

Biblioteka S. ymu Śląskiego

15870 II













ZDZISŁAW JACHIMECKI

# MUZYKA NA DWORZE KRÓLA WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY

1424—1430

768



KRAKÓW

NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ  
1915.

15870  
II

Osobne odbicie z T. LIV Rozpraw Wydziału filologicznego  
Akademii Umiejętności w Krakowie.



1.50

|          |
|----------|
| X-46105  |
| 15870 II |

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządkiem Józefa Filipowskiego.

# Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły.

1424—1430.

napisał

Zdzisław Jachimecki.

Praca, do której ogłoszenia przystępuję, składa się z dwóch części: pierwszą stanowi opis i katalog tematyczny zabytku muzycznego w rękopisie nr. 52 Bibl. hr. Krasińskich w Warszawie, będącego źródłem tej pracy; drugą zajmie wydanie sześciu kompozytów Mikołaja z Radomia i komentarz do nich.

Dzięki wielkiej uprzejmości Dyrekcji Biblioteki hr. Krasińskich, która w kwietniu r. 1914 przesłała cenny rękopis do Bibl. Akademii Umiejętności, mogłem w pierwszych miesiącach wojny pracę tę napisać. Rzuca ona nowe światło na historię muzyki polskiej w XV wieku. Kilka równoległych wiadomości i sądów ogłosiłem w pracy p. t. „Rozwój kultury muzycznej“ w Polsee (Kraków 1914), gdzie przedmiotem tym zająłem się ogólnie.

Zabytek ten, który znajdował się już w rękach kilku historyków muzyki polskiej, nie podsunął żadnemu z nich twierdzeń tu dopiero podanych. Ogłoszono natomiast kilka twierdzeń błędnych o czasie powstania całego zbioru i o kompozytach Mikołaja z Radomia.

**Katalog tematyczny i teksty łacińskie utworów zawartych  
w rękopisie nr. 52 Bibl. Ordynacji Hrabów Krasińskich  
w Warszawie.**

Życie na skromnym po spartańsku dworze Władysława Jagiełły przedstawiają nam z całą ścisłością rachunki podskarbiech, które w roku 1896 wydał Prof. Franciszek Piekosiński:

*Rationes Curiae Vladislai Jagellonis et Hedwigis Regum Poloniae 1388—1420* (*Monumenta medii aevi historica t. XV*). Z rozlicznych pozycyi, w których zapisywano płace muzykantów królewskich, dowiadujemy się tylko bardzo powierzchownie o rodzaju muzyki, uprawianej na dworze zwycięzcy z pod Grunwaldu. Muzykantów tych zaliczano do trzech grup: *tubicinatores*, trębacze, *fistulatores*, fletniści i *timpanistae*, bębniści, nie zważano zaś zupełnie na rozliczne już w czasach tych odmiany instrumentów, należących do tych zasadniczych rodzajów. Osobną grupę w rachunkach królewskich stanowią cytarzyści-gęślarze, Rusini, którzy śpiewną recytacją swoich dum uprzyjemniali zapewne chwile wczasów Władysława Jagiełły. Muzykanci zaś wprzód wymienieni występowali z silną swą w dźwięku i charakterze muzyką, kiedy majestat króla w urzędowym występował charakterze.

Nie nam więcej ponad to nie zdołają powiedzieć suche zapiski podskarbich, wśród których znajdujemy jeszcze jedyną wzmiankę o organiście pod datą r. 1418. Co grali trębacze i fletniści, co grał ów organista królewski — nie wiemy.

Inne natomiast źródło otworzyło przed nami szeroką perspektywę na rodzaj muzyki, uprawianej na samym dworze i w królewskiej katedrze na Wawelu, w czasach, z których nie mamy rachunków podskarbińskich, kiedy przy boku sędziego już króla młodą żoną była mu królowa Zofia, matka rodu polskich, z krakowskim tronem związanych dziedzicznie Jagiellonów. Czasy to na przejęciu pierwszej w drugą ćwierć wieku XV-tego, pamiętne lata przychodzenia na świat męskiego potomstwa Jagiełłowego. I król i naród pragnął go gorąco. Radowano się na dworze krakowskim, widząc ojcowskie szczęście starego króla. Gdy jednak ilość synów Władysława Jagiełły przeszła oczekiwanie wszystkich, radość ustąpiła miejsca niedowierzaniu. Zaczęto dawać posłuch zrazu plotkom, później poważnym oskarżeniom królowej Zofii o złamanie wiary małżeńskiej, które przybrały nawet oficjalną formę w wystąpieniu z niemi Witolda. Wzruszano się nareszcie na widok przysięg manifestacyjnych królowej i pierwszych w kraju niewiast, na dochowaną królowi małżeńską wiarę i niewinność królowej.

Źródłem tem jest 32 ostatnich kart rękopisu nr. 52 Biblioteki Ordynacyi hr. Krasieńskich w Warszawie (karta 173a do 205b) zapisanych utworami muzycznymi, których rodzaj i pochodzenie podaje następujący katalog tematyczny zabytku. Karty te zszycy

w jedną nowoczesną oprawę razem ze zbiorem rozpraw treści teologicznej, zapewne przypadkiem, gdyż ani ręka pisarza, ani nawet format papieru nie usprawiedliwia tego sąsiedztwa, nie mówiąc już o treści obu części rękopisu.

Na żadnej z kart zabytku muzycznego nie spotykamy daty jego powstania. Poprzedzające go traktaty teologiczne zostały spisane w r. 1445. Charakter zaś pisma tekstu w kompozycjach muzycznych rękopisu nr. 52 wskazuje na czas trochę wcześniejszy, a czas ten oznaczają niezbiecie okoliczności, w których i dla których kompozycje te powstały.

Rękopis ten należał niegdyś do biblioteki Świdzińskich, z której z innymi zabytkami przeszedł do Bibl. Ordynacji Opinogórskiej. Pierwszą, choć niezupełnie ścisłą wzmiankę o nim znajdujemy w pracy Wojciecha Sowińskiego: *Les musiciens polonais et slaves, dictionnaire biographique* (par Albert Sowiński) r. 1857, str. 424 w rubryce: *Nicolas de Radom*. Brzmi ona: „*Un de plus anciens auteurs qui aient écrit sur la musique en Pologne. Vécut au XV siècle. Son ouvrage en manuscrit avec musique se trouve à la Bibliothèque de Swidziński. Il est à désirer que les bibliographes polonais le fassent connaître au monde musical*”. Nie sposób dziś skontrolować, czy Sowiński miał zabytek ten w ręku i czy przypadkiem nie miał słuszności, twierdząc o istnieniu dzieła Mikołaja z Radomia, w którym karty zapisane nutami stanowiły pewną część tylko. Że one przynajmniej pozostały nam w spuściźnie po tak odległej przeszłości, uważać to możemy za szczęście dla polskiej historiografii muzycznej. Osobistość kompozytorska Mikołaja z Radomia występuje z nich bardzo plastycznie.

Zabytek nasz przechował nam 36 utworów muzycznych. O kilku, polskiego pochodzenia, z całą pewnością możemy twierdzić, że nie są znane z innych źródeł. O ile zaś dotychczas ogłoszone prace na polu bibliografii muzycznej we Włoszech, Francji, Anglii, Belgii, Holandii i Niemczech pozwalają na zdobycie pewnej ścisłości w badaniu, nie są także znane i inne kompozycje zabytku naszego, nietylko anonimowo tam wpisane, ale te nawet, przy których widzimy głośne w XV wieku nazwiska kompozytorów.

I. F. 173 a, 173 b i 174 a utwór: *Cracovia civitas te civium unitas* na trzy głosy. Tekst (Stanisława Ciołka) podpisany pod głosem najwyższym. *Contratenor* i *tenor* są głosami akompaniamentu

instrumentalnego. Na karcie 173 a *tenor* skreślono; poprawnie wpisano go na k. 195 b: *tenor huius Cracouia*.

## I.

Cracouia civitas,  
te civium unitas,  
te cleri pluralitas,  
viorum maturitas,  
5. matronarum fecunditas,  
rerum ornat copia.  
Te perfundunt clari fontes,  
vallo tegunt alti montes,  
hic pereunt omnes Fontes  
10. summunt dona innocentes  
decoraris gracia.  
In te corpus iacet sacrum  
Sta Stanislai patris patrum,  
hic thesaurus ingens fratrum,  
15. tu reluces ut theatrum,  
hinc regina, mater matrum,  
despiciens iam baratrum,  
Hedvigis sumpsit gaudia.  
Flos militum strennuorum (Te-  
nor na karcie 195 b).  
20. in te fulget cetus morum,

(Wartość nut w przytoczonych w katalogu tematycznym początkach kompozycji, z reguły przedstawia połowę wartości nut oryginału, w kilku zaś przykładach jedną czwartą ich część).

