

IRENA PONIATOWSKA

O ESTETYCE MUZYCZNEJ KS. WACŁAWA SIERAKOWSKIEGO

Dotychczasowa ocena traktatu W. Sierakowskiego *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej* z 1795 r. jest bardzo nierówna. A. Poliński¹ i Z. Jachimecki², a w nowszych badaniach T. Przybylski³ ostro krytykują niefachowość Sierakowskiego w sprawach teorii muzyki i terminologii muzycznej. Z kolei T. Strumiłło⁴ i E. Witkowska-Zaremba⁵ zwracają uwagę na znaczenie traktatu Sierakowskiego jako źródła historycznego i estetycznego, także na jego patriotyczną wymowę. Najszerzej omawiają ten traktat T. Przybylski oraz A. Nowak-Romanowicz, która rozpatruje różne traktaty polskie z przełomu XVIII i XIX w. Nie obejmują oni jednak wszystkich zagadnień. W. Sierakowski po blisko 150-letniej przerwie w piśmiennictwie muzycznym w języku polskim - nie licząc pracy M. Moszyńskiej z 1750 r.⁶ - spróbował wyłożyć całość problematyki muzycznej, a więc proces twórczy i kompozycję, rozumianą zarówno jako technika kompozytorska oraz jako wyrażenie afektów, a także wykonawstwo i ocenę kultury muzycznej, zwłaszcza kościelnej, wreszcie rolę sztuki muzycznej przede wszystkim wychowawczą, postulując założenie wzorcowej szkoły muzycznej *Alumnatus vocalistarum* pod protektoratem państwowym oraz nauczanie muzyki w szkołach. Jego trzytomowy traktat cechuje rozległość horyzontów i zarazem niekonsekwencja. Sierakowski wykazywał zainteresowanie różnymi dziedzinami wiedzy i - jak pisze T. Przybylski⁷ - w swoim dziele *Silnie* (1799) docenił ideę postępu technicznego. Nie stworzył jednak w estetyce muzycznej spójnego systemu. Kompilował całą tradycję myśli europejskiej od starożytności do Encyklopedystów, sięgając także do Biblii. Największy wpływ wywarły nań pisma Rousseau, choć cytuje i *Trattato di musica* G. Tartiniego i myśli C. H. Drechsela (ze wstępu do jego zbioru *Hymnów* wyd. w 1731 r.) i in. Wykład Sierakowskiego jest chaotyczny, ponieważ miesza poziomy rozważań, tzn. zagadnienia estetyczne ze szczegółami techniki kompozytorskiej, kilkakrotnie też nawraca do tych samych zagadnień. Jednak po wnikliwej analizie całości traktatu można wydzielić zespół zagadnień estetycznych, który obrazuje, jakie prądy przenikały do Polski i oddziaływały na teorię muzyki. Natomiast nieporadności językowe Sierakowskiego czy też niejasne tłumaczenie harmoniki funkcyjnej pominiemy w rozważaniach.

Estetyka W. Sierakowskiego nie jest w pełni racjonalną, oświeconą myślą o muzyce, gdyż opiera się na teologicznych podstawach. Ostatecznym celem muzyki jest zbliżenie do Boga poprzez kultywowanie idealnej (wokalne) muzyki kościelnej. Tymczasem treścią Oświecenia - w pewnym sensie - była walka rozumu z religią objawioną. Jej miejsce zajmowała etyka racjonalna. Sierakowski nie wykazuje też wiedzy historycznej. Nawiązuje do Biblii w sposób powierzchowny, anegdotyczny. Nie istnieje właściwie dla niego pojęcie źródła historycznego. Reprezentuje natomiast Sierakowski myśl humanisty-

czną i społeczną. Aby ją ocenić, należy zacząć od pytania:

Czym dla Sierakowskiego była muzyka?

