

МУЗИКА ПРИ ДВОРАХ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ XVII СТ. ПОТРЕБА ЧИ РОЗКІШ?

Барбара Пшибишевська-Ярмінська

У джерелах першої половини XVII ст. (мемуарах, повідомленнях і листах мешканців Речі Посполитої та іноземних гостей) ми знаходимо багато інформації, яка свідчить про високий рівень музичного мистецтва, що підтримувалося завдяки польській королівській династії Ваза та світським і духовним магнатам. З кінця XVI ст. видозмінювали раніше існуючі та створювали нові вокально-інструментальні капели. Це відбувалося з огляду на зміну стилю виконуваної музики й відповідало актуальним тогочасним тенденціям в Італії, що дуже впливала на музичну Європу. Зрештою, цей процес стосувався не лише шляхетських дворів, а й римо-католицьких костьолів та лютеранських кірх.

Двірські (тобто при дворах світських і духовних магнатів) музичні ансамблі назгал мали універсальний характер¹. Вони виступали скрізь, де була потрібна музика. У повному складі або у вибраних, залежно від обставин, менших групах вони грали й співали у церкві чи палацовій каплиці, у театральних, бальних і бенкетних залах серед багатьох гостей, у домашніх умовах для господаря та його родини, на полі бою, під час урочистого виїзду чи проходу королівського або магнатського кортежу, наприклад, з нагоди відкриття сейму, коронації або похорону, святкування воєнних перемог та приймання посольств, а також у гуляннях, влаштованих на відкритому повітрі (у дворах, палацах та садах)². Однак слід додати, що у відомих нам свідченнях інформації про музику в імпрезах просто неба відносно небагато³.

Утримання ансамблів, що склалися з добре освічених, часом іноземних (особливо італійських) музикантів, вимагало значних коштів. Це виснажувало королівську скарбницю і серйозно обтяжувало навіть найбагатших магнатів, які у періоди скорочення своїх прибутків були змушені зменшувати чи розпустити свої капели.

Іноземці, які гостювали в Польщі, з одного боку, захоплювалися рівнем виконуваної музики, а з другого – вважали, що видатки, пов'язані з двірцевим музичним життям, надмірні. У випадку королівської капели на початковому етапі її реорганізації це питання порушив Зигмунд III Вазою нунцій Джерманіко Маласпіна. На його думку, гроші, надані для працевлаштування понад двадцяти італійських музикантів, запрошених двома групами з Риму в 1595 році під керуванням надзвичайно високооплачуваного відомого композитора Луки Маренціо, можна було би витратити краще, наприклад, на заходи щодо рекатолизації Швеції⁴. За часів Владислава IV захоплення французів, які приїхали разом із його другою дружиною Людовікою-Марією Гонзагою, Жана де Лабурера та П'єра Де Нуайє – вони вважали польську королівську капелу однією з найкращих у Європі та у світі – супроводжувалося усвідомленням вартості імпрез, що організовувалися при дворі Владислава (особливо постановок «*drammi per musica*»⁵).

Перебуваючи тривалий час у Речі Посполитій, вже за Яна-Казимира і після шведської навали, Де Нуайє багато разів висловлював переконання, що це польське захоплення музикою, танцем і бенкетуванням не лише занадто коштовне, а й може стати згубним⁶. Аналогічно негативну думку мали й поляки щодо забав та балетів, організованих Яном-Казимиром і Людовікою-Марією Гонзагою ще перед «потопом», у період майже постійної війни початку 50-х років XVII ст., та Міхалом-Корибутом Вишневецьким і королевою Елеонорою-Марією під час турецької війни у 70-х роках XVII ст.⁷

Думки щодо необхідності утримувати капели та музично виховувати магнатських і шляхетських синів розділилися й у першій половині XVII ст., у відносно спокійний для Речі Посполитої час. Одні, сповідуючи західну модель двірського вихо-