- |                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| Cracovia civitas,             | hic reperit tristis chorum,  |
| te civium unitas,             | hic fons manat mel amorum,   |
| te cleri pluralitas,          | carens flamma odiorum,       |
| viorum maturitas,             | soena spernens viciorum,     |
| 5. matronarum fecunditas,     | (stemma)                     |
| rerum ornat copia.            | 25. tu paris tripudia.       |
| Te perfundunt clari fontes,   | Tu reginae vetustatem        |
| vallo tegunt alti montes,     | cuius vultus venustatem      |
| hic pereunt omnes Fontes      | nescit sola honestatem       |
| 10. summunt dona innocentes   | ut ver tendens ad estatem    |
| decoraris gracia.             | 30. prefigurat maiestatem,   |
| In te corpus iacet sacrum     | intueris pudicitatem         |
| Sta Stanislai patris patrum,  | preclara pallacia.           |
| hic thesaurus ingens fratrum, | Quam agmina puellarum (Dy-   |
| 15. tu reluces ut theatrum,   | skant, karta 173 b)          |
| hinc regina, mater matrum,    | astant pulcre consertarum,   |
| despiciens iam baratrum,      | 35. si quis ferat cor amarum |
| Hedvigis sumpsit gaudia.      | et inspectet valde parum     |
| Flos militum strennuorum (Te- | tantam formam specierum      |
| nor na karcie 195 b).         | mox resumit cor sincerum     |
| 20. in te fulget cetus morum, | ut intrat sollacia,          |

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>40. Phoebus stellis constipatur,<br/>duobus natis recreatur,<br/>Wladislaus primus fatur<br/>Kazimirus alter datur<br/>summus parens collaudatur,</p> <p>45. pater Deo commendatur<br/>et inclita Zophia.<br/>Consoletur corda mesta,<br/>que abs prole sunt congesta,<br/>concrepimus leta festa</p> <p>50. Wladislai quod ex testa</p> | <p>nostro evo sunt digesta<br/>stirps preclara et honesta<br/>futuris solacia.<br/>Rerum primus conservator</p> <p>55. carismatum qui es dator,<br/>ens encium et plasmator<br/>collapsorum restaurator,<br/>supplex oro te, peccator,<br/>esto nostri adamator</p> <p>60. da letari patria. Alleluja.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Autorem poezyi tej był Stanisław Ciołek, podkanclerzy na dworze Władysława Jagiełły, późniejszy biskup poznański. Hymn na cześć Krakowa był nieco dłuższy od tekstu użytego przez kompozytora utworu naczelnego w zbiorze naszym. W rękopisie Biblioteki uniwersytetu czeskiego w Pradze *sign.* VI A. 7 z XV wieku, w t. zw. kodeksie Przemyskim znajduje się drugi odpis poezyi Ciołka, który, obok kilku mniejszych odmian słownych i literalnych w stosunku do tekstu z rękopisu nr. 52 Bibl. Ordynacyi hr. Krasińskich w Warszawie, jest dłuższym od niego o 7 następujących wierszy:

„Gaudes pacis praesidio  
creatore propicio  
vivens abs flagicio.  
Docet hec edicio,  
ut vites a vicio  
contempnas et turpia“.

Wypełniają one miejsce między wierszem 25 a 26 odpisu warszawskiego. [Tekst ten wydał Antoni Prochaska: w *Codex epistolaris Vitoldi. Monumenta medii aevi historica* t. VI, str. 1057; ogłosił go także, porównywając już dwa odpisy, dr. Stanisław Kętrzyński w *Kwartalniku muzycznym*, r. I, zeszyt II, rok 1911].

Ogłoszenie kompozycyi tej, obejmującą tylko 18 wierszy (do miejsca *Hedvigis sumpsit gaudia*) wydał p. Henryk Opieński w *Kwartalniku muzycznym*, r. 1911, styczeń. Całej formy jej nie wyjaśnił Szan. Wydawca.

Poezja Ciołka powstała niewątpliwie dopiero w roku 1428,

kiedy podkanclerzy królewski, jako biskup-nominat poznański, opuszczał Kraków. Żegnał więc nią miasto, w którem lat kilkanaście przebywał, coraz to możniejsze zdobywając sobie znaczenie i wpływy, w polityce i w kościele. Zawodów w niem wielu nie zaznał, poza niedługim wydaleniem z dworu Władysława Jagiełły, na które zaiste zasłużył, napisawszy brutalny pamflet przeciwko małżeństwu króla z Elżbietą z rodu Leliwitów.

II. F. 174b i 175a. *Opus N[icolaï] de Radom: Hystorigraphi aciem mentis lustratae*, na trzy głosy, z których najwyższy opatrzone jest w tekst; *contratenor* i *tenor* są głosami instrumentalnymi. Kompozycja składa się z trzech części.

Hys - to - ri graphi a - ci - em men -  
 tis lustratae fa - ciem no - vae pro - lis ma - gnalia  
 pingite natalicia.

Hystorigraphi aciem  
mentis lustratae faciem  
novae prolis magnalia  
pingite natalicia.

5. Opima per diversoria

enge faustis donaria  
vandalarum propages  
preaonia compages  
dona sortis ceteris

10. favetur sed a superis

tibi naturalia  
manant crassa copia.

*Secunda pars.*

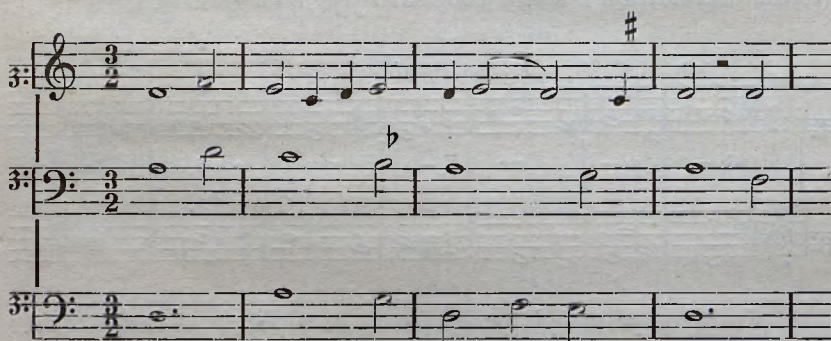
Verni thronos vernulus  
Christi gignitus  
15. inclitus Kazimirus  
Christi gratia genitus  
et Cracovia etate cosmos  
machina semianalla  
tottidem centena  
20. cum quinquies pentenaria  
atque quinta feria  
post ascensum  
nostri domini editi.

*Tertia pars.*

Canceli yros genitor  
25. Vladislai rex gignitor  
tantae prolis gloria.  
Laresce fecunda Zophia,  
saba austri tu prozelica  
voluntate deica  
30. tanti stipata cuneis  
leticiae laureis.  
Defetus magnitudine  
atque claritudine  
non est tam grandis natio  
35. de regum ramis ductio  
quam quo compar stadiis  
in terrenarum variis.

Tekst ten jest hymnem-panegirycznym okolicznościowym, napisanym (przypuszczać można, że przez Stanisława Ciołka) po narodzeniu się drugiego syna Władysława Jagiełły i królowej Zofii. Przyszedł on na świat 16 maja 1426 r. i otrzymał imię Kazimierza. Średni ten syn królewski żył niespełna dziesięć miesięcy, umarł bowiem dnia 2 marca 1427 r.

III. F. 175 b. Kompozycja anonimowa, bez tytułu; pod żadnym z trzech głosów nie podpisano tekstu, głosów nie oznaczono.



Ma-ri-a en mitissima pro-li suae gra-tis-si-ma

Contra  
tenor

Tenor

Dwa niższe głosy są instrumentalne.

Początkowa ligatura *contratenoru* oznaczona błędnie w oryginale *cum opposita proprietate*.

Maria en mitissima  
proli suae gratissima  
sublege quam ratissima  
templo praesentavit.  
Alituum duplis donis  
ulnis fertur Symeonis

in altari Salomonis  
reponitur parvulus.  
Matri proli prophetatur  
quia poena denum datur  
dum pro nobis immolatur  
ara crucis domini.

V. F. 176 b. Utwór dwugłosowy (z uderzającymi błędami kontrapunktycznymi) do tekstu liturgicznego: *Caro mea vere est cibus...* (*versus alleluisticus*), który podpisano pod obu głosami.

Ca-ro-me-a vere est ci-bus

Kompozycja ta była przeznaczona na uroczystość Bożego Ciała, jako część mszy. Wykonywano ją wokalnie.

O. F. 177 a. Koniec utworu trzygłosowego, którego początek musiał znajdować się na karcie, dziś brakującej w rękopisie na-

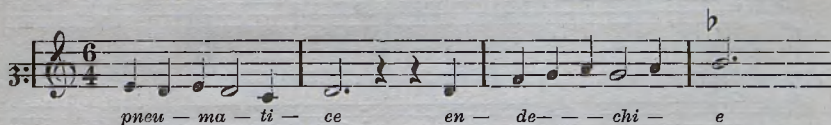
szym. (Śladów wyrwania jej niema wprawdzie, natomiast należy przypuszczać, że już bez niej, a może bez innych jeszcze kart, zszyto zabytek nasz ze zbiorem kazań, z którymi stanowi dziś rękopis nr. 52 Bibl. hr. Krasieńskich).

Ostatnie wiersze tekstu:

...pneumatice endechie dextera.  
Indiuisa diuinitas  
quouis loco simplicitas  
partes tenet ac licitas  
vitam pabulando

ora locum cum anima  
carnis fouet examina  
sepulcri que ligamina  
simul fibulando.

Dyskant:



VI. F. 177 *b*, 178 *a*. Część mszalna *Et in terra pax hominibus* (*Gloria*), niewiadomego autora, napisana na trzy głosy. Tekst zamieszczony pod głosem najwyższym.

VII. F. 179 *b*, 179 *a*, *b*, 180 *a*. *Credo* (*Patrem omnipotentem*), fragment mszy nieznanego autora, pozostający w związku z poprzedniem *Gloria*. (Dwa niższe głosy instrumentalne).

P-a trem  
 omni po ten  
 a e  
 tem Fac-to rem  
 sic.