Sierakowski wynosi muzykę na najwyższy piedestał w hierarchii sztuk. Byłaby to wręcz romantyczna teza gdyby nie to, że umieszcza muzykę w klasie Nauk Wyzwolonych, *inter Artes Liberales* (I, 1) na sposób średniowieczny. Chce na wstępie wykazać, że muzyka jest zarazem nauką i sztuką. Pisze, że muzyka jest "Matką umiejętności", nauką najbardziej rozległą najpotrzebniejszą i wykazującą siłę (I, 10), a jednocześnie jest sztuką, która sprawia, że nauki stają się łatwiejsze i miłsze do przyswojenia (I, 52-53). Nie potrafi oddzielić teorii muzyki, tak ważnej w europejskiej tradycji muzyki, od zjawisk muzycznych. Według Sierakowskiego muzyka jako sztuka wyzwolona łącząc się z różnymi naukami nabiera ich cech, staje się więc np. filozoficzna, teologiczna czy też poetyczna przez powiązanie z mitologią (I, 58). W II tomie, kiedy pisze o powszechnym języku muzyki dodaje, że muzyce teologicznej odpowiada *cantus gregorianus*, filozoficznej - *cantus figuralis*, żywszy, bardziej biegły, a poetycznej zaś odpowiadają różne *teatralne gatunki, sielanki, pastorelle*. Retoryka wyrażana jest w recytatywach (II, 28-29). Przyznaje jednak na koniec, że prawa muzyki nie są odbiciem praw wszechświata lecz wynikają z samej istoty muzyki (I, 60). Uznaje więc autonomię praw muzyki.

Aby wykazać bogactwo cech muzyki przypomina różne określenia stosowane od czasów starożytnych w związku z muzyką: *sublime, divine, terrestre, des hommes, active, contemplative, enontiative, intellective* (sic!), *oratoire, parlante* itd. (II, 177). Wierzy w moc i wielką siłę oddziaływania muzyki. Przede wszystkim wymienia jej najwyższy cel - poznanie siebie, poznanie bliźniego i poznanie Boga, co prowadzi do najwyższej harmonii (I, 13). Nawiązuje w tym punkcie do myśli Sebastiana Petrycego⁸. Poza tym widzi bardzo wiele psychologicznych i wychowawczych funkcji muzyki. Muzyka sprawia, że człowiek staje się zdolniejszy, pożyteczniejszy dla ludzi, ożywia pracę, rozwesela umysł, nudy słodzi, zgryzoty pomniejsza, złe moce odpędza, a przede wszystkim muzyka wokalna, która uwypukla słowo, wpaja cnoty, zohydza występki (I, 30, 78-79), poskramia żądze, łagodzi obyczaje (II, 183, 186), przynosi dobre i mądre myśli, tuli śpiewaniem dzieci itd. Nawiązując do Biblii Sierakowski przypomina moc muzyki w zwyciężaniu wrogów, pisze też o uzdrawianiu chorych przez żmiję, padalca, tarantulę (I, 32, 40-42). Muzyka jest więc dla człowieka lekarstwem i pociechą. Uzasadnia też władze muzyki sięgając do starogreckiego *ethosu*, do oddziaływania skał frygijskiej i lidyjskiej (II, 180, 185-86). Argumentuje wreszcie, że "słuch nad inne zmysły pewniejszy i bezpieczniejszy" (I, 26), choć oku przypisuje szybszą reakcję na zjawiska (I, 141). I tu znów wielka pochwała muzyki przywodzi na myśl poglądy Sebastiana Petrycego, który poświęcił wiele uwagi roli muzyki w życiu człowieka. O humanistycznym nastawieniu Sierakowskiego świadczy także to, że matematykę traktuje tylko jako podstawę podziału czasowego w muzyce, a więc rytmu, (I, 60) przeciwnie niż A. A. Woroniec, dla którego muzyka pozostawała częścią matematyki⁹. Sierakowski jest w tym punkcie spadkobiercą myśli Kanta i Rousseau. Dla Kanta matematyka nie ma najmniejszego udziału w wytwarzaniu wzruszenia umysłu, jest tylko *conditio sine qua non* proporcji między wrażeniami (fizycznymi, zmysłowymi)¹⁰. Rousseau zaś podkreśla, że im bardziej zbliżamy się do wrażeń fizycznych tym bardziej oddalamy się od pochodzenia sztuki i od jej pierwotnej energii¹¹.

Sierakowski definiuje muzykę następująco: "Muzyka jest to sztuka kombinowania, czyli układania wszelkiego brzmienia w sposób podobający się zmysłowi słuchania" (II, 163). Powtarza więc definicję Rousseau: "La musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agreable" ¹². Także Kant umieszczał muzykę w klasie sztuk polegających na grze odczuć zmysłowych. Analogicznie określił Sierakowski melodię (II, 170), stawiając tym samym znak równości między muzyką a melodią. Ale to sensualistyczne ujęcie muzyki nie wyczerpuje zagadnienia. Kiedy się rozważy dalsze wywody Sierakowskiego, jasne się staje, że ta definicja odnosi się do "Mechanicznej Muzyki", która "uszy tylko głaszcze", tak jak "grające wody i wiatry" (I, 7), a więc do muzyki instrumentalnej. Istnieje natomiast muzyka słowna adresowana do rozumu i serca, utwierdzająca człowieka w afektach, cnotach, dobrych obyczajach i w wierze (I, 7-8), tzn. mająca wyższe cele niż tylko kontentowanie ucha. Dochodzimy tu do prymatu muzyki wokalne nad instrumentalną i melodii nad harmonią. Pierwszym źródłem tego poglądu u Sierakowskiego jest religia. *Verbum Domini manet in aeternum* i dlatego też "Muzyka Wokalna [...] nad wszystkie Nauki, Sztuki, Kunsztu goruje" (I, 26) I tom kończy Sierakowski maksymą: *Qui cantat, bis orat* (I, 213). W kościele nie dopuszcza muzyki instrumentalnej, wprowadzającej hałas, zakłócającej modlitwę. Nie pochwała też polifonii, kunsztownych środków w śpiewie kościelnym. Preferuje prosty, homofoniczny śpiew jednogłosowy lub chóralny, pozwalając raczej na wielochórowość niż orkiestrę (II, 100-01) Ale jest też Sierakowski wyznawcą Rousseau, którego zdanie cytuje: "Il faut n'avoir, je ne dis pas: aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans des Eglises la Musique, au plain Chant" ¹³, i który wywodził muzykę z afektowanej mowy. Rousseau powołał się m. in. na zdanie Strabona: "Dire et chanter etoient autrefois la même chose" ¹⁴. Sierakowski powtarza tę myśl, pisząc że muzyka narodziła się wraz z mową pełną różnych namiętności, które wywołały wypowiedź człowieka (I, 148). Muzyka wokalna jest więc sztuką naturalną, w przeciwieństwie do sztucznej muzyki instrumentalnej, a "z żywą istotą martwa porównywana być nie może" (I, 107). Muzyka bez tekstu często nudzi, nie wzbudza zadowolenia serca (I, 150), a afekty może wzbudzać jedynie głos ludzki.

Rozumienie afektów jest u Sierakowskiego dość szerokie. Na ogół używa tego pojęcia zamiennie z syntymentami. Podobnie więc jak Kant, który oddzielał afekty zależne od uczucia od namiętności zależnych od władzy pożądania. Ale Sierakowski używa też często jako synonimów - nie tylko sentymentów i afektów ale także pasji, namiętności. W zasadzie Sierakowski nie myśli o skonwencjonalizowanym języku afektów. Pisze, że ruch powolny odpowiedni jest do pasji smutnych, szybki do wesołych, ale może być odwrotnie - wesołość wyrażona w powolności a żale w żywości (II, 67). Rousseau te same określenia odnosi do melodii włoskiej: "może być smutna w tempie żywym i wesoła w ruchu powolnym" ¹⁵. Sierakowski myśli raczej kategoriami "estetyki wyrazu" i zgodnie z tezą unarodowienia sztuki w okresie *Sturm und Drang* każe wyrażać afekty w narodowym języku, gdyż inaczej muzyka nie poruszy głębszych uczuć, skrytych w sercu (I, 150). Ale u Sierakowskiego od wyrażania tylko krok do naśladownictwa, do koncepcji *mimesis* w sztuce. "[...] co w Malarskiej Sztuce sprawuje kolor, to w Sztuce Muzyki głos". Wyraźnie mówi, że muzyka wskazuje na przedmioty, które wyraża w sposób czarodziejski, "wkłada oczy w ucho". Może wzbudzić morze, rozdmuchać płomień, odmalować płynący strumień, deszcz, grzmoty, grozę puszczy, przedstawić spoczynek, noc, pustynie, ściany

podziemnego więzienia, milczenie, uspokoić nawałnicę, przynieść wy pogodzenie, itd., tzn. nie ukazać tego naocznie, ale wywołać wrażenie tych rzeczy (II, 86-88). Najwyższe miejsce w sztuce *mimesis* zajmuje według Sierakowskiego muzyka teatralna, która naśladuje tak jak poezja i malarstwo (II, 85). Mimetyczną moc muzyki upatruje Sierakowski w ruchu, jakim posługuje się muzyka i w rozwoju muzyki w czasie, tzn. "przez ustawiczne następowanie nowych zawsze wyobrażeń, w wyższym stopniu, i mocniejszą siłą" (I, 21). Jest to myśl nowoczesna. Muzyka nie przedstawia samego zjawiska lecz może oddać dynamikę przebiegu, ruch zjawisk. Mówi też Sierakowski o energii muzyki, która ujawniona zostaje za pomocą gestów wykonawcy. Gesty są wyrazami rozumnej duszy (I, 131-38), pomagają wyrazić afekty. Dzielą się na szkolne, panegiryczne, kaznodziejskie i teatralne, które są najbogatsze. Do metaforycznego przedstawiania w muzyce wciąga też Sierakowski orkiestrę. Wychodzi więc z zaklętego kręgu muzyki wokalne. Jedyne harmonii absolutnie odmawia możliwości wyrażania, malowania "bo żadnego nie masz związku między akkordem głosów, a przedmiotem, albo passyami" (II, 88). Podobnie przemawia Rousseau. Muzyka wyraża jego zdaniem pasje "représente les objets" i staje się sztuką naśladowczą za sprawą melodii, która "fait précisément dans la musique ce que le dessin dans la peinture. Les accorde et les sons ne sont que les couleurs", tylko że kolor ma refrakcję, jest trwały, a dźwięk ma wibracje, ale nie trwa¹⁷. Harmonii odmawia także zdolności naśladowczych i wyrażania afektów. Sierakowski nakazuje jednak umiar, ograniczanie afektu zgodnie z okolicznościami i "uczciwość" w przedstawianiu różnych zjawisk w muzyce. Należy też dostosować do owych okoliczności środki techniczne (II, 84). Za *Observations de l'expression* Rousseau zaleca umiar również w zdobnictwie (II, 104). Sierakowski, podobnie jak Rousseau nie może uwolnić się od barokowej teorii naśladownictwa, ale przejmuje też ideę subiektywności wyrazu, wyrażania poruszeń serca. Drugim, obok wyrażania afektów, źródłem melodii są akcenty języka, które ustanawiają melodie każdego narodu (II, 117-18). W tym punkcie Sierakowski jest także spadkobiercą estetyki Rousseau, jego rozważań nad intonacją muzyki francuskiej i włoskiej.

Jako duchowny broni Sierakowski dogmatów muzyki kościelnej, ale wykazuje duże zainteresowanie muzyką włoską, kantatą, zachwyca się muzyką sceniczną, która wszystko może wyrazić i przedstawić. Nie bez wpływu na ten pogląd pozostają opinie Rousseau, który wypowiadał się w swoich pismach na temat oper Glucka, recytatywów zależnych od języka itd. Wydaje się, że z *II Lettre sur la musique française*¹⁸ Sierakowski przejął argumenty jaki ma być recytatyw, tzn. że ma być rodzajem rozumnego i pełnego energii czytania dopełnionego przez muzykę *majori emphasi* (I, 66-67). Na poświadczenie, że wszyscy uważają recytatywy za trudne i że Porpora wslawił się wspaniałymi recytatywami cytuje *Dictionnaire* Rousseau.

Konsekwencją prymatu muzyki wokalne są u Sierakowskiego rozważania na temat wspaniałości organu głosu - "złota i srebra w piersiach naszych złożonych przez Naturę" (I, 46). "Gdy grają instrumenty, zaczynają poruszać się nogi do płasów, zaś gdy śpiewają głosy, serca ludzkie wznoszą się ku Bogu. A w człowieku szlachetniejsza jest głowa i delikatniejsze serce niż nogi i stopy" (II, 152-54). Całe wychowanie muzyczne opiera więc na śpiewie. Sierakowski twierdzi, że z wokalisty może być dobry instrumentalista, natomiast z instrumentalisty nie wykształci się dobrego śpiewaka (II, 27). Ma on być nie tylko w kunszcie muzycznym

wykształcony, ale też wspaniałym człowiekiem, cnotliwym, rozumnym, szlachetnym, grzecznym, co zresztą muzyka w nim rozwinie (I, 80-81). Sierakowski wyróżnia przy sztuce śpiewu: dźwięk i wdzięk. Dźwięk to sama materia dźwięcząca, a wdzięk to ekspresja, do której Sierakowski zalicza dynamikę, zdobnictwo, fermaty, pauzy itd. (I, 85-86). W ten sposób śpiew rozwiązuje w systemie Sierakowskiego wszystkie problemy muzyczne i wychowawcze

O innych elementach kompozycji

Muzyka wprawdzie "góruje melodii i harmonii mocą nad innymi sztukami" (I, 35), -ale harmonia nie ma podstawy w naturze (II, 59) choć Rameau dowodził, że ta podstawa istnieje. W objaśnianiu akordów i generałbasu Sierakowski opiera się na *Traité de l'harmonie* Rameau, ale krytyka Rameau jest powtórzeniem argumentacji Rousseau. Sierakowski pisze, że "piękności harmoniczne" są tworzone dla mądrych, tzn. dla mających wykształcone ucho, nie są pięknem naturalnym (II, 59), Rousseau zaś mówi, że harmonia jest sztuczna, jest pięknem konwencji, do którego trzeba się przyzwyczaić¹⁹. "Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonance du corps sonore". W ten sposób chce znaleźć naturalną podstawę harmonii i związać ją z melodią²⁰. Ale w naturze jej nie ma, pisał Rousseau. Objasnia też, że harmonia jest osiągnięciem narodów północnych o twardej organizacji, może tylko akompaniować melodii, ale nie głośzyć jej. W akompaniamentcie harmonia nie może być przeładowana, nawet pełna, niektóre składniki akordu winny być raczej opuszczone. Chwali Włochów za klarowny akompaniament powołując się na Tartinięgo i Rousseau (II, 35-42). W recytatywach z obligatoryjnym akompaniamentem dobrze jest stosować arpeggiowane akordy, traktować akord tylko jako wiernego sługę melodii (II, 42-43). Przyznaje jednak, że harmonia ma swoje właściwości, podczas gdy melodia nie może istnieć bez tekstu i rytmu (II, 54). Dlatego przebieg muzyczny wywodzi z dyskursu, z okresów wyrażania, zawieszania, cesur, a więc od strony tekstu (II, 56). Mówi też o podziale dzieła na części, o jego kompozycyjnym układzie, który nazywa "deseniem" Mimo więc, jak wspomniałam na początku, iż Sierakowski uznaje immanentne muzyce prawa, to jednak nie może dostrzec autonomicznej formy muzycznej. Zresztą teoretyczną świadomość formy muzycznej poświadczają leksykony muzyczne dopiero na pocz. XIX w.

W konsekwencji swoich rozważań i przejętych głównie od Rousseau założeń, Sierakowski podaje definicję kompozycji - jako sztuki tworzenia na głos z dodaniem "przyzwoitej" harmonii, choć mówi też o pisaniu na instrumenty lub na głos i instrumenty (II, 147-49). Dramat (operę) uważa za najszlachetniejszy rodzaj muzyki, najbardziej kunsztowny gatunek, i tu właśnie dodaje, że sama muzyka może dominować nad dyskursem (II, 151). Czyżby uznał autonomię środków muzycznych w operze?. Inne gatunki muzyczne to muzyka wojskowa, kameralna i kościelna. Wspomina o motecie, kanonie, fudze, wyróżnia szczególnie kantatę, określając ją jako dramat nie różniący się od opery, tyle, że bohaterami są np. postacie z Biblii i wykonuje się ją w kościołach, kaplicach, a nie na scenie. Dopuszcza też w kantatach instrumenty. W hierarchii zagadnień muzycznych znajdują się one u Sierakowskiego na dalszym miejscu, ale trzeba przyznać, że poświęca im niemało miejsca, podaje logiczny ich podział na rznięte, dęte i bity. Wymienia też wiele używanych w owym czasie w Polsce instrumentów.

W związku z przedstawieniem w II tomie zarysu techniki

kompozytorskiej Sierakowski oddziela muzykę spekulatywną, rozważającą od muzyki praktycznej, wykonywanej (II, 164). Pierwsza dotyczy poznania materii muzycznej, co zostało przedstawione. Sierakowski dodaje jeszcze podział na 6 typów muzyki Porfiriusza (*La Rhythmique, La Metrique, L' Organique, La Poetique, L' Hyppocritique* (gesty), *L' Harmonique*), ale obecnie muzyka dzieli się tylko na melodię i harmonię (II, 169-170). Choć omawia różne elementy muzyczne, to jednak najważniejsza jest dla niego homofoniczna faktura z dominującym elementem melodycznym.

O geniuszu

W zasadzie Sierakowski radzi próbować komponowania - być może - w myśl idei amatorskiego muzykowania w XVIII w., ale dowodzi jednak, że do tworzenia muzyki trzeba mieć talent, potrzeba geniuszu. Pisząc o kompozytorze-geniuszu nie powtarza już sensualistycznej definicji muzyki, ale od razu zaznacza, że twórca musi myśleć o sentymentach, wyrazić pasję za pomocą akcentów języka. Myśli więc po pierwsze o twórcy muzyki wokalne, a po drugie koncepcja geniuszu jest ideą subiektywnego wyrazu. "Geniusz jest to część szlachetniejsza Człowieka, jest to Dusza" pisze Sierakowski (II, 47-48).

Nie wiemy, czy znał on *Krytykę władzy sądenia* Kanta, ale podobnie jak Kant snuł rozważania na temat genialności jako daru natury i wiązał zagadnienie geniuszu ze smakiem, z gustem. Dla Kanta smak jest dyscypliną genialności, ale może być genialność bez smaku i smak bez genialności. Dla Sierakowskiego smak jest "okularami rozumu", przejawia się w całym akcie twórczym i w wykonawstwie, wnosi on zainteresowanie, upodobanie do pewnych sposobów tworzenia i wykonywania. Nie jest jednak uczuciem, czułością. Smak można też, w przeciwieństwie do geniuszu, wykształcić. Dotyczy on raczej mniejszych, a uczucie - większych kategorii wyrażania w muzyce (II, 49-53). Rozważania o geniuszu, charakterystyczne dla oświeceniowej i później romantycznej myśli o muzyce przywiodły Sierakowskiego do jeszcze jednej definicji muzyki, przejętej od Levriera: "Muzyka jest to sztuka dowcipna [w znaczeniu pomysłowa, genialna - przypis I. P.], przedziwna, zabawna, zachwycająca, sama czynić cuda zdolna, złączona zwłaszcza z Poezją" (II, 95-96). Jest to definicja najbardziej sławiąca muzykę syntezę słowa i muzycznego wyrazu oraz indywidualny wkład twórcy. Sierakowski podkreśla, że właśnie z geniuszu i dobrego gustu wypływa wolność, licencja twórcy muzycznego, jak u poety (II, 95, 146). I tu znów powraca do kwestii, iż najwięcej geniuszu i gustu wymaga muzyka teatralna (II, 150). Nawiązuje też do improwizacji (w śpiewie!), do fantazji i kaprysu jako łatwych i swobodnych przeprowadzeń myśli muzycznych. To świadczy, że był obeznany z XVIII w. estetyką, z prawami teoretycznymi muzyki oraz z praktyką muzyczną. Miał upodobania do pewnych gatunków, technik kompozytorskich. Dołączył także przykłady muzyczne ilustrujące niektóre zagadnienia.

Traktat Sierakowskiego wykazuje, że był on umysłem chłonnym, kompilował wiele teorii, nie mógł zdobyć się jednak na indywidualną syntezę. Przede wszystkim poświadcza, że Sierakowski był wyznawcą Rousseau, a w o wiele mniejszym stopniu Tartiniego, Rameau. Nawiązywał do obcych dzieł teoretycznych, ale ukształtowała go też silnie polska tradycja teoretyczna - przede wszystkim śpiewu chorałowego, sięgająca do *Rudimenta Musicae Choralis* (1761). Na estetykę Sierakowskiego złożyły się więc dwie tradycje: 1. zachowawcza,

kontrreformacyjna, postulująca utrzymanie "czystości" muzyki kościelnej i 2. estetyczno-teoretyczna tradycja muzycznego Oświecenia. Jego rozumienie piękna i muzyki można sprowadzić do trzech kategorii: piękna zmysłowego, piękna uczuć czy afektów, piękna asocjacyjnego, naśladowczego. Takie ujęcie muzyki było charakterystyczne w ogóle dla XVIII w. estetyki muzycznej, nie tylko dla Rousseau. Sierakowski dołączył do estetyki muzycznej oświeceniową myśl społeczno - wychowawczą wynikającą z zadań muzyki w Polsce i to nadaje dydaktyczny ton jego *Sztuce muzyki*.

P r z y p i s y

A. P o l i Ń s k i. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Lwów 1907 s. 161.

² Z. J a c h i m e c k i. *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce*. Kraków 1948 s. 16.

³ T. P r z y b y ł s k i. "Sztuka muzyki" *Wacława Sierakowskiego*. "Muzyka" 13: 1968 nr 3 s. 66-68.

⁴ T. S t r u m i ł ł o. *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956 s. 172.

⁵ E. W i t k o w s k a - Z a r e m b a. *Elementy włoskie w polskim piśmiennictwie muzycznym 2 połowy XVIII wieku*. "Pagine" 3: 1979 s. 153-154.

⁶ M. M o s z y Ń s k a. *Principia albo początki należące uczącemu się śpiewania figuralu*. Rękopis zawarty w kancjonale sandomierskim PP. Benedyktynek s. 450-459. Biblioteka Seminarium Duchownego w Sandomierzu.

⁷ P r z y b y ł s k i, jw. s. 68.

⁸ Z. W a r d ę s k a. *Poglądy na muzykę Sebastiana Petrycego*. "Muzyka" 16: 1971 nr 3.

⁹ A. W o r o Ń i e c. *Początki muzyki tak figuralnego jak i choralnego kantu*. Wilno 1809 s. 183-184.

¹⁰ I. K a n t. *Krytyka władzy sądzenia*. Warszawa 1964.

¹¹ J. J. R o u s s e a u. *Origine de la musique et ses rapports*. W: *Oeuvres complètes*. T. 19. Genève 1792 s. 318.

¹² Tamże s. 301.

¹³ T e n ̄ e. *Lettre sur la musique française*. W: *Oeuvres complètes*, jw. s. 72.

¹⁴ T e n ̄ e. *Origine* s. 293.

¹⁵ T e n ̄ e. *Lettre* s. 403.

¹⁶ T e n ̄ e. *Origine* s. 297.

¹⁷ Tamże s. 298, 301, 313.

¹⁸ T e n ̄ e. *Lettre*. s. 405-409.

¹⁹ T e n ̄ e. *Origine* s. 302-303.

²⁰ T e n ̄ e. *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans L'Encyclopédie*. W: *Oeuvres complètes*. T. 4. Genève 1781 s. 353-354.

THE MUSICAL AESTHETICS OF THE REV. WACLAW SIERAKOWSKI**S u m m a r y**

Waclaw Sierakowski in his treatise "The art of music - a book for Polish youth" published in 1795 tried to explain the whole problem of music i. e. the creative process, composition performance, the evaluation of musical culture and the educational function of the art of music. His system was a kind of compilation of European ideas - from antiquity to the Encyclopaedists. The works of J. J. Rousseau were the most significant influence of him. Sierakowski also refers to Holy Scripture in his essay, though he often does so in quite a superficial way. Nevertheless, he tries to found his aesthetics on a theological base.

In general, two traditions go to make up Sierakowski's aesthetics: 1. the conservative counter-reformation which attempts to maintain the "purity" of church music, and, 2. the aesthetic theoretical tradition of the musical Enlightenment. His understanding of beauty and of the music can be described in three categories: sensual beauty, sentimental beauty and associative or imitative beauty. This conception of music was characteristic of the whole XVIIIth century, not only of Rousseau, whose ideas were so fascinating for Sierakowski. On the other hand, the author of "The art of music" added to the musical aesthetics of the Enlightenment period some social and educational thoughts concerning the task of music in Poland, which gives his treatise a didactic aspect.