вання, наказували своїм синам навчатися співу і гри на інструменті, найчастіше на лютні (наприклад, син великого канцлера Яна Замойського Томаш і молодий Єжи Оссолінський). Однак інші стверджували, що музика є заняттям, негідним шляхтича, і залишали його професійним музикантам, які походили з нижчих верств. Такої думки був Кшиштоф II Радзівілл, котрий у настанові до сина Януша, який виїжджав навчатися за кордон, чітко зазначив, що не хотів би, щоб той вчився танців чи гри на лютні. Подібне писав Якуб Собеський у виховній настанові синам, зокрема майбутньому королю Янові III, називаючи навчання гри на інструменті «блзнюванням», на що шкода часу у вихованні молодого шляхтича⁸. Але з усією впевненістю можна сказати, що не шкодував ні часу, ні грошей на музичне виховання синів Зигмунд III Ваза. Його діти залучалися до музики й музичних інструментів буквально від коліски. На ранньому портреті Владислава IV той, однорічною дитиною, тримає в ручці дерев'яне ведмежа, яке грає на волинці. Кількарічним хлопчиком він грався м'ячем, зброєю, фехтував із карликами та бив у барабани (за повідомленням нунція Клаудіо Рангоне⁹). Про музичне навчання Владислава нічого не відомо. Про музичну освіту Яна-Казимира можна лише здогадуватися спираючись на факт, що серед його вчителів був відомий музикант і єзуїт Шимон Берент. Натомість збережені королівські рахунки свідчать про молодших синів Зигмунда III. У 1628 році вчителем королевичів (напевно, Яна-Альберта, Кароля-Фердинанда й Александра-Кароля) був добре оплачуваний італійський органіст Анджело Сімонеллі¹⁰.

Безумовно, музиканти при дворах Речі Посполитої XVII ст. були необхідні. Чи постійно утримувані чи наймані зі спеціальних нагод, вони мусили супроводжувати деякі урочистості. Відомо нам і про критику польської любові до бенкетів, танців та інших імпрез у цей час, яка стосується не самої музики, а надаванню їй завеликої ваги у період державної кризи, коли гроші мали призначатися на її захист, а не на розваги.

Таку позицію засвідчують два вибрані нами тексти першої половини XVII ст., з

яких один з'явився, найімовірніше, наприкінці 20-х або на початку 30-х років, а другий, виданий уперше 1603 р., особливе зацікавлення читачів здобув у 40-х роках XVII ст, надто у тяжкі часи козацьких воєн. Перший зберігся в рукописному вигляді, а другий відомий з тогочасних друкованих джерел і списків. Однак через хибне визначення авторства та помилкове датування ці тексти інтерпретувалися неправильно.

Перший текст – «принагідна» поема «Opisanie muzyki Jegomości Panu Stefanowi Przypkowskiemu na weselu jego w urominku dane» («Опис музики, поданий на згадку Його милості Пану Стефанові Пшипковському на його весіллі»), що походить з аріанського середовища; вона збереглася у рукописі № 95 Курніцької бібліотеки. Людвік Камиковський, вважаючи, що у назві твору йдеться про аріаніна Стефана Пшипковського, сина Кшиштофа і внука Міколая, чоловіка Ельжбети Морштин, сестри Збігнева, висловив обережне припущення, що саме Збігнев Морштин міг бути автором поеми¹¹. Цю гіпотезу підтримав Ян Дюр-Дурський, публікуючи поему серед творів цього поета¹². Але його авторство заперечили рецензенти видання Лешек Кукульський¹³ і Адам Ярош¹⁴, а потім Мері Ванда Стівен¹⁵, яка завдяки екзегезі вірша і безсумнівним історичним джерелам відкинула підтриману Дюр-Дурським гіпотезу, доводячи, що героєм поеми був інший Стефан Пшипковський, син Міколая від другого шлюбу, рідний брат Самуеля Пшипковського, чоловік Анни, дочки аріанського письменника Яна Стоїнського (1590–1654), останнього ректора Академії в Ракові. Цей шлюб, як свідчать джерела, наведені Стівен, відбувся не пізніше 1635 року, коли Збігнев Морштин був ще дитиною, а тому не міг написати цю поему.

Інше, але не підкріплене жодними аргументами, авторство поеми визначив Здзіслав Шульц, який умістив текст «Опису музики...» в «Каталозі музичних інструментів» («Katalog instrumentów muzycznych»)¹⁶, вказуючи на Александра Обродзінського як автора поеми. Ця гіпотеза, здається, залишилася непоміченою. Не звернулася до неї навіть Барбара Шидловська-Цегльова¹⁷,

яка користувалася саме цим виданням поєми у своїй праці, присвяченій старопольським назвам музичних інструментів, і яка також жодного разу не згадала прізвище Обродзінського.

Тому «Опис музики...» досі невідомого автора з'явився з нагоди урочистості, що, за звичаєм, мали супроводжуватися музикою, але, ймовірно, музичного ансамблю не було. Поетичний твір, який був для молодих своєрідною компенсацією і відтворював фіктивну картину шлюбу й весілля, – що відбулося в якомусь із маєтків Пшипковських на Карпатському підгір'ї (напевно, у Бжані, Буковці або Фальковії)¹⁸, – розпочинається такими словами:

*Nie ma kto zagrać Przypkowski kochany,
A tak zabawić te zacne ziemiany,
Którzy weselny fest twój ozdobili
I ochotnie się na ten plac stawili,
Więc ci ja zagram wierszami swoimi,
Prosty mić słowy, ale życzliwymi,
Wszystkie muzyki oraz tu przywiodę.
Naganisz, jeśli tego nie dowiodę.*

З інструментологічного погляду поема споріднена з текстом розповіді сьомої панни з твору Ієроніма Морштина «Światowa rozkosz. Z ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien» («Розкіш світу. З моїм дворецьким і з дванадцятьма паннами-служницями»), вперше надрукованому 1606 року.¹⁹

Ієронім Морштин, описуючи приємність від музики, називає інструменти, що належать до високої культури, та військові інструменти, а також ті, якими користувалися студенти й сільські музиканти: цитри, лютні, фуяри, корнети, «пузани» (тромбони), бандури, шорти, мути, шаламаї, флейти, поморти, малі органи, скрипки, орган (великий), труби, бубни, кози, серби, дримби, сопілки, мультанки, сурми, гайдки, кобзи, арфи, «поганські» дзинги, цимбали і дуди (волинки); додамо також двовірш:

*I po grzebieniuć – słyszę – komu jest wesoło,
może się dobromyślnie tańcem zagrać czolo.*

Загалом, враховуючи гребінь, поет називає 29 інструментів²⁰.

Невідомий автор «Опису музики...» згадав у своєму творі 28 інструментів з ідентичними назвами (він не назвав скрипку), а

також додав ще 10 інших, зокрема належних до високої культури віолу, клавіцимбал (клавесин), клавікорд, квінтаріан²¹, басанелі²², а також народні інструменти й інструменти східного походження – козацьку домру, сільську колісну ліру, підгірську скрипку, кресові кийові дудки та якісь китайські мідні сопілки. Як і в Морштина, в «Описі музики...» теж не обійшлося без... гребеня:

*A jeśli się kto na te nie zdobędzie
Proste muzyki, niech z drumlą usiędzie
I tą wesolą myśl sobie uczyni,
I na grzebieniu grając nie przewini,
Owszem, okaże, że pana miłuje,
Gdy, jako może, szczęścia tu winszuje.*

Окрім багатой номенклатури інструментів, твір містить інформацію про обставини, за яких вони могли використовуватися під час аріанського шлюбу й весілля, а також вказує місця, де зазвичай відбуваються чергові етапи цих урочистостей: церква (лише за участю великого й малого органів), бенкетна зала (лютня, кімвал, віоли, шорт, бандура, цитра, пузани (тромбони), цимбали, серби, фуяри, арфа, торбан, флейти, мути, шаламаї, корнет, басанелі, поморти, кобза, домра, арійські дзинги, квінтаріан, клавікорд), зрештою:

*Toż niech na dworze zagrzmia odmiennymi
Trąby i bębny głosy ogromnymi.
Niechaj i surma po nich następuje,
A przeraźliwie tegoż im winszuje.
Co drudzy z wielką ochotą czynili
i tak życzliwość swoją oświadczyli.
Więc i z partesów na głosy śpiewajcie,
Wszystkie po drugich słowa powtarzajcie
Zebrawszy w kupę, aby co słyszeli
Dźwięk tylko brzmiący, słowa rozumieli.*

Зауваження, наведені у поемі щодо музикування просто неба, засвідчують той факт, що автор принаймні мав досвід слухання музики за таких умов. Адже стосовно інструментальної музики він пише, що вона повинна виконуватися на інструментах, які характеризуються сильною звучністю. Як можна зрозуміти з опису вокальної музики, що утримувалася в імітаційній фактурі й виконувалася з партесних поголосникових книг, то автор радить, щоб співаки ставали близько до глядача, бо лише тоді можна зрозуміти слова твору.

Другий текст, про який варто згадувати, – це моралістично-політичний трактат «Exorbitanciae, albo O rzeczach w każdym królestwie [...] szkodliwych» («Екзорбітанціє або про речі, у кожному королівстві... шкідливі») Пйотра Відавського Венжика, виданий у Кракові 1603 року; він викликав зацікавлення й багато десятиліть потому. Під назвою «Lekarstwo na uzdrowienie Rzeczypospolitej z uniwersałem roborowym na zbytki, intraty i niepotrzebne wystawy domowe» («Ліки для оздоровлення Речі Посполитої з податковим універсалом на розкіш, прибутки й непотрібні домашні вистави») цей твір було перевидано у Кракові у 1640 і 1649 роках, також його розповсюджували в анонімних списках, особливо під час війни Б. Хмельницького, після чого передрукували ще у XVIII ст. фрагмент цього тексту під назвою «Leges sumptuarie albo uniwersał roborowy na zbytki, intraty i niepotrzebne wystawy» («Легес сумптуаріє або податковий універсал на розкіш, прибутки та непотрібні витрати») опублікував Казімеж Несьоловський в «Otia publica vix domestica, próżnoty różne, publiczne, domowe, dawne, różniejsze, terazniejsze...» («Оця публіка вікс доместіка, різні марноти, публічні, домашні, давні, пізніші, нинішні») у Пінську 1743 року. Останнє видання (без дати написання твору) було наведене Юзефом Райсом²³, який, найімовірніше, не знав тексту оригіналу і вважав його характерним для XVIII ст. прикладом закону проти розкоші²⁴.

Твір містить критику стилю життя багатих верств польського суспільства, а особливо спроб шляхти наслідувати магнатів, витрачати на розкіш, зокрема на музику, кошти, що можна було би спрямувати на захист Речі Посполитої. Він містить низку дидактичних постулатів: щоб жити згідно зі станом, слід не виділяти грошей на розкіш, не «полювати» на придане, не наслідувати різну іноземну моду тощо. У межах опису і критики двірських розваг автор описує також ті, що пов'язані з музикою, наприклад (за виданням 1603 р., с. 9): «Muzyka, maszkary, triumphy, turnieje, sług niepotrzebnych roty, co jedno siedzą a piją, a za to im płacą; im kto lepiej za zdrowie Pańskie pije, ten więcej wysługuje» («Музика, маскаради, триумфи,

турніри, роти непотрібних слуг, які лише сидять і п'ють, а за це їм платять; хто краще вип'є за здоров'я господаря, той більше заслужить»).

Шукаючи ліки від хвороби, що підточує польське суспільство, автор запропонував установити податки на розкіш. До неї він зарахував, зокрема: зловживання питвом і їжею, дорогі столові сервізи й вбрання, а також танці й утримання музики. У пропонованій податковій таксації він жартома пише (с. 28):

Хто танцює, а не вміє, – десять грошів.

Бо краще б кинув.

Хто лише на одну ногу стрибає, – 10 злотих.

Єпископ, який би танцював, з кожного танця – тридцять злотих²⁵.

Абат – двадцять злотих.

Каноник – десять злотих.

Пробоц – шість злотих.

Плебан – два злоти.

Вікарій – один злотий. Бо ці повинні всілякої покори давати приклад.

Пан, який утримує музику, повинен давати на рік триста злотих податку, бо замість неї краще гармашів утримувати.

З малого органу десять злотих.

З інструмента²⁶ шість злотих.

З пузана (тромбона) один злотий.

Зі скрипок два злотих.

Зі шторта, що бекає, п'ять злотих.

З цитри десять грошів.

З лютні двадцять грошів.

Волинку буде дозволено зберігати, хоча з'їсть за двох собак, а вип'є за десятьох волів, бо обкладено її меншим митом, ніж органіста.

Бо волинка не така дорога, коли цап по смерті верещить, а кучер його дразнить.

Перелічивши податкові ставки, автор додав прикінцевий коментар:

Ми вважаємо усі ці пункти потрібними для Речі Посполитої як з огляду на взаумовання потягу до розкошів і непристойних речей, так і користі для суспільної скарбниці та заради суспільного блага.

Ця і подібна критика у другій половині XVII ст., як показують вже наведені думки про польську любов до розваг, не вплинула на зміну способу життя при магнатських та шляхетських дворах Речі Посполитої. І надалі улюбленою розвагою залишалося багатогодинне сидіння за бенкетним столом,

урізноманітнене музикою і танцями. Багато разів про такі бенкети згадує Альбрехт Станіслав Радзівілл у своїх мемуарах²⁷, при чому частота цих згадок у перших частинах мемуарів (початок 30-х років) і в останніх (до середини 50-х років) не відрізняється. На жаль, інформації щодо бенкетів узагалі Радзівілл записував дуже мало і рідко уточнював місце, де відбувалася та чи інша подія. Він жодного разу не згадав про виконання музики при таких заходах у саду, хоча явно був захоплений щойно закладеними садами, особливо терасним садом у Підгірцях Станіслава Конєцпольського (зрештою, це захоплення поділяли й іноземці, зокрема гості з Франції – згаданий П'єр де Нуайє і секретар Марії Казимири Собеської Франсуа Полєн Далєрак²⁸). Також привертав увагу сад, що саме закладався коло варшавського палацу Конєцпольського, неподалік від саду при Вілла Рєджа (Казимирівському палаці).

Ми вважаємо, що Альбрехт Станіслав Радзівілл, хоча він точно про це не пише, у тяжких 50-х рр. брав участь у садових музично-кулінарних розвагах. Їх організували магнати, які переконалися в тому, що і під час воєн двірська музика необхідна.

Улітку 1653 року автор мемуарів, занедаждавши, перебував на лікуванні у Бєлькові в Опольській Сілезії (Śląsku Opolskim). 5 липня він занотував:

Я залишив курорт і приїхав до Ниси, де застав королевича Кароля, який прийняв мене дуже люб'язно. Він вислав по мене за місто власну карету; під звуки труб в оточенні бокової гвардії мене відвели до господи двоє перших слуг з його двору. Наступного дня я мав дуже приємну аудієнцію. Третього дня мене запросили на бенкет і всіх моїх якнайсердечніше пригощали; лише під вечір я залишив сад, де мешкав королевич²⁹.

Безсумнівно, що музичний супровід при вшануванні Радзівілла не обмежився ескортом трубачів. Адже Кароль Фердинанд Ваза (як свідчать згадані «avvisi») мав досвід в організації прийомів у садах³⁰, а в його звичай під час відвідин своїх єпископств – чи то плоцького чи, як у цьому випадку, вrocławського – було брати з собою капелу. Відмовляючи свого часу Лукашеві Опалінському в наймі музикантів,

він аргументував це таким чином:

...нас до цього сама слушність і потреба кличе, щоб ми для окраси Костьолу Божого мали музику [...], завжди присутню при нашому дворі³¹.

Тож Кароль Фердинанд мав при собі капелу під час попереднього тривалого перебування в Сілезії (навесні та влітку 1650 р.)³², а також у 1653 році, зазначеному в мемуарах. Це був чудовий колектив. Королевич-єпископ, спадково «обтяжений інтересом» до музики, створював його зі знанням: винаймав, зокрема, найбільш запитаних на той час італійських співаків, у тому числі запрошених із найвідоміших римських хорів Маркантоніо Ферруччі (бас, упродовж багатьох років пов'язаний із Капелою Джуліа) та Джованні Ваннареллі (сопраніст із Сан-Джованні-ін-Латерано)³³; доручив керувати капелою Марцінові Мельчевському, найвідомішому польському композиторові у Європі XVII ст. (на його твори, які переписували органісти й капельмейстери церковних і двірських колективів у римо-католицьких і лютеранських общинах різних країн ще за його життя і навіть упродовж кількох десятиків років після смерті (1651), посилався у своєму трактаті «Граматика мусікійська» визначний український композитор і теоретик Микола Дилецький³⁴.

Єпископський ансамбль виступав у костьолі, а також на різних двірських імпрезах. Виконував, залежно від обставин, релігійні чи світські композиції. Адже у доробку М. Мельчевського, який він повністю заповів Каролі Фердинанду, були не лише вокально-інструментальні духовні концерти, мотети й меси, а й численні інструментальні канцони, арії та сонати. Вони могли чудово розважити за бенкетним столом або в саду. Тому не виключено, що коли Альбрехта Станіслава Радзівілла і його придворних пригощали у ниському саду Кароля Фердинанда, бенкет супроводжувався колективом музикантів королевича-єпископа, які грали інструментальні твори, написані нещодавно померлим Марціном Мельчевським.

¹ У великих ансамблях виділяли окрему групу репрезентативних музикантів, насамперед трубачів, сурмачів, довбишів (литавристів) і волинкарів, а наприкінці XVII ст. з цією метою створювали військові яничарські капели.

² *Przybyszewska-Jarmińska B.* Historia muzyki polskiej. – Warszawa, 2006. – Т. III: Barok. – Cz. 1: 1595–1696. – S. 55–94.

³ Наприклад, у збережених «avvisi» (повідомленнях), надісланих до Риму з канцелярії нунціїв у Польщі – Гонораціо Вісконті та Маріо Філонарді – у 1633–1643 роках (Biblioteca Apostolica Vaticana – далі BAV – Barb. Lat. 6598) увагу італійського спостерігача привернув концерт (у виконанні двох груп інструментів – скрипок і якихось інших неназваних інструментів та дванадцять труб – розташованих із протилежних боків), що відбувся на галеоні (весельно-вітрильному кораблі), подарованому гданьчанами Владиславу та його дружині Цецилії Ренаті на їхнє весілля. Ця подія відбулася у травні 1638 року ввечері у день Вознесіння Господнього (avvisi: «Varsavia XV Maggio 1638»), коли королівська пара вирішила провести ніч на Вісні: «La sera dell'ascensione Sua Maestà con Serenissima Regina andò a dormire nella galeotta, che ha sopra questo fiume Vistola, donatali da Danzica al suo matrimonio reale; fu all'imbarco salutato da un concerto de violini con altri instrumenti musicali, ch'erano da un lato, e dall'altro da un concerto di 12 trombette eseguito» (BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 73). Згодом, імпрези на Вісні організовували частіше, зокрема у серпні 1640 року, коли після урочистостей в езуїтському костелі увечері там відбулися «allegrezze» («веселощі»), а в їхніх межах – «concerto de tamburri e trombe» (концерт для барабана і труби) (BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 272: «Varsavia XI Agosto 1640»).

⁴ У листі до Чинці Альдобрандіні, надісланому до Риму з Кракова 1 березня 1596 року, коли щойно найнятий ансамбль італійських музикантів виїздив разом із двором на сейм до Варшави, нунцій описував події у Швеції, де протестантські солдати спалили католицький монастир. При цьому він висловив переконання, що до цього б не дійшло, якби король ті гроші, що він виділяє на музикантів, витратив на потреби Швеції; див. цитату з рукопису архіву Doria-Landi–Pamphili в Римі (Fondo Aldobrandini, busta 3, fol. 353) у виданні: *Przybyszewska-Jarmińska B.* W poszukiwaniu dawnej świetności. Głosy do książki Anny i Zygmunta Szwejkowskich «Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów» // *Muzyka.* – 1998. – Nr 2. – S. 100.

⁵ Пор. фрагмент із кн.: *Labourer J. de.* Histoire et relation du voyage de la Reine de Pologne. – Paris, 1655. – Part I. – P. 155, цитований у праці: *Targosz-Kretowa K.* Teatr dworski Władysława IV (1635–1648). – Kraków, 1965 – S. 267.

⁶ *Targosz K.* Polsko-francuskie powiązania teatralne w XVII wieku // *Pamiętnik Teatralny.* – 1971. – Z. 1. – S. 18.

⁷ Пор. лист до Александра Конєцпольського від 3 лютого 1655 року, цитований у виданні: *Wasilewski T.* Ostatni Waza na polskim tronie. – Katowice, 1984. – S. 151, 152. Див. також: *Targosz K.* Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego // *Barok.* – II/1 (3). – 1995. – S. 58.

⁸ Див.: *Kowalczyk J., Roszkowska W.* Teatr Jana Zamoyskiego «Sobiepana» // *Pamiętnik Teatralny.* – 1964. – Z. 3. – S. 264; *Ossoliński J.* *Pamiętnik.* – Warszawa, 1976. – S. 41; *Danysz A.* Instrukcje wychowawcze Jakuba

Sobieskiego. – Poznań, 1899. – S. 30; *Augustyniak U.* Dwór i klientela Krzysztofa Radziwiłła (1585–1640). Mechanizmy patronatu. – Warszawa, 2001. – S. 354; *Chaniecki Z.* Muzyka w Europie w relacjach polskich podróżników. – Warszawa, 2005. – S. 51–54.

⁹ Пор.: *Fabiani B.* Życie codzienne na zamku królewskim w epoce Wazów. – Warszawa, 1996. – S. 61, 64, 65.

¹⁰ Пор.: *Przybyszewska-Jarmińska B.* Muzyka i finans. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów. Cz. 1 // *Muzyka.* – 1999. – XLIV. – Nr 1. – S. 94.

¹¹ *Kamykowski L.* Stanisław Samuel Szemiot // *Pamiętnik Lubelski.* – 1938. – III. – S. 104.

¹² *Morsztyn Z.* Muza Domowa / Opr. J. Dürr-Durski. – Warszawa, 1954. – Т. 1. – S. 228–232.

¹³ *Kukulski L.* Рецензія на: Zbigniew Morsztyn. Muza Domowa / Opr. J. Dürr-Durski. – Warszawa, 1954 // *Pamiętnik Literacki.* – 1956. – XLVII. – S. 248–251.

¹⁴ *Jarosz A.* Рецензія на те саме видання // *Pamiętnik Literacki.* – 1959. – L. – Z. 2. – S. 651, 652.

¹⁵ *Stephen M. W.* Do biografii i twórczości Zbigniewa Morsztyna // *Pamiętnik Literacki.* – 1963. – LIV. – Z. 4. – S. 414. Гіпотезу про авторство Збігнева Морштина відкинув також Єжи Пельц у праці: *Pelc J.* Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta. – Wrocław–Warszawa–Kraków, 1966. – S. 11; див. також: *Pelc J.* Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w. – Warszawa, 1973.

¹⁶ Muzeum Wielkopolskie. Katalog instrumentów muzycznych // Opr. Z. Szulc. – Poznań, 1949. – S. 9–12.

¹⁷ *Szydłowska-Ceglowa B.* Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1977.

¹⁸ Див.: *Chmaj L.* Samuel Przytkowski. – Kraków, 1927. – S. 14; *Urban W.* Przytkowski Mikołaj // *Polski Słownik Biograficzny.* – Т. XXIX. – Wrocław, 1986. – S. 225.

¹⁹ Нове видання: *Karpiński A.* Biblioteka Pisarzy Staropolskich. – Warszawa, 1995. – Т. 1.

²⁰ Варто додати, що для історії танцю в Речі Посполитій чимале значення має також восьма картина «Світової розкоші» – «Сальтарелла». Адже вона дає інформацію про відомі у тогочасній Польщі іноземні танці, такі як сальтарелла, павана, гальярда, і зокрема про польські танці, які вже на початку XVII ст. викрадали з ужитку («музиканти не знають, що грали, бо старі (танці) вже давно забулися», – як писав Збігнев Морштин). До них належали танці «Мацей» і «Конрад». Інформація про існування другого танця дозволила точно інтерпретувати проблемний напис «Conradus», який двічі фігурував при записах танців в «Органній табулатурі Яна з Любліна» («Tabulatura organowa Jana z Lublina») 1540 року Див. на цю тему: *Reiss J.* Książki o muzyce w Bibliotece Jagiellońskiej, część trzecia: od wieku XVI do wieku XVIII. – Kraków, 1938. – S. 6.

²¹ Гітара з 4–5 подвійними струнами, що використовувалася для акомпанементу при співі.

²² Язичковий аерофон – особливо цікавий інструмент, винайдений бл. 1600 року у Венеції (його винахідником вважають Джованні Бассано).

²³ *Reiss J.* Там само. – S. 9. Передрук із видання Несьоловського (Tygodnik Wileński. – 1818. – Nr 125. –

S. 241–254 фрагменти, що стосуються танців й музики – S. 249, 250).

²⁴ Автора тексту і назву першодруку правильно вказав Зигмунд М. Швейковський: *Szweykowski Z. M. Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku // Z dziejów polskiej kultury muzycznej / Red. Zygmunt M. Szweykowski. – Kraków, 1958. – Т. 1: Kultura staropolska. – S. 156.*

²⁵ У виданні 1649 року цей фрагмент тексту пропущено, а в списку, що походить із цього ж періоду і міститься у «*Varia historico-politica et poetica*» (Biblioteka Narodowa, Biblioteka Ordynacji Zamoyskich 934, s. 93), плату за кожен танець єпископа піднято до шістдесяти злотих.

²⁶ Найімовірніше, мається на увазі спінет, настільки популярний у той час, що його називали просто інструментом.

²⁷ *Radziwiłł A. S. Pamiętnik o dziejach w Polsce / Tłum. i oprac. A. Przyboś i R. Żelewski. – Warszawa, 1980. – Т. 1–3.*

²⁸ *Radziwiłł A. S. Там само. – Т. 2. – S. 217; Targosz K. Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1975. – S. 148, 149; Podhorodecki L. Stanisław, Koniecpolski ok. 1592–1646. – Warszawa, 1978. – S. 367.*

²⁹ *Radziwiłł A. S. Там само. – Т. 3. – S. 393.*

³⁰ У повідомленні з Варшави (від 11 серпня 1640 року) йдеться мова про бенкет, що він влаштував у королівському саду на восьмий день урочистостей пам'яті св. Ігнація («*In quel giorno fece il suo banchetto nel giardino regio il Serenissimo Principe Carlo*» – BAV, Barb. Lat. 6598, fol. 172v).

³¹ Цитата з рукопису Бібліотеки ПАН у Курніку (sygn. 1128, fol. 76v). Див.: *Przybyszewska-Jarmińska B. Marcin Mielczewski – Życie i dorobek // Marcin Mielczewski. Studia / Red. Z. M. Szweykowski. – Kraków, 1999. – S. 20.*

³² Інформацію про казарми, що готувалися в Нисі для учасників єпископської капели, та про участь музикантів, зокрема капельмейстера, в урочистій процесії, яка відбулася у Вроцлаві 8 травня 1650 року, див. у виданні: *Kastner A. Geschichte der Stadt Neisse. – Neisse, 1854. – Т. 2. – S. 476, 537, 538.*

³³ Див.: *Przybyszewska-Jarmińska B. Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów // Muzyka. – XLIX. – 2004. – S. 47, 48, 51.*

³⁴ З останніх праць на цю тему в польськомовній літературі див.: *Kazem-Bek J. Marcin Mielczewski w «Gramatyce muzycznej» Mikołaja Dyleckiego // Marcin Mielczewski. Studia... / Red. Z. M. Szweykowski. – Kraków, 1999. – S. 177–186.*

SUMMARY

Sources from the 1st half of the 17th century often speak of a high quality of music kept at the courts of the Polish-Lithuanian Commonwealth and of high costs that this entailed; they also witness criticism of excessive extravagance of the kings, magnates, and nobility in this respect, specially when the State was in danger.

The article analyses two texts from the period: 1. An anonymous poem from the 1620s–1630s *Description of the Music Presented as Gift to Master Stefan Przykowski at His Wedding Feast*, preserved in manuscript at the Kórnik Library (shelf number 95), written on the occasion of the wedding feast during which, contrary to general custom, there was no music, which the author aimed to compensate for with his poem, enumerating 38 different instruments (belonging to high western culture, folk and oriental instruments and even a comb) playing for the newly weds. 2. *Exorbitantiae, or On Things Harmful in Every Kingdom [...]* by Piotr Widawski Wężyk (Cracow 1603), reprinted in 1640 and 1649 and propagated in anonymous copies particularly during the Chmielnicki Rebellion;

this criticised the lifestyle of the wealthier groups of Polish society, particularly the gentry trying to imitate the magnates and wasting resources which could be used for the defence of the Commonwealth on the splendour, also music. The author suggests a need to introduce a special tax on luxury, this also including a band and particular instrumentalists.

In the article's conclusions the Author recalls Albrycht Stanisław Radziwiłł *Diaries* with frequent mentions of feasts with music showing that even during the wars at the end of the 1640s and the beginning of 1650s, neither the magnates nor the gentry modified their ways; one of the entries speaks of Radziwiłł's visit of 1653 to Nysa in Silesia and the residence of Prince-Bishop Charles Ferdinand Vasa who received him in the garden, no doubt with the music of a band headed by Marcin Mielczewski until his death in 1651, the latter being the author of compositions described both in the western and eastern worlds (fragments of his music were quoted, among others, by the famous Ukrainian theoretician and composer Nikolai Diletsky in his *Musical Grammar*).