Nuta *dis* głosu średniego w takcie przedostatnim, zaznaczona krzyżykiem w oryginale, należała do najrzadziej w muzyce XV wieku używanych. Teoretyk muzyczny Prosdocius de Beldemandis z Padwy (traktaty jego pochodzą z lat 1404—1413) pisał, że akcydencye *dis* i *ais* „*rarissime in cantu aliquo occurrant bono*“. (Coussemaker: *Scriptores de musica medii aevi* t. III).

VIII. F. 180a. Krótka kompozycja trzygłosowa, wokalna, do słów: *Salve tronus trinitatis Maria*.

Sal - ve tronus tri - ni - ta - - - tis

W oryginale klucze błędnie oznaczone; mianowicie w głosie najwyższym klucz tenorowy zamiast altowego, w *contratenorze* zamiast tenorowego mezzosopranowy, w głosie najniższym (nienazwanym tenorze) klucz tenorowy w miejsce altowego. Wątpliwość wzbudzają nuty *d* i *c(is)* w piątym takcie *contratenoru*; ostatnie *d* najniższego głosu poprawione z *e*. Zastosowanie innych kluczów we wszystkich związkach możliwych prowadzi tu do wyników niezadowalniających. Kompozytca grzeszy wielu błędami kontrapunktu.

Salve tronus trinitatis,  
 Maria,  
 archa late claritatis,  
 pax quietas,  
 celi meta;  
 imploramus nostras mentes  
 langwefactas  
 respice.

In hoc festo  
 corde mesto  
 promere  
 matrem dei colaudare,  
 ut dignetur filiolum  
 deprecare,  
 ut det pacem  
 iam veracem  
 populo.

IX. F. 180*b*, 181*a*. Najwyższy głos kompozytcy (zapewne dwugłosowej; tenoru nie wpisano) do tekstu hymnu liturgicznego. *Nitor inclite claredinis* i jego trawestycei panegirycznej.

Ni - tor in - cli - te cla - re - di - nis cuncta rumpat la - bi - mi - nis

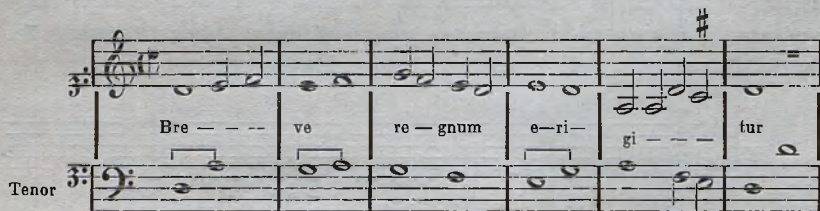
Z pośród kilku kompozycji, mających związek z pomnażaniem się rodziny Jagielly, ta powstała najwcześniej i bardzo dorywczo, jak widać, gdyż nieznany nam poeta, nie mając czasu na napisanie oryginalnej poezji, sparafrazował tylko gotowy hymn kościelny, należący do skarbcza średniowiecznej poezji łacińskiej. (Hymnu tego nie znajdujemy w wielkiem wydawnictwie O. Guidon'a Dreves'a: *Analecta hymnica medii aevi*). W 21-szym wierszu parafrazy wymienione jest imię najstarszego syna królewskiego, Władysława, późniejszego Warneńczyka, urodzonego „in vigilia Omnium Sanctorum“ r. 1424.

*Trawestacya.*

|                                                                                                  |                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nitor inclite claredinis<br>cuncta rumpat labinimis<br>obnoxia sedaminis<br>acerbamina deicorum. | Nitor inclite claredinis<br>onoris laxat valedinis<br>sicientis ganticule gaudimonia<br>polonorum concernentis cerimonia |
| 5. Ad laudem gloriam<br>prorumpat pueruli<br>senes, virgines, viri<br>culmis geruli.             | in laudem gloriam<br>assurgant pueruli,<br>senes, virgines, viri<br>honoris baiuli.                                      |
| Nati ante secula,                                                                                | Nati ante secula                                                                                                         |
| 10. qui dignatus facula<br>perlustrare servulos<br>catholicos herulos.                           | qui dignatus facula<br>luminare servulos<br>polonicos herulos.                                                           |
| Grato doctrinariae<br>de Maria virgine                                                           | Grato nato Zophia<br>genitrice regia                                                                                     |
| 15. sine virili semine<br>emanantis regifice<br>atque divissime.                                 | genitore largifico<br>Wladislao regifico<br>invictissimo.                                                                |
| Gratus natus patuit<br>ut pius pater voluit                                                      | Gratus natus patuit<br>et Jesus Christus voluit                                                                          |
| 20. diva lex cunctis iam emicuit.                                                                | novus rex poli soli patriae                                                                                              |
| Jesus Christus docuit<br>vergente mundi termino<br>progressus de pallacio<br>virginis ex utero   | Vladislaus nomine<br>vibrante noctis stadio<br>lune diei termino<br>in vigilia omnium sanctorum                          |
| 25. almifico evasecli penultimo<br>ille ingens conditor                                          | anno Christi scribentium<br>mille cum quadringenos titulo                                                                |

- |                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| per quem summus genitor         | addendo vigiqua (24) latulo   |
| singula refecit.                | virgine Maria.                |
| Pange clange sonoriter          | Pange clange feliciter        |
| 30. tripudia multiformiter      | tripudia triformiter          |
| cuncta orthodoxica              | gens polonica                 |
| Mariae dans carmina             | prole de magnifica            |
| arguta vocum fragmina           | producta ac sereniter serenis |
| perstrepens electis clangoribus | hymnis ex natalibus           |
| 35. intimis examanantibus.      | regiis expenetrabilibus.      |

X..F. 181 *b*. Kompozycja dwugłosowa do słów: *Breve regnum erigitur*. Pozostaje ona w związku z narodzinami jednego z synów królewskich.



(Po skończeniu utworu następuje *Kyrie eleison*).

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| Breve regnum erigitur,     | ac de numero militum        |
| sublimatum deprimitur      | cunctis preferendum.        |
| et depressum elabitur,     | Octo dierum spatium         |
| transmutato tempore.       | hoc sustinet solstitium     |
| 6. Puerilem militiam,      | 15. post hoc regis palatium |
| perargutam peritiam        | plagis seriendum,           |
| regentium industriam       | nam regis ellectio          |
| hanc eduxit in opere.      | et fit studii neglectio     |
| Cracoviae filium           | ac desolat lectio           |
| 10. fulgentem velud lilium | 20. tota septimana.         |

XI. F. 182 *a*, *b*, 183 *a*, *b*. *Opus Nicolai de Radom: Magnificat anima mea Dominum*. Kompozycja trzygłosowa, wokalna, z tekstem wypisanym pod wszystkimi głosami.

Ma - gni - fi - cat a - - - - ni - ma me - a

Rozbiór kompozycyi tej nastąpi w osobnej pracy.

XII. F. 184 a. Kompozycyja trzygłosowa do słów: *Virginem mirae pulchritudinis sole illustratam*, podpisanych pod głosem najwyższym. W tenorze i contratenorze zaznaczono początkowe słowa drugiej i trzeciej części utworu. Autor niewiadomy.

Vir - gi - nem mirae pulchritudi - nis sole il - lu - stra - tam

- |                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| Virginem mirae pulchritudinis | ac praeclarissima,            |
| sole illustratam,             | Jesu, qui es vera via.        |
| ac matrem summi luminis       | Quem praesentaverat Simeon    |
| ex regali progenie natam      | 15. in ulnis altari dominico, |
| 5. prophetis olim praedicatam | hic post modum hosti iniquo   |
| collaudemus                   | praedam abstulit              |
| canticorum melodia            | et die quadragesima           |
| dulcique cum symphonia        | in celum tulit;               |
| cum cythara prosodia.         | 20. discipulos elegit,        |
| 10. Casta Maria               | quos quadriferiali            |
| cum prole pia                 | instruit officio.             |

|                  |                            |
|------------------|----------------------------|
| O benedicta es   | ferens tutamen             |
| inter mulieres   | sis consolamen             |
| 25. plena gratia | ut cum coelicolis          |
| propicia         | 80. in aeternum psallamus, |
|                  | Amen.                      |

XIII. 184 b. Kompozycja do tekstu rymowanego: *Ave mater summi nati, ave salus desolati* podpisanego pod głosem najwyższym.

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Contratenor (middle staff), and Tenor (bottom staff). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

**Soprano:** A - ve ma - ter summi na - ti a - ve sa -

**Contratenor:** (The lyrics "A - ve ma - ter" are written below the first measure, but the rest of the staff is empty.)

**Tenor:** (The lyrics "summi na - ti" are written below the first measure, but the rest of the staff is empty.)

**Second system:**

**Soprano:** lus

**Contratenor:** (The lyrics "lus" are written below the first measure, but the rest of the staff is empty.)

**Tenor:** (The staff is empty.)

Przy utworze tym dwa razy wpisano nazwisko: Euwarger (*Contratenor huius Euwarger i Tenor Euwarger*).

|                         |                              |
|-------------------------|------------------------------|
| Ave mater summi nati,   | qui cuncta peramavit         |
| ave salus desolati      | per te pia reformavit.       |
| peccatoris spes, Maria, | 10. Naturam nostram labilem, |
| Vitae datrix,           | cum te, matrem amabilem,     |
| 5. lux in via.          | sacro fructu insinuit        |
| Ave dulcis consolatrix, | ipse lactum sustinuit.       |
| peccatorum reformatrix, | In sui patris gremio         |

15. ut tui pascea premio,  
 plebem suam saciaret  
 et solamen cunctis daret  
 per dulcem adiutricem  
 suam sanctam genitricem.
20. Ergo clemens et benigna —  
 amen
25. nostra spes est confirmata<sup>1)</sup>.
- ut sis nostris consolamen,  
 in qualibet angustia,  
 dolore et tristitia,  
 nam in tua fide grata

XIV. F. 185 a. Trzygłosowa kompozycja niewiadomego autora do tekstu, zaczynającego się od słów: *Postaris in praesepio archiregum*. Słowa podpisano pod głos najwyższy; niższe głosy miały zadanie akompaniamentu instrumentalnego.

3: Po-sta-ris in prae-se-pl-o archi regum principi- o

Contra tenor 3:

Tenor 3:

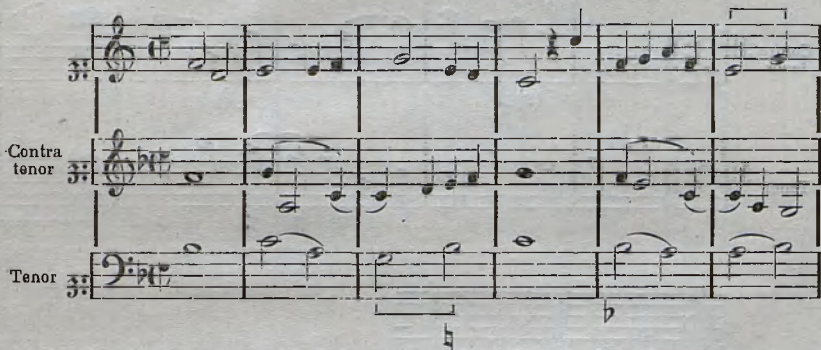
Postaris in praesepio  
 archiregum principio  
 trium regum humilitas,  
 declaratur sublimitas  
 5. et laudatur divinitas,  
 triphario munere.  
 Quivis aurum potens favit  
 thurae flamen designavit  
 miram vocem condonavit  
 10. simpli nato  
 et praeagrato  
 praesidetis ethere.

O Maria amphioribus  
 maiestatis muneribus  
 enituit sublimibus  
 angelorum principibus  
 dum naturam splendoribus  
 amplectitur dexteram.  
 Munificis praeconiis  
 angelicis eloquiis  
 collaudate pulcram natam  
 iam assumptam et beatam  
 corregnantem filio<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Tekstu tego nie podaje wydawnictwo O. Guidona Dreves'a: *Analecta hymnica medii aevi*, t. I—LIII.

<sup>2)</sup> Tekst nieznan z wydawnictwa O. Guidona Dreves'a.

XV. F. 185b. *Opus Nicolai de Radom*. Pod żadnym z trzech głosów tej kompozycji nie wpisano tekstu. Trudno twierdzić, że był to utwór przeznaczony dla zespołu wokálního, gdyż brak głosów pozwala nawet przypuszczać czysto instrumentalny charakter jego. Byłoby to w każdym razie niezmiernie rzadkiem w czasach tych zjawiskiem.



XVI. F. 186a. Kompozycja napisana na trzy głosy, z których najwyższy śpiewa słowa nieznaney poezyi o św. Stanisławie: *Pastor gregis egregius Stanislaus cultor verus...* Dwa niższe głosy spełniają zadanie towarzyszenia instrumentalnego, skąd już w kilku początkowych taktach dostrzegamy dość śmiało w stosunku do zasad kontrapunktu wokálního w wieku XV ruchy interwałowe tych głosów.

Pod szóstym systemem nut na tej karcie wypisano nazwisko: *N(icolaus) de Ostrorog*.

Pastor gregis egregius  
Stanislaus cultor verus  
orthodoxae fidei,  
stans pro plebis iniuria  
5. Boleslai nequicia  
cadit cesus gladio.

Membra sparsa feris dantur  
sed tutelis defensantur  
aquilarum sedulis.  
10. Ergo pastor et patrone  
Stanislae in agone  
nos tula ab hostibus.

Tekst tej modlitwy rymowanej staje w jednym rzędzie obok istniejącej już wcześniej jednej *historii* i pięciu sekwencji łacińskich o św. Stanisławie. Poezji tej nie znalazłem w żadnym innym

rukopisie współczesnym naszemu zabytkowi, ani w żadnym wydawnictwie. (Litery w klamrach oznaczają błędy oryginału).

Pa - stor gre - gis é - gre - gi - us

Contratenor

Tenor

Sta - ni - sla - us

Contratenor

Tenor

XVII. 186 b. Kompozycja nieznanego autora do rymowanego tekstu łacińskiego, zaczynającego się od słów: *Ave Mater o Maria.*

A - ve ma - ter O Ma - ri - a

Contratenor

Tenor

(Następującego tu tekstu nie zawiera wydawnictwo O. Gwidona Dreves'a: *Analecta hymnica medii aevi*).

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| Ave mater o Maria         | O Maria tu solaris         |
| pietatis tota pia,        | micans phelus stella maris |
| sine te non erat via,     | Christo rege collocaris.   |
| deplorante seculo.        | Quem portasti utero        |
| 6. Gratia tu nobis data,  | Plena dulci medicina       |
| quam fidelis advocata     | tu es protegens... arina   |
| coeli thronis es praelata | tu es portus, tu carina    |
| in aeterno solio.         | in omni periculo.          |

XVIII. F. 187 a. Kompozycja trzygłosowa, zaczynająca się od słów: *Cristicolis fecunditas et captis iocunditas*. Autor niewiadomy. Tekst naznaczony pod wszystkimi głosami.

Score for three voices (Soprano, Tenor, Contratenor) in 3/2 time, key of F# (one sharp). The lyrics are: *Cristi Cristis co lis*. The Contratenor part is marked with a 'b' below it.

W głosie contratenoru nazначzył pisarz rękopisu klucz mezzosopranowy, zamiast tenorowego.

|                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| Cristicolis fecunditas    | Egregius victor mortis      |
| et captis iocunditas      | dum resurgit fractor fortis |
| ingens eliquatur          | claustris tartarorum.       |
| Orci victa sterilis       | 10. Participes facit sortis |
| 6. que debilitas hostilis | coeli locans nos in hortis  |
| egens obliquatur.         | tutor miserorum.            |

XIX. F. 187 b, 188 a, b, 189 a. *Opus Nicolai de Radom: Et in terra pax hominibus (Gloria)*. Trzygłosowa, na wstępie w technice

imitacyjnej utrzymana, część mszy, tworząca pewnego rodzaju całość z następnym utworem Mikołaja z Radomia (*Credo*).

Et in ter ra (Et

Et

in ter ra

in ter ra

Et in

Pauzy głosu najniższego podano w oryginale błędnie na 6 *breves*, zamiast na 12.

XX. F. 189 *b*, 190 *a, b*, 191 *a, b*. *Opus Nicolai de Radom: Patrem omnipotentem (Credo)*. Kompozycja trzygłosowa utrzymana w początkowych taktach w stylu imitacyjnym. Początek jej jest następujący:

Pa - trem omni - po - ten -

Pa -

tem Fac ——— to ——— rem itd.

trem ——— o ——— itd

Pa ——— trem

(Pauzę, zajmującą piąty takt głosu najwyższego, w oryginale błędnie zaznaczono jako *pausa semibrevis*).

XXI. F. 191 b, 192 a b. *Et in terra pax (Gloria)*, kompozycja trzygłosowa nieznanego autora. Tekst podpisano tylko pod głosem najwyższym.

Et in ter-ra pax ho — mi - ni - bus

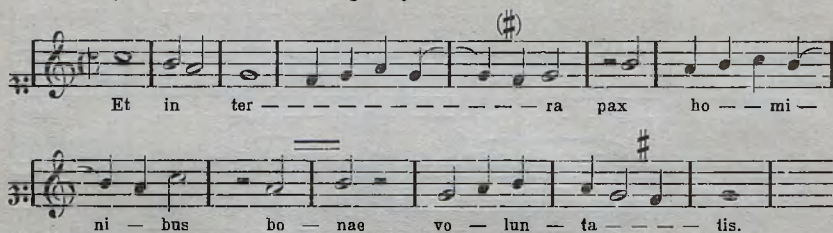
Contra tenor

Tenor

(W tenorze i kontratenorze naznaczono *mensurę* za pomocą konwencyonalnego znaku dla *tempus perfectum*: O).

W przedawnionej dzisiaj broszurce p. t. „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku” (1908) podał dr. Adolf Chybiński objaśnienie stylu muzycznego utworów Mikołaja z Radomia, powołując się na udzielone przez p. Henryka Opieńskiego do tego materiały. Ocenienie dra Chybińskiego opiera się na utworze nr. 21, którego autorem nie był wszakże Mikołaj z Radomia. W wymienionej broszurce zamieszczone są dwa przykłady z tej właśnie *Gloria* bezimiennego autora. Nieporozumienie to wpłynęło na błędne w całości omówienie stylu Mikołaja z Radomia.

XXII. F. 192 *b*, 193 *a*. Kompozycja mszalna niewiadomego autora, na trzy głosy: *Et in terra pax hominibus* (*Gloria*). Tekst podpisany pod głosem najwyższym.



Dwie nuty zaznaczone kreskami dopisał autor rękopisu na marginesie karty 192 *b*.

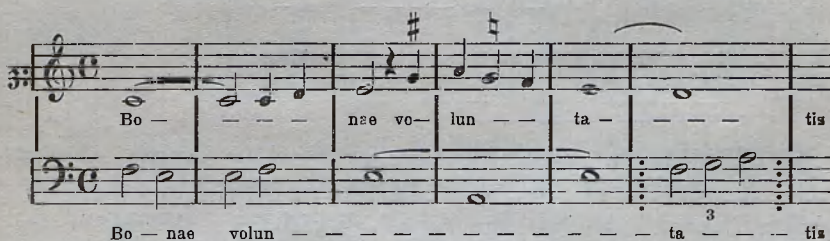
XXIII. F. 193 *b*, 194 *a*, *b*, 195 *a*. *Opus Zacharie: Patrem omnipotentem* (*Credo*), kompozycja trzygłosowa. Tekst podpisany pod głosem najwyższym i częściowo pod tenorem.

Pa — trem om — ni — po — ten — tem Fac — — —  
to — rem coe — li et ter — rae  
to — — rem coe — — —

Kilka rękopisów z XV wieku, które przytacza Johannes Wolf w dziele p. t. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460* (3 tomy, w r. 1904) zawiera kompozycje znaczone nazwiskiem:

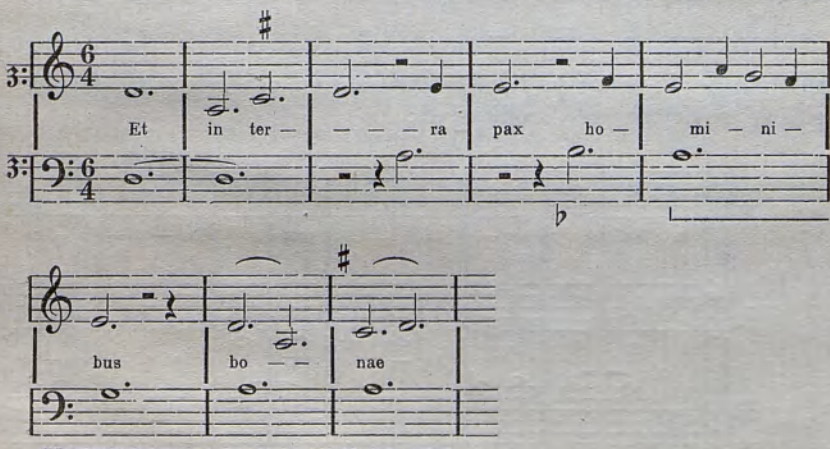
Zacharias i Zacherias. Kompozycja „*Sumite carissimi caput*” (Modena. Bibl. Estense ms. nr. 568) opatrzona jest nazwiskiem *Magister Zacharias*; pieśń włoska „*Solmi trafigge'l*” (Florenca, Medicea-Laurenziana ms. Pal. 87) wymienia jako autora: *Magister Zacherias Cantor Domini nostri Papae*. Do kolegium śpiewaków papieskich należał on od r. 1420—1434.

XXIV. F. 196 a. *Opus Ozakaris mgri Anthonii (magistri Antonii Zacharii): Et in terra pax hominibus*. Dwa głosy kompozycji doprowadzone do słów: *Jesu Christe domine Deus agnus Dei filius patris*. Po intonacji chorałowej w dyskancie zaczyna się dwójśpiew w sposób następujący:



W podaniu imienia kompozytora tego utworu pobił pisarz naszego zabytku; Zacharias'owi było na imię Nicolaus.

XXV. F. 196 b. Kompozycja anonimowa: *Et in terra pax (Gloria)* na dwa głosy, *discantus* (nienazwany) i *contratenor*, oznaczony. Tekst wypisany pod głosem wyższym.



XXVI. F. 197a. *Opus Ciconie: Et in terra pax hominibus*, na dwa głosy, z których wyższy opatrzonej tekstem.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus  
bo-nae vo-

(W siódmym takcie tenoru została nuta *c* poprawiona z *d*).

Joannes Ciconia był około r. 1400 kanonikiem w Padwie. Pochodził z Leodyum, lub może raczej z Lodi niedaleko Medyolanu. Odznaczył się zarówno jako teoretyk muzyczny i jako kompozytor. Pośród wskazanych przez J. Wolfa (*Geschichte der Mensural-Notation*) rękopiśmiennie zachowanych utworów Ciconii i w katalogu ich w *Quellenlexikon* Roberta Eitnera nie znajdujemy wskazówki o istnieniu w innym źródle współczesnym dwugłosowej *Gloria* Ciconii.

(Por. także: Hugo Riemann'a *Handbuch der Musikgeschichte* II 1, str. 89 i i.).

XXVII. F. 197b. Trzygłosowa kompozycja nieznajomego autora: *Et in terra pax hominibus* (*Gloria*). Słowa podpisano pod głosem najwyższym i środkowym.

Et ter-ra pax ho-mi-ni-bus  
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

(W tenorze naznaczono na początku bemol na linii nuty *h*, w dyskancie w takcie czwartym).

XXVIII. F. 198 *a, b*. Kompozycya niewiadomego autora: *Et in terra pax hominibns (Gloria)* na dwa głosy z wypisanym pod oboma tekstem.



Po intonacyi od ołtarza i odpowiedzi chorałowej następny wierszem z *Gloria* — zaczyna się dwójsław:

F. 198 *b*. *Qui tollis peccata mundi* bez *Amen*.

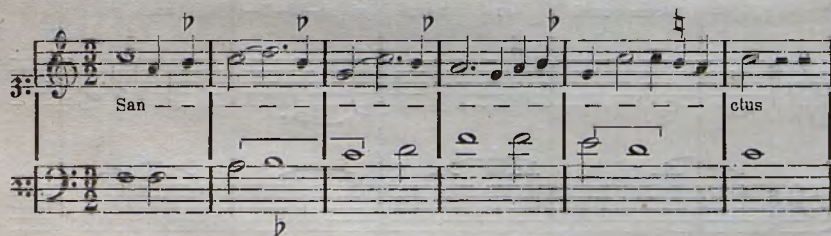
F. 199 *a* drugie *Qui tollis. Amen*, dwukrotnie, znajduje się na kartach 199 *b* i 200 *a* w dwóch górnych systemach.

XXIX. F. 199 *b*, 200 *a*. *Sanctus*, na dwa głosy; kompozycya niewiadomego autora. Pośród wierszów tekstu liturgii mszalnej włożony *tropus*: *Gustate necis pocula acra in cruce singula*.

Porządek kompozycji jest następujący: pierwsze *Sanctus* intonuje melodyę chorału tenor, poczem dwa drugie *Sanctus* i dalsze słowa *Dominus Deus Sabaoth* śpiewają oba głosy.

(Kropki przy *c* w takcie trzecim brakuje w oryginale).

Po całym wierszu następuje *tropus*, po nim zaś dalszy wiersz *Sanctus: Pleni sunt coeli*.



XXX. F. 200 b, 201 a. *Opus Nicolai de Radom: Et in terra pax hominibus (Gloria)* na trzy głosy, z których najwyższy uważać należy za solowy głos wokalny, dwa niższe za głosy towarzyszenia instrumentalnego.

Et in ter - - - ra

Contra tenor

Tenor

XXXI. F. 201 b, 202 a. *Kompozycja bezimienna na trzy głosy, Patrem omnipotentem (Credo)*. Tekst podpisany pod głosem najwyższym, dwa niższe są przypuszczalnie instrumentalne.

Pa - - trem om - ni - po - ten - - - tem

Contra tenor

Tenor

i dalej.

Fac - torem coeli et terrae vi - si - bi - li - um

Contra tenor

Tenor

XXXII. F. 202 *a*, 202 *b*, 203 *a*. Kompozycja trzygłosowa, niewiadomego autora, do słów: *Regina gloriosa fulgens Christi decora*. Tekst wypisany pod wszystkimi głosami.

Re - gi - na

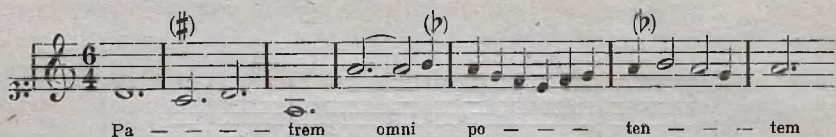
XXXIII. F. 202 *b* i 203 *b*. O.[pus] M.[agistri] Ciconie: *Patrem omnipotentem (Credo)*. Kompozycja dwugłosowa, z tekstem podpisanym pod głosem wyższym. Contratenor, spełniający rolę jakby *basso continuo*, jest głosem instrumentalnym.

Pa - trem omni - po - ten - tem

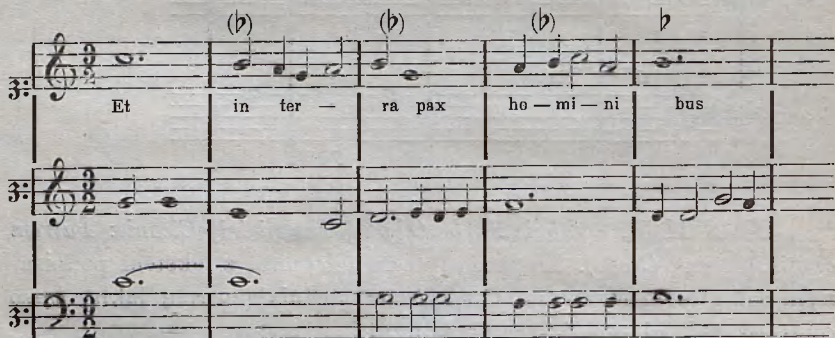
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

San - cto ex Ma - ria Vir - gi - ne.

XXXIV. F. 203 a i 204 a. Kompozycya niewiadomego autora: *Patrem omnipotentem*, na dwa głosy, z których wyższy, wokalny, z tekstem, tenor zaś instrumentalny.



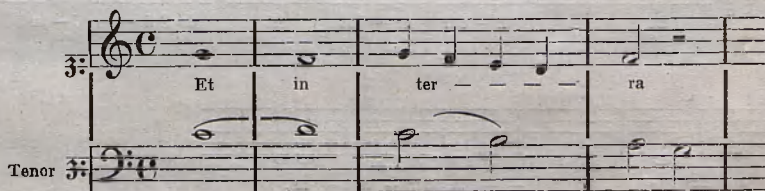
XXV. F. 204 b, 205 a. *Opus Egardi: Et in terra pax hominibus (Gloria)*, na trzy głosy. Słowa wypisane pod wszystkimi głosami.



Nazwisko autora tej kompozycji spotykamy w rękopisie nr. L. 568 biblioteki Estense w Modenie (f. 22 *Et in terra pax*) i we fragmencie bibl. w Padwie nr. 1115. Czy utwór nasz nie jest przypadkiem tem samem, co kompozycya modeńska, nie miałem możliwości sprawdzić.

XXXVI. F. 205 b. Kartę, u góry nadniszczoną, oklejono w naszych czasach paskami papieru, z pod którego przezierają początkowe litery nazwiska autora: *O.[pus] N.[icolaï] Frag...*

Pierwszy system wyższego głosu kompozycji dwugłosowej: *Et in terra pax (Gloria)* dał się z trudem odczytać z pod naklejonego w tem miejscu papieru. Tenor utworu spełnia rolę podstawy akompaniamentu instrumentalnego.



W znanych dotychczas źródłach z XV wieku nie spotykamy nazwiska i imienia zgadzającego się z tem, które wpisał autor naszego zabytku. Z kilku rękopisów zachowanych we Włoszech (Bologna: *Liceo filarmonico* i i.) i w Anglii (Bodleiana w Oxfordzie) znane są kompozycje Beltrama Feragut'a, kompozytora i teoretyka z pierwszej połowy XV wieku. Hugo Riemann przypisuje mu pochodzenie prowansalskie. Być może, że w zapisaniu imienia i nazwiska jego popełnił pisarz zabytku naszego dwa błędy.

\*       \*       \*

Rodzaj utworów zawartych w zabytku naszym jest sam przez się najlepszym świadectwem w jakich czasach i warunkach został zbiór ten złożony. Niewątpliwymi datami granicznymi są lata 1424 i 1430. Przed pierwszą datą można o czas jakiś cofnąć się i przypuszczać, że muzykę polifoniczną uprawiano na dworze krakowskim nawet wcześniej od przyjścia na świat Władysława Warneńczyka i że z tych czasów już mogą pochodzić odpisy kompozycji Ciconii, Zacharias'a i Egarda. Okres narodzin synów Jagiełły wyznaczają dokładnie kompozycje okolicznościowe, wskazane w katalogu tematycznym, *enkomiaстикon* na cześć Krakowa schodzi się z datą nominacji Stanisława Ciolka na biskupstwo poznańskie — oto rzeczowe, istotne punkty oparcia dla naszego twierdzenia. Gdyby i po roku 1430 powiększano zbiór ten, musiałyby się w nim znaleźć już kompozycje tych trzech mistrzów, których nazwiska właśnie od tego mniej więcej roku zaczęły jaśnieć na widnokręgu muzyki europejskiej najsilniejszym blaskiem, mianowicie: Dunstable'a, Binchois'a i Dufay'a. Musiałyby się w rękopisie tym znaleźć po roku 1430 z tej samej przyczyny, dla której przed nim wciąż było kompozycje Ciconii, Zacharias'a i Egarda.

Mamy w tem pierwszy dowód szybkości, z jaką muzycy polscy nawiązywali stosunki z muzyką zagraniczną w wieku XV i XVI. Podobnymi świadectwami są bowiem także obie przebogate tabulatury organowe polskiego pochodzenia: Jana z Lublina, spisana w Kraśniku około r. 1450 i tabulatura z klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548.

Zabytek nasz pozwala nam stworzyć obraz praktyki muzycznej na dworze Władysława Jagiełły w chwilach, dla rodziny królewskiej najważniejszych. Może inne, mniej ważne miały także

swoje muzyczne uświetnienie, może istniały rękopisy, w których spisano kompozycje dla nich utworzone. Gdyby ich nawet nie było, brak ten wynagradza nam sownie omówiony rękopis nr. 52 Bibl. hr. Krasieńskich w Warszawie.

Wysoki, jak na te czasy, stan kultury muzycznej na dworze Jagiełły, stał się przykładem dla podobnego pielęgnowania sztuki tej u jego królewskich następców. Historia muzyki polskiej nie zna dotychczas źródeł z drugiej połowy XV wieku tak ważnych, jak ten zabytek z czasów Jagiełły. Z całą jednak pewnością możemy twierdzić, że na dworze Kazimierza Jagiellończyka, zwłaszcza w późniejszym okresie jego panowania, zajęci byli muzycy wybitni. Niewiadome są nam dzisiaj nazwiska ich, ale najpiękniejszy owoc ich artystycznego i pedagogicznego wpływu i starania przedstawia twórczość jednego z najznamienitszych kompozytorów, młodej jeszcze naówczas szkoły polifonistów niemieckich, Henryka Fincka. Przed rokiem 1482, w którym immatrykułował się na uniwersytecie w Lipsku, od dziecięcych lat pewnie śpiewał Finck w kapeli Kazimierza Jagiellończyka i uczył się kontrapunktu od starszych śpiewaków. Później jeszcze wrócił na dwór królewski za panowania Jana Olbrachta i Alexandra. Stryjeczny wnuk Henryka, Herman Finck, ogłaszając drukiem jego motety i pieśni (w Norymberdze w r. 1536), pisał w przedmowie: „*Exstant melodiae, in quibus magna artis perfectio est, compositae ab Henrico Finckio, cuius ingenium in adolescentia in Polonia excultum est, et postea regia liberalitate ornatum est. Hic cum fuerit patruus meus magnus, gravissimam causam habeo, cur gentem polonicam praecipue venerer, quia excellentissimi regis Polonici Alberti et fratrum liberalitate hic meus patruus magnus ad tantum artis fastigium pervenit*“.

Źródło więc, z którego w pierwszym rzędzie poznajemy muzykę, uprawianą na dworze Władysława Jagiełły, rzuca dalekie, bo aż po rok 1500 sięgające, odblaski historyczne.

\*     \*     \*

Znaczenie historyczne zabytku naszego zdołamy ocenić, poznawszy stan kultury muzycznej w Polsce w czasach poprzedzających lata jego powstania. Wyrazem jej najpewniejszym są utwory muzyczne, które dla użytku społeczeństwa polskiego przekazali nam nieznani dzisiaj autorowie. Nie wiemy ze źródeł jakiego rodzaju

była muzyka świecka rycerstwa polskiego w czasach piastowskich. Była ona pewnie tożsamą z muzyką ludu. Nie sposób dziś jednak odpowiedzieć na pytanie, które z naszych choćby najstarszych pieśni ludowych sięgają czasów piastowskich i czy wogóle ich sięgają. Wątpliwości jednak nie może podlegać, że śpiewki ludu polskiego były ze względu na technikę takie same, jakimi są dzisiaj jeszcze, t. zn. jednogłosowe.

Jednogłosowe były także pieśni liturgiczne łacińskie pisane dla użytku kościoła polskiego, mianowicie historye i sekwencye o pierwszych patronach i świętych polskich, o św. Wojciechu, św. Stanisławie, św. Jadwidze Śląskiej i św. Kindze, niemniej jak i podobne utwory utrzymane w języku polskim <sup>1)</sup>.

Najstarsza polska pieśń nabożna „Bogu rodzica“ i kilkadziesiąt innych, młodszych od niej znacznie, były utworami jednogłosowymi.

Granicy, zakreślającej trwanie muzyki jednogłosowej w Polsce, nie można i nie należy nawet stwarzać. Jednogłosowość bowiem istniała zawsze także obok silnie już rozwiniętej wielogłosowości wokalne, zarówno w wieku XVI jak XVII, istnieje wszakże i dzisiaj, jako rodzaj, mający takie same prawo do życia, jak najbardziej skomplikowana polifonia, chociaż w hierarchii techniki muzycznej stoi z natury rzeczy na najniższym stopniu.

Usprawiedliwionem natomiast jest dążenie historyjografii muzycznej do zbadania czasów i okoliczności, w jakich zaczęła się w Polsce muzyka wielogłosowa. Pod tym względem możnaby zdobyć pewność, gdyby się znalazł pomnik, któremu musielibyśmy wyznaczyć pierwszeństwo historyczne, jako najdawniejszemu przedstawicielowi polskiej polifonii wokalne. Ale nasza bogata przeszłość muzyczna, odsłaniająca się coraz wyraźniej dzięki nieustannie prowadzonym badaniom naukowym, kryje niezawodnie niejedną jeszcze nieznany skarb, a dno jej okazuje się coraz głębiej.

Pomniki wielogłosowej muzyki polskiej z XV wieku, przedstawiają się, poza zabytkiem tu opisanym, bardzo skromnie, tak dalece nawet, że wobec nich twierdzenia Hermana Fincka o muzycznym wykształceniu Henryka Fincka na dworze Wawelskim wydawały się historykom muzyki polskiej niemal bezpodstawnymi,

---

<sup>1)</sup> Przedmiotem tym zająłem się szerzej w pracy p. t. „Rozwój kultury muzycznej w Polsce“, str. 7—16.

bardzo trudnemi do przyjęcia w historii. Rękopis nr. 52 Bibl. hr. Krasieńskich jest, jak widzieliśmy, wystarczającym, choć pośrednim, świadectwem prawdy słów Hermana Fincka. Upada natomiast wobec źródła naszego zakorzenione w historii muzyki polskiej mniemanie, że sławnej pamięci humanista, Grzegorz z Sanoka, arcybiskup lwowski przyniósł z sobą z Włoch, gdzie bawił między rokiem 1434—1439, znajomość sztuki wielogłosowej do Polski. Biograf Grzegorza z Sanoka, Filip Buonaccorsi Callimach (*Vita et mores Gregorii Sanocei*<sup>1)</sup>) zapisał, że Grzegorz z trudem tylko mógł wydostać się z dworu papieża Eugeniusza IV, przebywającego wtedy we Florencyi, wobec nalegań rozlicznych osobistości, aby pozostał w kapeli papieskiej... „*ut regredetur in patriam, extorsit a quam plurimis, qui suadebant ei remanere in collegio musicorum Pontificis et nolentem propemodum invite retinere procurabant*“<sup>2</sup>. Obecnie przyjąć możemy, że Grzegorz z Sanoka wyjechał z Polski już dokładnie obznajomiony z muzyką polifoniczną i śpiewem, a zdobywszy uznanie dla kunsztu swojego we Florencyi, wracał do ojczyzny, aby dawniej już w niej zaszczerpioną sztukę dalej krzewić.

Niezmiernie wielkie znaczenie ma dla historii muzyki polskiej ten pomnik kultury artystycznej na dworze Władysława Jagiełły. Jest on także ważnym w stopniu wybitnym i dla ogólnoeuropejskiej historii muzyki, jako echo haseł artystycznych głoszonych współcześnie w zachodnich krajach Europy. Środowiskami ruchu muzycznego w końcu wieku XIV i na początku wieku XV były następujące przedewszystkiem miasta: Florencya, Paryż, Cambrai, z których promieniowała sztuka muzyczna, wychodzili w świat znakomici kompozytorowie i wykonawcy. Europa centralna, więc w pierwszym rzędzie kraje niemieckie, stoją w pierwszej połowie wieku XV na uboczu tego wysokim poczuciem artystycznych środków i celów odznaczającego się ruchu, nie wydając w tych czasach ani jednego kompozytora, którego możnaby zaliczyć do t. zw. stylu florenckiego, wokalnie-instrumentalnego<sup>3</sup>).

Kraków stanął więc obok tamtych miast, tak sławnych w hi-

---

<sup>1)</sup> *Monumenta Poloniae historica*, VI, str. 184.

<sup>2)</sup> Historia muzyki nie umie dziś nie powiedzieć o Mik. Mergsie, H. Hessmannie ze Strassburga i Zeltenpferdzie, którzy figurowali w rękopisie Strassburskim nr. 222, spalonym w r. 1870.

storyi kultury europejskiej, na wiele lat wcześniej od Norymbergi, Monachium czy Wiednia i w krzewieniu muzyki długie wytrwał lata. Gród wawelski stał się resonansem Włoch wcześniej, niż było to można przyjąć z dotychczasowych wykładników wpływu włoskiego na kulturę polską, zaznaczonego w życiu umysłowym i w sztukach plastycznych. Do własnych potrzeb umiano tu zastosować wzory sztuki włoskiej. Dowodzi to żywotności umysłowej artystów krakowskich, żyjących na dworze Jagiełły.

Nawet leżące w najbliższym sąsiedztwie Włoch kraje niemieckie dały się pod względem przejęcia i zastosowania przykładów artystycznej muzyki włoskiej wyprzedzić znacznie przez Kraków. Biblioteka kapitulna w Trydencie posiadała sześć słynnych kodeksów muzycznych, zawierających 1585 kompozycji różnych mistrzów XV wieku <sup>1)</sup>; dzisiaj jest ta prawdziwa kopalnia dla historyków muzyki własnością Ministerium Oświaty w Wiedniu. Dwa kodeksy trydenckie, nr. 87 i 92, zostały spisane we Włoszech północnych i te są najwcześniejsze ze wszystkich. Cztery kodeksy środkowe, nr. 88—91 stworzył kopista niemiecki, Johannes Wiser, proboszcz z Tione, w dwadzieścia do czterdziestu lat później od epoki powstania rękopiśu nr. 52 Bibl. hr. Krasińskich.

Wypada mi teraz przedstawić obraz praktyki muzycznej w pierwszych dziesiątkach lat wieku XV, podać znamiona stylu ówczesnej muzyki i wykazać stosunek zawartych w zabytku naszym kompozycji do reprezentatywnych dzieł głośnych mistrzów tej epoki.

Kolebką tego stylu muzycznego, którego istota, po za ewolucją różnych czynników technicznych, trwa po dzień dzisiejszy, była Florencja. Te jedyne w historii kultury nowożytnej lata, błogosławione lata, które wydały Dantego, Giotto, Boccaccia, stworzyły także podstawy nowoczesnej estetyki muzycznej, nie teoretycznie, ale praktycznie, wprowadzając w świat kompozycje genialnych mistrzów, co pierwsi w czasach nowożytnych połączyli dwa zasadnicze czynniki muzyki: głos ludzki i dźwięk instrumentu w jedną kontrastycznie uzupełniającą się całość i oddali muzykę na usługi wszelakich uczuć i nastrojów. We Florencji zaświtało Odrodzenie muzyki, odżyły ideały antycznego świata artystów hel-

---

<sup>1)</sup> *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich: Sechs Trienter Codices*. Wien 1900. Str. XIV.

leńskich, zapomniane w nazbyt jednostronnie rozwijającym się Średniowieczu. Odrodzenie to nastąpiło zupełnie samorzutnie, jedynie dzięki genialności śmiałego nowatora, jakim był Giovanni da Florentia. Suche spekulacye teoretyków średniowiecznych, mierzących muzyczne zjawiska liczbami i wtłaczających je w tajemniczo wyglądające znaki geometryczne, nie byłyby doprowadziły do tego, co było twórczem dziełem Jana z Florencyi.

W epoce, poprzedzającej jego wystąpienie, w tak zwanej *ars antiqua*, komponowano z lubością motety wokalne, wielogłosowe, chaotyczne sklecenia kilku tekstów w kilku językach i rodzajach. Taki galimatias jest dowodem, jak bardzo barbarzyńskim i naiwnym był zmysł estetyczny tych, którzy motety takie tworzyli i tych, którzy ich chcieli słuchać. Jedyny to bodaj rodzaj w muzyce zły bezwzględnie, taki, do którego stanowczo nie można zastosować wygodnego aksjomatu estetycznego, że: każdy rodzaj dobry, jeśli rzecz dobra, gdyż rzeczy takie, jak owe wielojęzyczne motety podlegają tylko najsurowszemu potępieniu ze strony estetyki. W Polsce na szczęście nie spotkaliśmy się z żadnym podobnym motetem.

Wyższe piętno artystyczne wobec wielotekstowych motetów *artis antiquae* miały pieśni trubadurów, utrzymane w skromnej melodii.

Poznanie utworów muzycznych florenckiego *trecenta* zawdzięczamy w pierwszym rzędzie cennej pracy Johannes'a Wolfa: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460* (wyd. w r. 1904), w której drugim i trzecim tomie znajdujemy w oryginalnej i nowocześnie nutacyi kilkadziesiąt kompozycji z tej epoki. Wolf sam, wydając kompozycje te, nie zdawał sobie sprawy z ich stylu, uważał je za utwory pisane tylko do śpiewu. Dopiero Hugo Riemann wyjaśnił trafnie właściwą formę madrygałów florenckich z wieku XIV, wykrył, że wężowo długie melizmaty wykonywali nietylko śpiewacy, którym w wielu wypadkach nie mogło na to starczyć oddechu, lecz i instrumentalisci, tak, że kompozycje te składały się z części przeznaczonych albo dla samych śpiewaków, albo dla samych grajków, lub wreszcie dla wspólnego zespołu ich, który był stałym wtedy, kiedy wyśpiewanie tekstu powierzone było jednemu śpiewakowi. Muzyczna forma utworów tych pozwoliła Riemannowi doprowadzić do ładu stosunek tekstu do nut. Podpisywano go w wieku XIV i XV bardzo niedbale, zupełnie nie troszcząc się o to, że kiedy nastaną inne sposoby pisania nut (nutacya men-

suralna była niełatwym do zgryzienia orzechem), kiedy późniejsze generacye zapomną, powolnem odwykaniem, o samych przez się zrozumiałych praktykach wykonywania kompozycyi aktualnych w *trecento* i *quattrocento*, historycy muzyki staną wobec trudnych problemów. Dzisiaj, po stworzeniu metody Riemanna, przedstawiają się kompozycye tych czasów odległych we właściwym świetle, ich tenory, o nadmiernie długich w stosunku do innych głosów wartościach nut, spełniają już i w naszych oczach zadanie fundamentów instrumentalnych (rzecz znana trzysta lat wcześniej przed rzekomem stworzeniem *basso continuo*), a tekst, którego poszczególne zgłoski rozsypano w oryginałach dowolnie pod różnemi grupami melodyi, umiemy zbierać i podkładać pod melizmaty, przeznaczone przez autorów do wokalnego z całą pewnością wykonania, uwalniamy go natomiast od okresów, które wygrywać mieli na instrumentach grajkowie.

Styl niderlandzki zapanował tak wyłącznie w muzyce drugiej połowy XV i w wieku XVI (Okeghem, Josquin, Palestrina, Lasso i nieprzejrany szereg innych kompozytorów), że zatarł zupełnie wspomnienie muzyki starych Włochów i późniejszych Francuzów, wnosząc w miejsce dawnych celów artystycznych, nowe, oparte na zupełnie odmiennych podstawach. Kompozytorowie szkół niderlandzkich obliczali niemal matematycznie imitacyjną polifonię swoich mszy i motetów, około dawniej wysnutych melodyi (*cantus prius factus*, *cantus firmus*) pięły się ich, czasami niesłychanie wyszukane, sztuczki kanoniczne. Po stu zgórą latach sztuka ich przeżyła się, nastąpiła silna przeciw niej reakcja; wrócono do prostoty muzycznej, wrócono do zasad tej sztuki, którą znano w XIV wieku we Florency.

„Za główny cel i za punkt wyjścia w utworach kompozytorów (sc. florenckich) musimy przyjąć wolne snucie melodyi głosu najwyższego; tenor i kontratenor natomiast komponowano później, lub raczej dodawano dla uzupełnienia i oparcia głosu wyższego“. W tych słowach Riemanna <sup>1)</sup> mamy najzwięźlejsze określenie procesu koncepcyi madrygalistów florenckich. Styl tej epoki był bujny pod każdym względem. Melodye miały śmiałe zarysy; wyzyskiwano w nich wszystkie postępy interwałów, nie dbając o uświęcone zakazy używania niektórych kroków melodyjnych (*tritonus* przede-

<sup>1)</sup> *Handbuch der Musikgeschichte* II/<sub>1</sub> str. 50 i i.

wszystkiem). Ozdobny sposób śpiewania, koloratura, miał w kompozytach florenckich niemałe zastosowanie. Skojarzenia harmoniczne zadziwiają nas najdalej idącą swobodą we wprowadzaniu wszelkich akordów, szczególnie silnych dyssonansów. Rytm, wynikające z zestawiania w poszczególnych głosach różnorodnych wartości maturalnych w obrębie jednego taktu, przedstawiają się tak bogato, jak w żadnych kompozycjach epok późniejszych, aż do czasów Chopina, Schumanna i Brahmsa, na co zwrócił uwagę Riemann<sup>1)</sup>. Dopiero ci trzej wymienieni kompozytorowie zdobyli z powrotem dla muzyki czynniki rytmiczne stylu staroflorenckiego.

Na ukształtowanie muzyki w rondach (*rondeau*), balladach i madrygalach XIV i XV wieku miała wpływ forma poetycka tekstu<sup>2)</sup>. Zachodzi w nich ogromna różnorodność konstrukcji strof, ilości zgłosek w wierszach i typów rymowania, z czego wynika różnorodność budowy muzycznej kompozycji.

Wytworzono także w czasach tych technikę imitacji muzycznej w formie *caccia* (polowanie, gonienie). Uprawiano ją z zamiłowaniem już w pierwszej połowie XIV stulecia we Florencji, stąd też przeszły różne rodzaje kanonów (zwierciadlany, chód raka i proporejny) do t. zw. szkół niderlandzkich, w których stały się naczelnym hasłem twórczych celów kompozytorów. Znajdujemy nawet w kompozycjach florenckich zapowiedź zagadkowych rebusów, którymi się późniejsi mistrzowie niderlandzcy chętnie posługiwali; rozwiązanie tych rebusów dawało dopiero wykonawcom klucz do należytego uwartościowania mensury w głosach. Bez niego utwór zostawał zagadką. Riemann wykrył ze słów pieśni balladowej (*canzon ballata*) Franciszka Landina (*Magister Franciscus caccus de Florentia* 1325—1397) „*Ma non s'andra per questa donna altera se non al modo usato*“ wskazówkę, jak należało męsurę głosu wyższego rozumieć, i osiągnął w ten sposób głos trzeci obok dwóch zapisanych w oryginale, otrzymując go z głosu wyższego przez zastosowanie augmentacji. Guillaume de Machault (1284—1372) napisał znów *rondeau*, którego wszystkie trzy głosy mają w drugiej części dokładnie odwrócony porządek interwałów pierwotnych ich melodyj z części pierwszej. Zabawka ta była

<sup>1)</sup> *Handbuch der Musikgeschichte*, 11/1. str. 55.

<sup>2)</sup> Szczegółowo przedstawił to Riemann w *Handbuch der Musikgeschichte*, 11/1. 57—82.

właściwym celem kompozycji, jak o tem świadczy tekst dopisany do niej: *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* <sup>1)</sup>. Z podobnemi zjawiskami spotykamy się także już w rękopisie *Roman de Fauvel*, z początku XIV wieku i n. p. w utworze *Domenica de Ferrara* „*O dolce compagno*“.

Matematyka muzyczna i forma groteski muzycznej nie były więc obce tym czasom, które do niedawna jeszcze uważano za epokę zupełnej nieporadności pod względem techniki polifonii.

Wszystko, co zdobyła sztuka madrygalistów florenckich i kompozytorów francuskiej *artis novae*, zostało przeszczepione do muzyki kościelnej, aby w niej zastąpić formy *artis antiquae*: *hoquetus*, *tripulum*, *motecta*, które wypleniał z Kościoła dekret papieża awiniońskiego, Jana XXII, wydany w roku 1324. Dekret ten miał pod grozą złożenia z urzędów kościelnych usunąć z nabożeństwa wszystkie rodzaje śpiewu t. zw. figuralnego, które były skażeniem czystości i powagi kantyku gregoryańskiego i wносиły do misteryów religijnych świeckie czynniki. Jan XXII występował szczególnie przeciw wielojęzycznym motetom i używanym w motetach do tekstów liturgicznych melodyjom pieśni świeckich w formie *cantus prius facti* <sup>2)</sup>. Podobnie radykalnie chciała wobec muzyki wielogłosowej w nabożeństwie kościelnem postąpić komisya muzyczna Soboru trydenckiego (11 września 1562), ale ostatecznie zredukowała zastrzeżenia swoje do następującego przepisu: „*ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*“. W rok później dnia, 2 sierpnia 1564, wydał Pius IV *motu proprio* „*Alias nonnullas constitutiones*“, gdzie polecił osobnej komisji złożonej z ośmiu kardynałów ustanowienie reguł dla muzyki artystycznej w nabożeństwie kościelnem. Z wypadkami tymi łączy się ściśle nazwisko Palestriny i msza jego *Missa papae Marcelli*, której styl stał się uświęconym przykładem muzyki kościelnej.

W wieku XIV starano się także pogodzić cel muzyki religijnej z technicznymi i stylistycznymi zdobyczami epoki, bliskimi duchowi czasu. W drugiej połowie tego stulecia komponowali muzycy północno-włoscy, jak *Gratiosus de Padua*, *Magister Ghi-*

<sup>1)</sup> J. Wolf: *Geschichte der Mensuralnotation*, II i III nr. 22.

<sup>2)</sup> Haberl: *Bausteine zur Musikgeschichte* III 22.

rardellus, Bartolino da Padua, Paolo da Firenze, Laurentius de Florentia i i. części mszalne o wszystkich cechach stylu madrygalistów, więc jako monodye z akompaniamentem i z wkładkami (*modi*) instrumentalnemi, z bogatą ornamentyką zdobniczą i t. d.<sup>1)</sup>

Formy muzyki uprawianej na dworze Władysława Jagiełły, których wyrazem jest nasz zabytek, odpowiadają w zupełności formom współczesnej włoskiej. Mamy tu monodye recytacyjno-śpiewne z akompaniamentem instrumentalnym (nr. 1. 2. 4. 7. 9. 12. 13. 14. 16. 21. 22. 25. 26. 30. 31. 33. 34. 36.) i ntwoy wokalne, w których znajdujemy rodzaje faktury homofonicznej, jak i polifonicznej.

Na sam koniec odłożyłem kilka słów, odnoszących się do paleografii muzycznej zabytku naszego. Rodzaj pisma muzycznego zastosowanego w nim jest typowym dla czasów, kiedy nutacya mensuralna czarno-czerwona była zupełnie skryształizowana we wszystkich swoich zasadach i jednaka była norma interpretacyi znaków nutowych. Nieco później miała nastąpić zmiana w pisanii nut czarnych na puste, czerwonych na nuty czernione (epoka Dufay'a). Nutacya w rękopisie nr. 52 Bibl. hr. Krasińskich nie używa (z jedynym wyjątkiem) znaków dla miary taktu, do której ujęcia pomagają w transkrypcyi prawidła muzyki mensuralnej. Dla podkreślenia pewnych szczegółów paleograficznych znajduje się miejsce w dalszej, względnie dalszych częściach pracy o zabytku naszym, przy sposobności wydania i dokładnej analizy formalnej zawartych w nim utworów Mikołaja z Radomia i innych kompozytorów.

Na tem miejscu podziękować pragnę serdecznie pp. Prof. