jak np. programy Lucjana Kydryńskiego: Dziewczyna i inne czy Muzyka lekka, łatwa i przyjemna, a także skierowane do młodzieży Magazyn młodzieżowy Proton, Klub po szóstej... czy Wzrockowa lista przebojów Marka Niedźwieckiego¹⁷.

Muzyka trzeciego obiegu – przypadek kultury punk

Punk rock przybył do nas z Wysp Brytyjskich. Jego powstanie związane było z kryzysem w Anglii w 1976 r., kiedy rozwój gospodarczy uległ znacznemu osłabieniu, obserwowano wzrost bezrobocia i inflacji, a także dochodziło do starć na tle rasowym. Zaczęły pojawiać się wówczas grupy odrzucające wszelkie formy polityki¹⁸. Młodzież

14 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011, s. 99–101.

15 Ibidem, s. 105.

16 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL...*, op. cit., s. 115.

17 Ibidem, s. 119–121.

18 G. Castaldo, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954-1994*, Kraków 1997, s. 231–239.

robotnicza nie widziała dla siebie ani miejsca w obecnym systemie społecznym, ani perspektyw na przyszłość. Młodzi czuli się oszukani, a widząc bezskuteczność działań ruchów kontestacyjnych z lat 60., postanowili odciąć się od obecnych wówczas struktur społecznych oraz ich sztucznych wartości i norm. Swój gniew wyrażali poprzez tworzenie muzyki prostej i jednocześnie ostrej, z tekstem, który bezpośrednio oddałby ich niezadowolenie i frustrację. Tak powstał punk. W języku angielskim słowo *punk* oznacza: śmieć, szczeniak, chuligan, obszarpaniec. Stanowi wyraźny protest przeciwko władzy, bogatym gwiazdom i obłudzie ówczesnego rocka, który prezentując treści publiczności jest jednocześnie podporządkowany regułom rynkowym¹⁹. Punk to powrót do prymitywnych korzeni oznaczający nie tylko nowy nurt w muzyce, ale także nowy styl czy subkulturę. Charakterystyczny ubiór (potargane spodnie, elementy z munduru wojskowego, łańcuchy), fryzura (postawione włosy, wygolone z boku i zafarbowane na końcach), a także poglądy społeczne (wyrzeczenie się powszechnie przyjmowanych wartości moralnych, pogarda dla rządu i polityki, nihilizm) stanowiły zespół cech świadczący o przynależności do tej subkultury.

Estetyka muzyki punkowej charakteryzuje się przede wszystkim: dużym wolumenem brzmienia, szybkim tempem i gęstą fakturą instrumentalną. W odniesieniu do sfery wokalne, trzeba zauważyć, że tekst jest raczej wykrzyczany niż zaśpiewany, obraca się w wąskim ambitusie. Muzyka ta w odbiorze jest agresywna i hałaśliwa, nie zawiera żadnego kunsztu i wirtuozerii – najważniejszy jest jasny przekaz.

W Polsce pierwsze informacje o pojawieniu się nowego nurtu pojawiły się wcześniej niż sama muzyka, to jest ok. 1977 r. Druga połowa lat 70. była ciężkim okresem dla społeczeństwa polskiego – poprawa gospodarcza, która miała miejsce parę lat wcześniej, okazała się być oszustwem ze strony władz, mającym wkrótce przynieść bardzo negatywne skutki.

Jednymi z pierwszych zespołów punkowych w Polsce były: Kryzys założony przez Roberta Brylewskiego w 1978 r., a także powstały rok później przez Tomasza Lipińskiego Tilt. Grali muzykę prostą rytmicznie i harmoniczną, a ich główną siłą wyrazu były bezpośrednio trafiające do słuchaczy teksty. W 1981 r. liderzy obu grup stworzyli Brygadę Kryzys, która wkrótce zdefiniowała główny nurt, jaki był prezentowany w tych

19 J. Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n'roll!*, Warszawa 1990, s. 140–141.

latach w Jarocinie. Innymi zespołami punkowymi były: Siekiera, TZN Xenna, Dezerter (wcześniej SS-20), Moskwa czy Deuter. Rozwijał się także ruch punkowy w podziemiu (działalność takich grup jak T. Love, Alternative czy Kult) i na niezależnych scenach (Klub Remont w Warszawie czy Gdańska Scena Alternatywna)²⁰.

Powstało także wiele innych zespołów grających punk, reggae, alternatywę i inne nowe gatunki, ale niestety wiele z nich szybko upadło z powodu braku możliwości dalszego rozwoju. Jak wspomina Krzysztof Grabowski, perkusista zespołu Dezerter:

Była jedynie [niewielka] grupa muzyków, którzy mieli wtedy prawdziwe żniwa. Takie zespoły jak Lombard, Perfect, Maanam, Republika, Lady Pank czy TSA jako nieliczne miały dostęp do mediów. Ich piosenki grane były do upadłego w programach radiowych, pojawiały się też w telewizji. [...] Najbardziej wkurzające jest jednak to, że zespoły te przy różnych okazjach opowiadają, jak to walczyły z komuną swoimi zajebicie dwuznacznymi tekstami. Koń by zdechł ze śmiechu...²¹

Trzeba przyznać, że w porównaniu z bezpośredniością przekazu zespołów punkowych, teksty zespołów z „oficjalnego” obiegu nie wydawały się wiarygodne.

Trzeci obieg stał się polem dla alternatywnej kultury, w której młodzi ludzie wyrażali opinie nieakceptowane w ramach kultury oficjalnej. Krąg ten proponował inną hierarchię wartości, inny sposób wyrażania myśli i skupiał uwagę na problemach lekceważonych przez „dorosłych” w pierwszym i drugim obiegu. Młodzi ludzie zaczęli wydawać gazetki, nagrywać i rozprowadzać kasety czy nawet organizować na własną rękę koncerty, na których wykonywano piosenki o charakterze politycznym²².

Głównym źródłem informacji o niezależnej muzyce rockowej były tzw. fanziny i kasety. Znaczna ilość zespołów znana była wyłącznie z takich kaset, które nagrywano podczas koncertów, a następnie powielano. Fanziny mógł współredagować każdy, z założenia miały pozostawać poza oficjalnym obiegiem i poruszały taką tematykę, która pomijana była w mediach pierwszego obiegu. Odróżniała je także idea non-profit. Samodzielne tworzenie fanzinu umożliwiało swobodę wyrażania myśli,

20 P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL...*, op. cit., s. 50.

21 K. Grabowski, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Kraków 2010, s. 62.

22 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura–Media–Teologia” 2010, nr 3, s. 35.

a także przekraczanie oficjalnych norm (np. używanie przekleństw, krytyka Kościoła i systemu), ściśle przestrzeganych w życiu codziennym.

Narodziny fanzinów miały miejsce w latach 30. w USA, a jej autorami byli głównie fani science-fiction. Szybko jednak objęły także inne kręgi zainteresowań. W Polsce pierwsze gazetki zaczęły pojawiać się pod koniec lat 70., wraz z napływem fali punkrockowej z Wysp Brytyjskich. Podczas stanu wojennego często tworzone były przez członków zespołów i ludzi z ich środowiska, którzy nawiązywali także po raz pierwszy kontakty z muzykami zza granicy²³. Własną gazetkę tworzył zespół Dezerter, nosiła nazwę „Azotox”. Jak opisuje jej współautor, Krzysztof Grabowski:

Pracowałem głównie na maszynie do pisania, o którą zresztą też było ciężko. Jakies kolaże, grafiki wykonywałem sam lub dostawałem od znajomych. Robert włączał się w tłumaczenia tekstów z zagranicy. Materiały z prasy codziennej służyły nam jako samograj. Czegokolwiek byśmy dotknęli, było albo śmieszne, albo tragiczne – i jak ulał pasowało do nieco dadaistycznego stylu pierwszych fanzinów²⁴.



Okładka fanzinu „Azotox” nr 2

Gazetka była rozdawana na koncertach zespołu i był to powód jej upadku – zabrakło funduszy na kolejne numery. Dwa fanziny, które wyznaczyły późniejszy standard tego typu publikacji, to: „QQRYQ” (czytaj: kukuryku) oraz „Antena Krzyku”. Pierwszy z nich, ukazujący się w latach 1985–1993, był najbardziej znaną gazetką, która posiadała m.in. dział felietonów, informacje i wywiady z zespołami, relacje z koncertów czy rysunki satyryczne²⁵.

Trzeci obieg, paradoksalnie do ówczesnej sytuacji politycznej, był

23 Ibidem, s. 36–38.

24 K. Grabowski, *Dezerter. Poroniona generacja?*, Kraków 2010, s. 64.

25 B. Głowacki, *Prasa trzeciego obiegu...*, op. cit., s. 39.

pierwszą strukturą, która działała w oderwaniu od krajowych estrad. Muzyka rockowa po raz pierwszy w historii polskiej stała się niezależna. Zmieniła się także estetyka występów – grzeczne siedzenie na krzesłach zastąpił brutalny taniec pogo, a artyści zachowywali się spontanicznie, czasem nawet w sposób demoralizujący²⁶.

Pierwsze walki z nowym zjawiskiem podejmowali dziennikarze, którzy w prasie regularnie krytykowali nowy styl. Co ciekawe, był to chyba jedyny temat, na który takie samo zdanie miały zarówno środowiska polityczne, jak i katolickie. Młodzieży zarzucano „ślepe naśladownictwo” zachodnich wzorców, które w mniemaniu krytyków nie znajdowało żadnego odzwierciedlenia w PRL-owskiej rzeczywistości. Było oczywiście dokładnie odwrotnie: kryzys gospodarczy w Anglii w latach 70. bardzo mocno przypominał sytuację w naszym kraju z przełomu lat 70. i 80²⁷. W mediach próżno było szukać muzyki niezależnej, wyjątkiem był Marek Wiernik, dziennikarz, który w swoich audycjach w radiowej Trójce emitował utwory punkrockowe i nowofalowe. Kiepska sytuacja dotyczyła także realizacji nagrań punkowych – udało się to jedynie Brygadzie Kryzys (Tonpress, 1982 r.), a później Dezerterowi (Polton, 1987 r.)²⁸.

Ruch punk jednak nie miał takiej siły oddziaływania, jak może się wydawać. Przeważnie obejmował jedynie niewielkie, zamknięte grupy, dla których antyrządowe hasła miały podobną wagę co sprzeciw wobec rodziców. Niewielu muzyków było gotowych na to, aby wprowadzać jakieś zmiany, ich teksty nie powodowały też rozrób czy zamieszek. Chodziło bardziej o zwrócenie uwagi młodzieży na otaczającą ich rzeczywistość i skłonienie ich do refleksji²⁹.

Festiwal muzyczny jako miejsce spotkań i główny nośnik niezależnej muzyki rockowej

W czasach, gdy w mediach można było usłyszeć tylko muzykę wcześniej ocenzurowaną i zaakceptowaną przez władzę, młodzież szukała innych sposobów na dotarcie do młodych i wiarygodnych zespołów. Bilety na koncert sławnej grupy były trudno dostępne, natomiast te

26 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 284.

27 B. Kurowski, *Punk rock. Pokolenie pustki*, Kraków 1997, s. 171–175.

28 K. Grabowski, *Dezerter...*, op. cit., s. 86, 89.

29 P. Zieliński, *Scena rockowa...*, op. cit., s. 159.

mniej znane nie grywały tak często (brak sprzętu, problemy organizacyjne). Alternatywą w latach 80. okazały się festiwale muzyczne, a zwłaszcza jeden, określany jako najważniejszy festiwal tamtego okresu w całym bloku wschodnim – festiwal w Jarocinie.

Impreza ta była reakcją młodego pokolenia na sytuację polityczną w kraju. Było to jedyne miejsce dające możliwość swobody wypowiedzi, zachowania czy wyglądu. Kluczowym znaczeniem dla publiczności był apolityczny charakter festiwalu, jego uczestnicy podkreślali swój dystans do polityki i nie opowiadali się ani za opozycją, ani za stroną rządzącą. Widowisko odbywało się pod okiem Milicji Obywatelskiej i Służby Bezpieczeństwa, a komentarze ze sprawozdań pracowników tych oddziałów potwierdzają tylko fakt, że komunistyczne władze nie miały określonej strategii działania wobec tego wydarzenia i jego uczestników.

Korzenie jarocińskiego festiwalu możemy odnaleźć w Wielkopolskich Rytmach Młodych, które odbywały się w latach 70. W tym czasie jeszcze nikt nie myślał o kontestacji czy innych próbach krytyki obecnego systemu (w przeciwieństwie do późniejszej działalności zespołów jarocińskich). Impreza była skierowana przede wszystkim dla muzyków z południowej Wielkopolski. Wydarzenie to miało na celu obronę muzyki rockowej, która w owym czasie posiadała wielu przeciwników. Wielkopolskie Rytmy Młodych z każdym rokiem stawały się coraz bardziej znane, interesowała się nimi prasa, na kolejne edycje przyjeżdżały gwiazdy polskiej sceny, jak np. Niebiesko-Czarni, Exodus czy Kasa Chorych. Była to jednak impreza całkowicie kontrolowana przez działaczy Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZSMP). Poza konkursem młodych kapel odbywał się tam także konkurs prezenterów dyskotekowych. To właśnie z tego wydarzenia wyrósł festiwal w Jarocinie.

Pierwsza edycja odbyła się w 1980 r. pod wcześniej funkcjonującą nazwą Muzyka Młodej Generacji. Pod tym szyldem od 1978 r. przebiegały przeglądy organizowane przez Estrady, na których pojawiały się zespoły występujące w mediach (np. Kombi, Exodus, Porter Band). Od początku impreza cieszyła się dużym zainteresowaniem – na przegląd zespołów zgłosiło się aż 57 grup muzycznych. O pomysł utworzenia imprezy opowiada jej organizator, Walter Chelstowski:

W 1977 r. pracowałem w telewizji – w Studio 2. Gdzieś za drzwiami usłyszałem bardzo fajną muzykę. Uchyliłem drzwi i wszedłem do pokoju, gdzie siedział Jacek Sylwin. Kiedy mi powiedział, że tak grają polskie zespoły, nie

chciałem uwierzyć. „Takich zespołów w Polsce nie ma” odpowiedziałem, a on zaczął mi puszczać kolejne nagrania. Wtedy wiedziałem już, że to moja muzyka. Postanowiliśmy, że musimy coś zrobić, żeby ona jakoś zaistniała³⁰.

Na pierwszej edycji festiwalu zagrały zespoły znane z radia i telewizji: Exodus, Kasa Chorych, Kombi, Krzak, Maanam, Porter Band, Turbo i Zjednoczone Siły Natury Mech. Natomiast na konkursie w Jarocińskim Ośrodku Kultury zaprezentowało się 15 młodych kapel, a wśród nich takie jak: Dżem, Easy Rider czy Mietek Blues Band.

Na kolejne edycje zgłaszało się coraz więcej zespołów (rekord w 1985 r. – 436 kapel), a zwycięstwo w konkursie oznaczało często możliwość kariery na skalę krajową (udało się to m.in. zespołom TSA, Moskwa czy Kat). Muzycy mogli śpiewać o tym, o czym nie wolno było publicznie mówić, nie było żadnej cenzury ani ograniczeń wypowiedzi. Festiwal w Jarocinie odbył się nawet w 1982 r., gdy ze względu na stan wojenny odwołano imprezy w Sopocie czy w Opolu. Nie od razu zdano sobie sprawę z tego, na jaką skalę festiwal się rozrósł.

Z czasem do Jarocina zaczęło przyjeżdżać coraz więcej młodych i zbuntowanych zespołów. Znaczenia nabrała autentyczność przekazu i spontaniczna więź pomiędzy muzykami i publicznością. Ze sceny często słychać było głośne przeciwstawianie się zakłamanemu w życiu publicznemu, a nawet otwartą krytykę obecnego ustroju. Kontestacja ta jednak nie miała charakteru politycznego, był to bardziej bunt pokoleniowy. Od 1983 r. widoczna była zmiana charakteru imprezy – nie było tu już miejsca dla zespołów występujących w „reżimowej” telewizji jak Lady Pank, Republika czy Lombard. Postrzegani oni byli jako komercyjni, czyli nieautentyczni. Najbardziej widoczne było to podczas słynnego występu Republiki w 1985 r., kiedy to zespół początkowo został obrzucony pomidorami i wygwizdany, chociaż później publiczność domagała się bisów (zespół zagrał rewelacyjny koncert).

Rozpatrując fenomen funkcjonowania festiwalu w Jarocinie na tle ówczesnej polityki PRL-owskiej, napotykamy na teorię „wentylu bezpieczeństwa”. Według niej, impreza ta miała taką swobodę, ponieważ traktowana była jako miejsce, gdzie młodzież mogła rozładować negatywne emocje. Z jednej strony wszyscy zgadzają się z tym, że wydarzenie na taką skalę nie mogłoby się odbyć bez zgody władz, ale z drugiej strony, patrząc na treści płynące ze sceny, można odnieść

30 Wypowiedź W. Chelstowskiego z 14.11.2003 r. w: K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, [Warszawa] 2004, s. 15.

wrażenie, że całość wymknęła się spod kontroli rządzących³¹. Robert Gawliński, wokalista i gitarzysta zespołów Madame, Opera i Wilki, tak wypowiada się na temat tej teorii:

To było kompletne przegięcie pały, idiotyczny wymysł komunistów. Trzeba było latać do cenzora z tekstami. Oni zakładali, że jak ktoś śpiewa o pomarańczach, to ma na myśli Zachód. Nasze teksty też były wszystkie weryfikowane. My oczywiście śpiewaliśmy oryginały, a jeśli ktoś się czepiał, to mówiło się, że artysta się zapomniał. Ale problemów nie mieliśmy³².

I faktycznie – Jarocin był oazą wolności, lecz władza dawała znać o swojej obecności: oddziały milicji były widoczne na każdym kroku, dając do zrozumienia, że wszystko jest pod kontrolą. Od 1985 r. prowadzona był szczegółowa dokumentacja urzędowa przebiegu festiwalu, gdzie znajdują się dane o zaangażowanych służbach bezpieczeństwa, liczbie zatrzymanych lub wylegitymowanych osób, informacje o działalności politycznej, a także na temat członków grup subkulturowych³³. Przykładowy opis pochodzący z informacji z ustaleń dokonanych przez grupę inspektorów ds. nieletnich, a dotyczący młodzieżowych grup subkulturowych uczestniczących w Festiwalu Muzyków Rockowych Jarocin '86:

Punk. W Polsce narodziny tego ruchu nastąpiły na przełomie 1977–1978 r., kiedy to systematycznie zaczęła wzrastać liczba punkowych zespołów muzycznych [...]. Cechą charakterystyczną wyglądu punków jest fryzura przypominająca koguci grzebień osadzony na wygolonej głowie i ufarbowany na pomarańczowo, różowo czy zielono, a czasem sierść jeża z włosów posklejanych cukrem w pojedyncze, sterzące kolce. Ubiór to czarna skórzana kurtka nabijana tzw. ćwiekami i pomalowana białymi napisami, np. „brak przyszłości”³⁴.

Festiwal w Jarocinie został włączony przez władzę w Plan Pracy Zespołu ds. Estrady i Rozrywki przy Wydziale Kultury KC PZPR, co negatywnie wpłynęło na kształt imprezy. Od 1985 r. pojawili się cenzorzy, rozpoczęto realizację programu ideowo-wychowawczego, odbywały się próby prowokacji politycznych oraz aktywnego oddziaływania

31 Ibidem, s. 9–51.

32 G. K. Witkowski, *Grunt to bunt...* op. cit., s. 47.

33 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 302–307.

34 Cytat z dokumentu zamieszczonego w: K. Lesiakowski, *Jarocin...*, op. cit., s. 145.

Kościola. Władza więc przez cały czas próbowała nadać festiwalowi wcześniej zaplanowany kształt – nieskutecznie³⁵.

Poza Jarocinem, odbywały się także inne festiwale rockowe. Daleko było im do popularności tego pierwszego, ale warto o nich wspomnieć. Od 1980 r. organizowano Festiwal Muzyki Nowofalowej w Toruniu, we Wrocławiu odbywały się koncerty w ramach festiwalu Rock na Wyspie, klub „Hybrydy” w Warszawie miał imprezę o nazwie Róbrege o preferencjach do muzyki niezależnej, w Poznaniu organizowano Rock Arenę, a w Łodzi – Rockowisko. Organizowano też Rock Opole w ramach Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu³⁶.

Poznańska Rock Arena odbywała się w maju i podobnie jak Jarocin powstała z przekształcenia wcześniejszej imprezy – Międzynarodowej Wiosny Estradowej. Pierwsza edycja odbyła się w 1981 r., kiedy zaprezentował się zespół Perfect. Festiwal w 1982 r. nie odbył się ze względu na stan wojenny, ale powrócił rok później prezentując takie sławy jak: Lady Pank, Republika czy Lombard. Ostatnia edycja odbyła się w 1985 r., czyli równoległe z końcem boomu polskiego rocka³⁷. Podobny charakter miały także inne, wyżej wymienione festiwale – ich występy uświetniały gwiazdy ówczesnej rockowej sceny muzycznej, a przyjeżdżający ludzie wytwarzali wzajemną atmosferę jedności i zadowolenia z możliwości bycia razem.

Rock pojawił się w naszej kulturze w drugiej połowie lat 50. i zakorzenił się w niej na stałe. Rozwijał się w zasadzie równoległe z systemem komunistycznym, z tą różnicą, że ten drugi nie przeżył próby. Komunizm, który bardzo silnie próbował kontrolować wszystkie dziedziny życia obywatela, utrudniał muzykom działającym w pierwszym obiegu swobodną wypowiedź artystyczną. Ułatwiał za to tym, którzy działali „prawomyślnie”, robienie kariery. Trzeci obieg stał się azylem dla tych, którzy swoją frustracją i niezadowolaniem chcieli się podzielić z innymi. Ten alternatywny obieg wywarł duży wpływ na rozwój gatunku – to tutaj swoją twórczość promowały zespoły punkowe, później tak popularne na festiwalu w Jarocinie. Sytuacja polityczna była chyba najważniejszym czynnikiem, który zdecydował o kształcie muzyki rockowej w Polsce, zwłaszcza w jego złotym okresie – latach 80. Artyści z innych krajów „rodziny socjalistycznej” zazdrościli

35 A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 311.

36 Ibidem, s. 254.

37 M. Gajewski, *Rockiem na całe zło...*, op. cit., s. 109.

Polakom tego, że mają choć ograniczoną wolność słowa. Artyści działający w wolnym świecie przewrotnie „zazdrościli” z kolei Polakom działania cenzury, ponieważ uważali, że poszukiwanie odpowiednich metafor i wyrażeń nadawało tekstom i innym wypowiedziom artystycznym szczególne walory. Jest w tym ziarno prawdy, ale na dłuższą metę sytuacja ta nie była inspirująca. Dodatkowo status materialny artystów w Polsce był nie do pozazdroszczenia. Nawet najpopularniejsze zespoły, grając długie trasy po kilka koncertów dziennie za minimalną stawkę, w końcu traciły swój zapał. Z drugiej jednak strony, to właśnie rock był tą dziedziną, w której młodzi ludzie mogli się zjednoczyć, stanowił jedną z niewielu dostępnych rozrywek, która spuszczała kolorową kroplę na otaczającą ich szarą rzeczywistość.

Bibliografia

- Castaldo G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, Kraków 1997.
- Danielewicz S., *Punk – rewolucja, moda, czy...?*, „Non Stop” 1977, nr 7.
- Gajewski M., *Rockiem na całe zło. Boom polskiego rocka w latach 80.*, Sosnowiec 2011.
- Głowacki B., *Prasa trzeciego obiegu w okresie przełomu*, „Kultura–Media–Teologia” 2010.
- Grabowski K., *Dezserter. Poroniona generacja?*, Warszawa 2010.
- Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
- Idzikowska-Czubaj A., *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006.
- Idzikowska-Czubaj A., *Kult gwiazd w kulturze masowej PRL-u [w:] Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock i polityka w PRL-u. Historia trudnej znajomości*, „Komunizm – ludzie – dokumentacja” 2012.
- Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.
- Jassewein R., *Enklawa*, „Odra” 1986, nr 5.
- Jassewein R., *Trzeci obieg*, „Odra” 1985, nr 3.
- Kurowski B., *Punk. Pokolenie pustki*, Kraków 1997.
- Laskowska H., *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym młodych ludzi*, Bydgoszcz 1999.

- Lesiakowski K., Perzyna P., Toborek T., *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa 2004.
- Lizut M., *Punk rock later*, Warszawa 2003.
- Pęczak M., *Kilka uwag o trzech obiegach*, „Więź” 1988, nr 2.
- Pęczak M., *O wybranych formach komunikowania alternatywnego w Polsce*, „Kultura i społeczeństwo” 1988, nr 3.
- Rzewuski J. A., *Jarocin '83*, „MM Jazz” 1983, nr 6.
- Rzewuski J. A., *Muzyka Młodej Generacji – Poznań*, „MM Jazz” 1980, nr 2.
- Shuker R., *Popular music culture. The key concepts*, London–New York 2012.
- Shuker R., *Understanding popular music culture*, London–New York 2013.
- Wertenstein-Żuławski J., *Między rozpaczą a nadzieją. Rock. Młodość. Społeczeństwo*, Warszawa 1993.
- Wertenstein-Żuławski J., *To tylko rock'n'roll*, Warszawa 1990.
- Wertenstein-Żuławski J., *Wybrane zagadnienia spontanicznej kultury młodzieżowej w Polsce*, Warszawa 1986.
- Witkowski G., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 1, Poznań 2011.
- Witkowski G., *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, t. 2, Poznań 2012.
- Wojciechowski K., Makowski M.R., *Pokolenie J8. Jarocin '80–'89*, Poznań 2011.
- Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

Abstract

The functioning of popular music in the first and third circulation in the 80's Polish musical culture

Rock is a kind of popular music, which is destined to the young and is played by the young, and intended for mass media publishing. It's a characteristic phenomenon for youth culture of the second half of 20th century. With the help of developing new technology, rock gained global popularity also in Poland, especially in 1980's, which is called the 'boom of Polish rock music'. That unexpected growth of rock popularity was caused by cultural, social and economic factors. A very special role was played by the circulations of culture. In Poland of 1980's, we had three circulations: the first one (official culture), the second one (political opposition) and the third one (alternative culture). Famous rock bands, which composed in the West, earned a lot

of money by promoting their singles, playing concerts and selling albums, so they could not only live comfortably, but also record better albums in good studios, with the best instruments. In Poland, the bands which played in Polish People's Republic didn't have such an opportunity – their popularity depended on the government, and the salaries were given according to the results of the exam of theoretical knowledge and general musical skills.

The media tried to break the monopoly of the government (e.g. Program 3 of Polish Radio or 'Non Stop' magazine). The third circulation, equated especially with punk culture, developed in underground and on independent stages. It was characterized by raising issues which were 'banned' in the official culture. It was manifested in the message of the words of songs, but also in magazines created by fans or musicians (fanzin). A very interesting phenomenon were also music festivals, which, despite the political situation, gave a lot of freedom to musicians and the audience. This publication is a compilation of information collected by other researchers and also an extract of the BA thesis of the author of this text.

Keywords

Polish rock music, political opposition, alternative culture

Patryk Mamczur

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Gdzie Włosi nadobnie śpiewają

Mecenat muzyczny Władysława IV Wazy w źródłach epoki

Okres panowania dwóch kolejnych władców z dynastii Wazów – Zygmunta III i Władysława IV – pozostaje jednym z najciekawszych w całej historii muzyki polskiej. Sprowadzanie przodujących muzyków zagranicznych, tworzenie gatunków reprezentujących najnowsze nurty, rozwój sceny operowej oraz ożywienie życia muzycznego całego kraju świadczą o wyjątkowości tego momentu dziejowego w tym samym stopniu, co następujący po nim długoletni okres za paści kulturalnej.

Nic zatem dziwnego, że czasy pierwszych Wazów zajmują w polskiej muzykologii miejsce szczególne. Wymienić wystarczy szereg publikacji pióra Anny i Zygmunta Szwejkowskich, Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, Aleksandry Patalas czy Aliny Żórawskiej-Witkowskiej¹. I choć wszystkie te prace posłużyły w pewnym stopniu do przygotowania niniejszego artykułu, tym razem szczególnym zainteresowaniem obdarzymy nie opracowania, ale źródła.

Najwięcej zachowanych źródeł dotyczy postaci króla (a wcześniej królewicza) Władysława, dlatego właśnie tego władcę (i jego mecena) próbujemy za pomocą wspomnianych źródeł przedstawić. Będą to teksty różnej proveniencji. Sięgnijemy między innymi do diariusza Jana Hagenawa, który opisywał, niejednokrotnie w bardzo szczegółowy sposób, podróż młodego następcy tronu po krajach Europy Zachodniej. Pomocne będą spostrzeżenia kanclerza Albrychta Stanisława

¹ Pełna bibliografia została zamieszczona na końcu artykułu.

Patryk Mamczur – Gdzie Włosi nadobnie śpiewają...

Radziwiłła (on także brał udział we wspomianej wyprawie). Bardzo ciekawe, wręcz niemożliwe do pominięcia, okazały się fragmenty poematu *Gościńiec* Adama Jarzębskiego, który w poetycki sposób oddał charakter nadwornej kapeli króla Władysława (a sam był jej członkiem). Zwrócimy się też ku źródłom drobniejszym, takim jak wypowiedź Tyrolczyka Schulpiego, które pozwolą nam ocenić mecena królewski z perspektywy obcokrajowców.

Takie ujęcie tematu ma umożliwić nie tylko przedstawienie zgromadzonej wiedzy o muzyce czasów władysławowskich, ale także – a być może przede wszystkim – zaprezentowanie spostrzeżeń i sposobu myślenia ludzi, którzy ówczesne występy, przedstawienia i bale widzieli na własne oczy.

Mecenat Zygmunta III

Zanim przejdziemy do głównego tematu naszych rozważań, a więc czasów Władysława IV, spróbujmy najpierw w przybliżeniu opisać muzyczną działalność jego poprzednika na tronie (i ojca) – Zygmunta III Wazy. To on bowiem poczynił wiele kroków, które w późniejszych latach umożliwiły Władysławowi skuteczną rozbudowę kapeli królewskiej.

Od momentu śmierci dręczonego niewydolnością nerek Stefana Batorego (12 grudnia 1586 r.) do wawelskiej koronacji Zygmunta III na władcę Rzeczypospolitej (27 grudnia 1587 r.) minął ponad rok. Owo opóźnienie spowodowane było zwyczajowymi pertraktacjami politycznymi, które w tym konkretnym wypadku przerodziły się wręcz w konflikt zbrojny – podczas bezkrólewia starły się ze sobą wojska Zygmunta oraz arcyksięcia Maksymiliana Habsburga, który także liczył na przejęcie polskiego tronu².

Konieczność uporządkowania zagmatwanych spraw państwowych sprawiła, że monarcha z rodu Wazów jeszcze przez kilka lat po koronacji musiał zajmować się kwestiami absolutnie dalekimi od muzyki. Dlatego też początkowo kapela królewska prezentowała skład bardzo zbliżony do tego, jaki funkcjonował za czasów Batorego, a stanowisko *maestro di cappella* sprawował Krzysztof Klabon, który to – jeszcze jako „szeregowy” instrumentalista – pamiętał nawet czasy Zygmunta

² Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 11; M. Markiewicz, *Historia Polski 1492–1795*, Kraków 2009, s. 414–418.

Augusta³. Wkrótce jednak Zygmunt III wypowiedział Habsburgom (i innym możliwym rodom Europy) nową wojnę – tym razem na polu kulturalnym.

Z zachowanych w Rzymie dokumentów wiemy, że w grudniu 1594 r. do Wiecznego Miasta przybył Krzysztof Kochanowski (bratanek słynnego Jana) mający pozyskać włoskich muzykantów na dwór króla Zygmunta⁴. W następnych latach podobne wyprawy organizowano jeszcze kilkakrotnie. Stanowisko kapelmistrza na zygmunto wskim dworze objął między innymi autor słynnych madrygałów – Luca Marenzio, który zabiegi polskiego monarchy opisywał w jednym z listów tymi słowami:

Życzli sobie Jego Świątobliwość [papież Klemens VIII, czyli Hippolito Aldobrandini] i Jego Dostojność Kardynał San Giorgio [Cinzio Aldobrandini] i zechcieli mi zlecić, bym się udał na służbę króla polskiego⁵.

Marenzio nie przebywał jednak w Polsce zbyt długo. Opuścił ją po niespełna dwóch latach z powodu – jak podaje Ottavio Rossi – niezbyt łagodnego klimatu. Podobnie krótko gościli w Rzeczypospolitej inni kapelmistrzowie, Giulio Cesare Gabussi i Giovanni Francesco Anerio, a Annibale Stabile zmarł być może jeszcze w drodze z Italii⁶. Jedynym *maestro di cappella*, który sprawował swoje stanowisko przez dłuższy okres (w latach 1602–1623) był Asprilio Pacelli. Kierował on zespołem kilkudziesięciu muzyków polskiego i włoskiego pochodzenia, a ponadto zespołem chłopców-dyszkantistów oraz trębaczów i dobośców (w tej ostatniej grupie znajdować się mieli przybyli z królem Szwedzi). Zabiegi polskiego króla daleko wykraczały poza zainteresowanie lokalne – wyprzedzały one podobne działania

3 Zob. P. Poźniak, *Klabon Christopherus* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. V, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 96; B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 16.

4 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 22.

5 Cyt. za: A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, s. 24. Interesujące jest, że Hippolito Aldobrandini jeszcze przed otrzymaniem sakry papieskiej odwiedził Kraków, pełniąc rolę mediatora między Zygmuntem III a Maksymilianem Habsburgiem w znanym nam już sporze o koronę polską. Choć jego udział (jako papieża) w pozyskiwaniu muzyków dla późniejszego dworu zygmunto wskiego nie jest bezpośrednio potwierdzony, to wspomniany fakt – w połączeniu z relacjami takimi, jak ta spisana przez Marenzia – może na ów trop wskazywać.

6 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 23, 31–32, 50–51.

podejmowane przez, już wówczas bardzo potężny, ród Habsburgów. Kolejnych kapelmistrzów (i innych muzyków) zachęcał Zygmunt III wysokimi pensjami, co zresztą z czasem (zwłaszcza w okresie rokoszu Zebrzydowskiego) spowodowało nieprzychylnie komentarze niektórych polskich szlachciców⁷.

Fakt sprowadzania instrumentalistów czy kompozytorów nie byłby jednak z dzisiejszego punktu widzenia tak istotny, gdyby nie nowatorski charakter muzyki, która w tym samym okresie zaczęła powstawać na polskim dworze. W diariuszu papieskiego mistrza ceremonii Giovanniego Paola Mucante znalazła się relacja z wydarzenia w warszawskiej kolegiacie z 13 października 1596 r.: „Luca [Marenzio], *maestro di cappella*, poprowadził wykonanie nowej mszy, skomponowanej przez niego w formie echa [...] na dwa chóry”⁸.

Całkiem niedawno istnienie owego dzieła, długo uważanego za zaginione, zostało z niemal stuprocentową pewnością potwierdzone przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską⁹. Dzieła polichoralne stanowiły istotną część ówczesnych kompozycji muzyków dworskich. Być może największe znaczenie dla rozwoju tej techniki kompozytorskiej miał Asprilio Pacelli. W chwili objęcia funkcji kapelmistrza w Rzeczypospolitej miał on już na koncie zbiór dwudziestu polichoralnych utworów ośmiogłosowych *Motectorum et psalmorum [...] liber primus*¹⁰.

W trakcie panowania Zygmunta III pojawiła się też w polskiej muzyce istotna barokowa nowość, a mianowicie monodia. Owego przełomu nie można w bezpośredni sposób łączyć z przybyłymi do Rzeczypospolitej Włochami, bo u pierwszych z nich utwory monodyczne nie występowały w ogóle. Tymczasem już w roku 1611 pojawił się na gruncie polskim dobry przykład tzw. pseudomonodii, a mianowicie zbiór *Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego. Twórca ten jednak nie należał do kapeli królewskiej. Z kolei w 1621 r. przybył do Rzeczypospolitej Tarquinio Merula, który dołączył do zespołu nadwornego. Trzy lata później

7 Zob. A. Patalas, *Pacelli Asprilio* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. VII, Kraków 2002, s. 241–243; B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 33–35, 41–42; A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 22.

8 Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 30.

9 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Missa super Iniquos odio habui – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka” XLIX (3/2004), s. 3–39.

10 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 141–142.

wydano jego zbiór *Il primo libro de motetti e sonate*, w którym znalazły się m.in. kompozycje na głos solowy z towarzyszeniem skrzypiec¹¹.

Tarquinio Merula jest też odpowiedzialny za inny przełom. Otóż w 1626 r., a więc już za kapelmistrzostwa Aneriego, wykonano w Warszawie jego *dialogo musicale* zatytułowany *Satiro e Corisca*. Obecny w tym dziele recytatyw był, jak podaje Zygmunt Szweykowski, nowatorski nawet z perspektywy muzyki włoskiej. Co więcej, kompozycja ta stała się w pewien sposób załącznikiem, zapowiedzią serii *drammi per musica* wystawionych później na polskim dworze, o których wkrótce (i niejednokrotnie) wspomnimy¹². Stwierdzić więc można po raz kolejny, że działalność Zygmunta III Wazy i utrzymywanego przezeń zespołu przygotowała grunt pod późniejsze starania Władysława IV.

Pewnym podsumowaniem twórczości muzyków kapeli Zygmunta III jest antologia *Melodiae sacrae*, wydana w Krakowie w 1604 r., a przygotowana przez Vincenza Liliusa (wł. Giglioglio), śpiewaka i kompozytora, który przybył do Rzeczypospolitej już pod koniec XVI w. Zawiera ona 20 motetów na 3–12 głosów, w tym m.in. trzy kompozycje Luki Marenzia, dwie Asprilia Pacellego oraz utwory pozostałych członków zespołu (w tym samego Liliusa). Niestety obecnie antologia ta znana jest z jednego, niekompletnego egzemplarza¹³.

Władysław IV przed koronacją i jego podróż po Europie

Królewicz Władysław urodził się 9 czerwca 1595 r., a więc mniej więcej wtedy, kiedy do Rzeczypospolitej zaczęli licznie przybywać zagraniczni muzykanci. Możemy więc powtórzyć za Anną Szweykovską, że młody Waza wychowywał się w klimacie muzycznym o bardzo wysokim poziomie¹⁴. Nuncjusz papieski Onorato Visconti, wspominając lata pobytu w Warszawie, pisał o Władysławie:

Lubi bardzo muzykę i chociaż nie śpiewa jak król nieboszczyk [Zygmunt III Waza], który śpiewywał w poufałym gronie, ma jednak upodobanie w śpiewie i trzyma doskonałe głosy¹⁵.

11 Zob. ibidem, s. 166–171.

12 Zob. ibidem, s. 195–196; Z. Szweykowski, *Merula Tarquinio* [w]: *Encyklopedia muzyczna...*, t. VI, Kraków 2000, s. 197–198.

13 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 36, 189.

14 Zob. A. i Z. Szweykowski, op. cit., s. 78.

15 Cyt. za: ibidem, s. 85–86.

Zainteresowanie Władysława muzyką objawiło się na długo przed tym, jak został królem. Zdaniem Aliny Żórawskiej-Witkowskiej już w 1622 r. rozpoczął on planowanie „bezprecedensowego w zwyczajach dworu polskiego przedsięwzięcia”¹⁶. Ziściło się ono dwa lata później, a mowa tu o podróży królewicza po krajach Europy Zachodniej: państwach niemieckich, Niderlandach, Szwajcarii, a przede wszystkim Italii. Przemieszczał się on *incognito*, w otoczeniu niezbyt licznego orszaku, przedstawiając się jako polski szlachcic Snopkowski (jest to zresztą zabieg dość zabawny, bo odnoszący się, jak można przypuszczać, do herbu rodowego Władysława, tzw. snopka Wazów). *De facto* jednak kolejne przyjmujące królewicza dwory dobrze znały jego prawdziwą tożsamość, przekazując sobie nawzajem informacje o planowanej trasie i upodobaniach następcy tronu¹⁷. W diariuszu Jana Hagenawa znajdujemy wiele ustępów ukazujących podejście królewicza i reakcje otoczenia, jak np. ten z 22 grudnia 1624 r.:

Królewicz wraz z orszakiem odwiedził kapelę papieską. Aby pozostać tam bardziej nieznanym, wmieszał się pomiędzy muzyków na chórze. Poznali go jednak dobrze kardynałowie i niemal wszyscy z odkrytymi głowami oficjalnym ukłonem pozdrowili go, na co odpowiedział im podobnym gestem powitalnym. Po południu zwiedzał Królewicz pałac papieski na Kwirynale, czyli na Monte Cavallo, gdzie zastał pokoje dla siebie i dla swoich przeznaczone i przygotowane (próbował bowiem papież wszelkimi sposobami sprowadzić tam Królewicza, aby przybywając do Rzymu, zamieszkał albo w pałacu świętego Piotra, albo na Kwirynale)¹⁸.

Cała wyprawa trwała od maja 1624 do maja 1625 r., przy czym odciniek włoski rozpoczął się w listopadzie 1624 r. Jak przekazują nam w swoich zapiskach członkowie orszaku królewicza, Polacy mieli wielokrotnie okazję słuchać „różnych muzyków”, w tym dość egzotycznych dla nich kobiet-artystek, np. „mniszek cudownie śpiewających”. O tym, że muzyczny aspekt wyprawy był dla królewicza niezwykle istotny, świadczyć może niecodzienna sytuacja, która miała miejsce w marcu 1625 r., a o której wspomina Hagenaw:

16 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, Warszawa 1992, s. 8.

17 Ibidem, s. 7–8.

18 Cyt. za: *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977, s. 293–294.

Królewicz udał się do Murano, aby posłuchać mniszki, która słyęła tutaj ze swego wspaniałego głosu. [...] [Następnego dnia] nuncjusz apostolski na prośbę Królewicza udzielił mu zezwolenia na widzenie się przez klasztorne kraty z mniszką [...]¹⁹.

Przebywając w Wenecji, Władysław miał okazję spotkać się z samym Claudiem Monteverdim, którego *nota bene* namawiał do przyjazdu nad Wisłę (nie wiadomo, czy z polecenia ojca, czy też we własnym imieniu), co zyskuje na znaczeniu, gdy przypomnimy sobie, że wówczas prawdopodobnie wakowało stanowisko kapelmistrza na dworze Zygmunta III. Monteverdi odmówił, najprawdopodobniej tłumacząc się podeszłym wiekiem. Przede wszystkim jednak królewicz Władysław miał możliwość zapoznania się z nowym zjawiskiem, jakim były *drammi per musica*. We Florencji przedstawiono mu tragedię *La regina Sant' Orsola* z muzyką Marca da Gagliano oraz tzw. akcję rycerską *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* z muzyką Franceski Caccini. Z kolei w Rzymie miał on okazję oglądać quasi-teatralną produkcję na jego cześć zatytułowaną *La vittoria del principe Vladislao in Valachia*²⁰. Wrażenia, jakie pozostawiły na królewiczu owe spektakle, miały już wkrótce odbić się na kształcie muzyki polskiej²¹. Trudno nam obecnie zrekonstruować przemyślenia samego Władysława, wiemy jednak na pewno, że dla innych uczestników wyprawy muzyczne przedstawienia były dużym przeżyciem:

Wieczorem wystawiono tragikomedię o potopie. Widzom przekazano z tak dużym talentem grzmoty, błyskawice i burze, że w zdumieniu i trwodze wydawały się wszystkim prawdziwe, a nie sztuczne²².

Zygmunt III Waza zmarł 30 kwietnia 1632 r., prawdopodobnie na skutek udaru mózgu. Choć jeszcze za jego życia szerzyły się pogłoski, iż faworytem na następcę tronu miałyby być Jan Kazimierz, to po pierwsze na dzień przed śmiercią Zygmunt przekazał prawa do korony szwedzkiej Władysławowi, a po drugie kandydatura Jana Kazimierza nie była zbyt realna. Za Władysławem stała bowiem cała rodzina polskich Wazów, papież, a przede wszystkim większość szlachty. Osta-

19 Cyt. za: ibidem, s. 378–379.

20 Chodzi tu o bitwę pod Chocimiem z 1621 r., w której Władysław brał udział.

21 A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 77–83.

22 Cyt. za: *Podróż królewicza...*, s. 370.

tecnie, z powodu zwyczajowych rokowań politycznych, koronacja odbyła się dopiero 6 lutego 1633 r.²³

Muzycy kapeli Władysława IV

Wiemy, że Władysław IV Waza posiadał swoją własną grupę muzyków, jeszcze będąc królewiczem. Możemy się domyślać, że stanowili oni część jego dworu zorganizowanego w 1617 r. (tzw. wyprawa smoleńska) lub później, w 1621 r., podczas wyprawy pod Chocim. Źródła z 1620 r. wspominają o trębaczu Pawle Dominiku, z kolei na karcie tytułowej zbioru Tarquinia Meruli z 1624 r. pojawia się informacja, jakoby był on nie tylko organistą Zygmunta III, ale i muzykiem *da camera* królewicza Władysława²⁴.

Po śmierci ojca Władysław, jak już wspominaliśmy, nosił zrazu tytuł króla Szwecji, co pozwoliło mu jeszcze przed koronacją na władzę Rzeczypospolitej powołać kapelmistrza. Został nim Marco Scacchi. Od razu rozpoczął on wraz z innymi muzykami próby do spodziewanej koronacji, która odbyła się, jak wiemy, w lutym 1633 r. Po tym wydarzeniu Scacchi otrzymał od razu tytuł *maestro di cappella* króla Polski. Utrzymał tę posadę przez cały okres panowania Władysława IV²⁵. Scacchi, przybyły do Rzeczypospolitej ok. roku 1621, był uczniem Giovanniego Francesca Aneria. Do jego obowiązków, podobnie jak innych kapelmistrzów, należało nadzorowanie prac kapeli, komponowanie i szkolenie chłopców-dyszkantistów. Jego zastępcą miał być Bartłomiej Pękiel, o czym wspomina Adam Jarzębski, opisując członków królewskiej kapeli w swoim poemacie *Gościńiec* (nie jest to może dzieło o wyjątkowych wartościach poetyckich, ma jednak dla nas duże znaczenie jako źródło historyczne, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie, że Jarzębski sam był członkiem kapeli):

Muzyka krzyczy, jak w lesie,
Melodyją w uszy niesie;
W pół kościoła ganek stoi
Dla nich, a z boków się troi
Pozytyw, w który grawają;
Włoszy nadobnie śpiewają,

23 M. Markiewicz, op. cit., s. 473–477.

24 B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 70.

25 Ibidem, s. 73–74.

Jedni basem, także altem,
 Drudzy tenor i dyszkantem. [...]
 Marek Capellae magistrem
 Skaki, a wicemagistrem
 Pekiel, zacny organista,
 Dobry z nimże komponista²⁶.

Wiemy, że Scacchi brał też czynny udział w tworzeniu muzyki do wystawianych na dworze Władysława oper. Jesteśmy pewni, że skomponował utwory do *Il ratto di Helena*. Przypuszcza się także, iż odpowiedzialny jest za stworzenie innych *drammi per musica*, choć nie ma na to bezpośrednich dowodów i niewykluczone, że wspomagali go w tym inni muzycy kapeli²⁷. Ponadto był Scacchi twórcą prac teoretycznych. Pierwsza jego publikacja tego typu – tj. *Cribrum musicum* z 1643 r. – powstała, gdy miał już ok. 40 lat, a była odpowiedzią na twierdzenia Paula Sieferta. Także kolejne traktaty Scacchiego zachowały charakter pism polemicznych z elementami krytyki muzycznej. Co ciekawe, jak sugeruje Aleksandra Patalas (autorka monografii o Scacchim), oddziaływanie jego prac teoretycznych było dużo większe, niż komponowanych przezeń utworów²⁸.

Inną istotną postacią dworu Władysława był Virgilio Puccitelli, który przybył nad Wisłę najprawdopodobniej między 1624 a 1629 r, a 3 listopada 1634 otrzymał funkcję sekretarza królewskiego. Nas jednak interesuje jego działalność jako nadwornego librecisty²⁹. Był on autorem tekstów do co najmniej ośmiu *drammi* wystawionych za czasów władysławowskich. W latach 1638–40 odbył na zlecenie króla podróż do Francji i Włoch. Rzeczpospolitą na stałe opuścił w 1649 r., po śmierci swojego królewskiego mecenasa.

Przez cały okres panowania Władysława IV Waza starał się angażować do swojej kapeli coraz to nowych muzykantów. I choć dokumenty z owego okresu są bardzo wybiórcze (nie zachowały się ani spisy członków kapeli, ani szczegółowe rachunki wynagrodzeń)³⁰, to źródła

26 Cyt. za: A. Jarzębski, *Gościńiec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 91, 92–93.

27 A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 103, 105–106.

28 A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka i teoria*, Kraków 2010, s. 308–309, 394.

29 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 93–95.

30 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 74.

różnej proveniencji rzucają nieco światła na ów problem. Wiadomo, że Władysław starał się pozyskać do swojego zespołu śpiewające kobiety, ale plan ten niespecjalnie się powiódł ze względów zarówno organizacyjnych, jak i tych natury obyczajowej (wypadało, by z daną śpiewaczką przybył także jakiś mężczyzna, np. jej brat lub ojciec)³¹. Wiemy jednak, że w 1637 r., w związku ze ślubem Władysława IV oraz Cecylii Renaty – kolejnej w Polsce Habsburżanki – przybyła do Warszawy z Wiednia śpiewaczka włoska Margherita Basile-Cattaneo. Pozostała ona w Rzeczypospolitej jedynie do następnego roku, zdążyła jednak wspomóc swoim głosem trzy *drammi per musica* (*La S. Cecilia*, *Il ratto d'Elena*, *Narciso transformato*) oraz jedno przedstawienie baletowe (*L'Africa supplicante*)³².

Spośród zatrudnionych na stałe śpiewaków bodaj największą popularnością cieszyli się Baldassare Ferri oraz Kaspar Förster junior, których w swoim poemacie Adam Jarzębski wychwalał tymi słowami:

Trudno przebrać Baltasaro,
 W Rzymie taki sopran raro.
 Masz tam z Forsztera altystę,
 W bas i tenor, dyszkantystę:
 Gdy chce, wzgórze wyprawuje
 Potym na dół wyśpiewuje
 Kilka oktaw, to nowina!
 Virtuoso, godzien wina!³³

Fragment ów dość wiernie oddaje sylwetki obu śpiewaków. Kaspar Förster junior, występujący wcześniej we Florencji i w Rzymie, przybył na dwór Władysława w 1637 r. Pozostał w Rzeczypospolitej do 1651 r. (a więc jeszcze po śmierci króla). Z licznych przekazów wiemy, że był obdarzony nieprzeciętną skalą głosu³⁴. Baldassare Ferri natomiast był kastratem-dyszkancistą, przebywającym na polskim dworze w latach 1625–55. Zyskał niezwykłą popularność, występując na balach u wielu polskich magnatów (niejako „wypożyczany” przez króla), ale już w trakcie tzw. potopu szwedzkiego wyjechał do Wied-

31 Ibidem, s. 85–86.

32 Ibidem, s. 75–76.

33 Cyt. za: A. Jarzębski, op. cit., s. 91–92.

34 Zob. E. Orłowska, *Forster Kacper mł.* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. III, Kraków 1987, s. 128.

nia, gdzie został śpiewakiem cesarskim. Jego sława dotarła nawet do Londynu³⁵. Wyróżniała się też osoba Marcina Mielczewskiego, który na dworze królów polskich przebywał co najmniej od 1632 r., a więc należał być może jeszcze do kapeli Zygmunta III. Był on instrumentalistą, a także chyba najstynniejszym polskim kompozytorem XVII w., tworzącym zarówno w *prima*, jak i w *seconda prattica*. Sława jego sięgała od Francji po Rosję. W latach 40. Mielczewski przeniósł się na dwór Karola Ferdynanda Wazy (biskupa wrocławskiego i płockiego, brata króla Władysława), gdzie otrzymał tytuł kapelmistrza³⁶.

Kilkukrotnie już poruszaliśmy temat *drammi per musica* na dworze władysławowskim, nie możemy więc pominąć jeszcze jednej istotnej postaci, a mowa tu o Agostino Loccim. Był on autorem scenografii do przynajmniej pięciu oper, zarówno jeśli chodzi o dekoracje, jak i specjalne maszyny, na które z wielką lubością zwracali uwagę widzowie spektakli³⁷.

Muzyka dworu Władysława IV

To właśnie opera jest prawdopodobnie najbardziej interesującym aspektem muzycznego życia dworu władysławowskiego. Premierę pierwszego za panowania Władysława IV utworu scenicznego planowano już na początek roku 1635 (chodzi o dzieło określane wspólnie jako *La Giuditta*), jednak doszło do niej ostatecznie dopiero w maju – prawdopodobnie ze względu na żałobę po śmierci Aleksandra Karola i Jana Alberta (braci króla). Jeszcze pod koniec tegoż roku (w grudniu) udało się zaprezentować kolejną operę: *La Dafne*, a bodaj najbardziej okazałym przedsięwzięciem był *dramma La S. Cecilia* wystawiony 23 września 1637 r. z okazji uroczystości weselnych po ślubie króla Władysława z Cecylią Renatą³⁸. Tyrolczyk Hanns Schulpi wspominał:

Widziałem ja we Włoszech
Komedie we Florencji, a także i w Mantui,

35 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 83–84, 167–168.

36 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Mielczewski Marcin* [w:] *Encyklopedia muzyczna...*, t. VI, s. 249. Niedawno wydana została obszerna praca poświęcona w całości Mielczewskiemu: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.

37 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory...*, s. 89.

38 Zob. Ibidem, s. 77–78.

Lecz nie widziałem żadnej lepszej
Nad tą, którą wystawiono na cześć Królowej³⁹.

Bez wdawania się w szczegóły dotyczące wszystkich oper możemy stwierdzić najistotniejsze fakty. Anna Szweykowska w swoim dogłębnym studium tego tematu zestawia premiery *drammi per musica* na dworze polskim oraz we Włoszech i dochodzi do wniosku, że dzieścię premier mających miejsce w Rzeczypospolitej w latach 1635–48 stanowi naprawdę pokaźną liczbę – było ich bowiem więcej niż we Florencji, Ferrarze czy w Bolonii, a mniej więcej tyle samo co w Rzymie (nie mógł się równać dwór władysławowski jedynie z Wenecją)⁴⁰.

Nie ilość jednak, ale jakość powinna stanowić o wartości dzieł. Do naszych czasów dotrwały niemal wszystkie (z wyjątkiem dwóch) libretta, a także dotyczące siedmiu utworów sumariusze (polskojęzyczne streszczenia mające charakter programów operowych)⁴¹. Na ich podstawie można zaobserwować, że nadworny librecista, tj. Virgilio Puccitelli, wzorował się na dziełach włoskich. Jak pisze jednak Anna Szweykowska, tożsamość tematów sztuk była tylko pozorna, bowiem Puccitelli w umiejętny sposób przekształcał znane schematy tak, aby pasowały do wizji świata króla-mecenas. Stąd np. częsta gloryfikacja wodza-wojownika, którą trudno znaleźć w analogicznych dziełach włoskich. Wszelkie więc głosy uznające twórczość Puccitellego za proste kopiowanie wzorców włoskich są mocno przesadzone i wynikają z niezbyt dogłębnej znajomości wspomnianych librett⁴².

Przejdźmy jednak do innych rodzajów muzyki, bowiem nie tylko operą żył ówczesny dwór królewski. Wiemy na przykład, że dość ważnym wydarzeniem były wykonania utworów komponowanych przez muzyków władysławowskiej kapeli na potrzeby liturgiczne. Jako przykład posłużyć może zbiór *Missarum quatuor vocibus liber primus* Marca Scacchiego z 1633 r. Wydaje się zresztą, że kapelmistrz był wyjątkowo płodny, jeśli chodzi o muzykę mszalną. Dobrą ilustracją jego umiejętności jest wspomnienie Albrychta Stanisława Radziwiłła z koronacji Cecylii Renaty w kolegiacie św. Jana Chrzyciela:

39 Cyt. za: W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku*, Warszawa 2005, s. 251.

40 Zob. A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976, s. 407–411.

41 Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 80–81.

42 Zob. A. i Z. Szweykowscy, op. cit., s. 95.

Muzyka podzielona na 20 chórów tworzyła zespół głosów o przyjemnym brzmieniu; z powodu późnego czasu odśpiewano krótkie oficjum, cudowną sztuką skomponowaną przez mistrza kapeli, znakomitego męża włoskiej nacji, Marca Scacchiego⁴³.

Wiemy też, że mniejsze liczbowo składy muzyków królewskich, podobnie jak za czasów Zygmunta III, towarzyszyły rodzinie królewskiej podczas nabożeństw w kaplicach zamkowych. Z kolei w trakcie wielogodzinnych biesiad czy też zabaw z tańcami umilali czas królowi i jego gościom muzycy *da camera*, wykonujący zarówno utwory instrumentalne, jak i wokalne. Za panowania Władysława IV nadal ważną rolę pełnili trębacze i dobosze, którzy brali udział w oficjalnych uroczystościach, takich jak przeniesienie relikwii św. Kazimierza do kaplicy w wileńskiej katedrze (w 1636 r.)⁴⁴.

Mówiliśmy już o powstałej za czasów zygmunto-wskich antologii *Melodiae sacrae* Vincenza Liliusa. Rozważania o muzyce z okresu panowania Władysława IV warto zakończyć zdaniem o podobnym tworze. Jest nim aneks do wspomnianego traktatu *Cribrum musicum* Marca Scacchiego z 1643 r. zatytułowany *Xenia Appolinea*, na który składa się kilkadziesiąt kunsztownych kanonów skomponowanych przez muzyków kapeli królewskiej, zarówno Polaków, jak i Włochów (a także, gwoli ścisłości, jeden kanon Anglika i jeden Francuza)⁴⁵.

Podsumowanie

Władysław IV Waza, czerpiąc ze spuścizny pozostawionej mu przez ojca, mógł w niespotykanym przedtem w Rzeczypospolitej stopniu rozwinąć nadworną kapelę. Stwierdzić trzeba, że poświęcił się owemu zadaniu w pełni, tworząc jeden z przodujących w Europie ośrodków operowych, sprowadzając nietuzinkowych wykonawców i inspirując do podobnych działań polskich arystokratów. Nie dziwi więc fakt, że współcześnie okres władysławowski budzi takie zainteresowanie muzykologów.

Równoległe jednak, w tzw. powszechnej świadomości, wiedza o owym zagadnieniu pozostaje nikła, a wręcz nieobecna. Nawet w podręczniku Mariusza Markiewicza (będącym doskonałym przykładem

43 Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit., s. 91.

44 Zob. ibidem, s. 92–93.

45 Zob. A. i Z. Szwejkowscy, op. cit., s. 110.

akademickiej syntezy dziejów) wiadomości na ten temat są niezwykle lakoniczne i schematyczne. Jedyną stosunkowo konkretną informację niesie zdanie: „Jak wiadomo, scenę operową utrzymywał Władysław IV [...]”⁴⁶.

Wydaje się, że zmienić ów stan rzeczy może przemyślane wykorzystanie źródeł historycznych. Po opracowania muzykologiczne ludzie niezwiązani z tą dziedziną nauki sięgają raczej rzadko. Tymczasem umiejętnie rozpowszechnione ustępy z zachowanych dokumentów epoki mogą zainteresować wielu czytelników, tym bardziej że – jak można zauważyć na podstawie fragmentów cytowanych w niniejszym artykule – wiele z nich ma bardzo barwny, pobudzający wyobraźnię charakter. Dzienniki Jana Hagenawa dotyczące wyjątkowej podróży Władysława po Europie czy poetyckie przedstawienie królewskiej kapeli pióra Adama Jarzębskiego mają szansę zwrócić na owe zagadnienia uwagę rzeszy ludzi zainteresowanych historią Polski.

W ten sposób świadomość wyjątkowości owego okresu mogłaby się stać powszechna, a postać Władysława IV, nawet w historiografii traktowanego nieco po macoszemu, zyskać należne uznanie. Podsumowując, stwierdzić bowiem należy, że (relatywnie) podobny poziom kultury muzycznej został osiągnięty na terenach polskich dopiero za czasów saskich, a może nawet podczas panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Bibliografia

- W. Czapliński, *Władysław IV i jego czasy*, Kraków 2008.
Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna, t. I–XII, red. E. Dębowska, Kraków 1979–2012.
 A. Jarzębski, *Gościńiec albo krótkie opisanie Warszawy*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1974.
 T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
 M. Markiewicz, *Historia Polski 1492–1795*, Kraków 2009.
 A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka i teoria*, Kraków 2010.
Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977.

46 M. Markiewicz, op. cit., s. 296–297.

- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej. Barok. Cz. 1, 159–1696*, Warszawa 2006.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Missa super Iniquos odio habui – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka” XLIX (3/2004), s. 3–39.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
- B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.
- A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.
- A. Szwejkowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*, Kraków 1976.
- W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku*, Warszawa 2005.
- H. Wisner, *Zygmunt III Waza*, Wrocław 2006.
- A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, Warszawa 1992.

Abstract

Where the Italians sing charmingly. The musical patronage of Władysław IV Vasa in 17th-century sources

The article presents a Polish monarch of the House of Vasa, Władysław (Ladislaus) IV, as a patron of music. The author analyses his influence on Polish culture, shows the most important musicians and composers employed by the king, and the music present at the Polish court – everything according to vivid passages taken from the primary sources.

While his father and predecessor Zygmunt III liked to sing in the presence of family and friends, Władysław IV preferred to listen to others performing. He employed dozens of musicians – not only Polish, but also famous Italian artists such as Marco Scacchi, Margherita Basile-Cattaneo or Baldassare Ferri. During his reign, a musical novelty appeared in Poland – the opera (*dramma per musica*). At the time, Poland was one of the most prolific opera centres in Europe, staging 10 original *drammi* in the years 1635–48 (more than in Florence, Ferrara or Bologna). Furthermore, the before-mentioned chapel master (*maestro di capella*) Marco Scacchi was a well-known music theorist.

Cognition of this extraordinary chapter of Polish musical culture (which had not regained such significance before the 18th or 19th century) can and should be done according to numerous primary sources (i.e. journal of Jan Hagenaw or Adam Jarzębski's poem *Gościniec*), which not only present a factual material, but also depict a distinct and interesting image of the epoch.

Keywords

Władysław IV Vaza, Polish music, Baroque, *dramma per musica*, sources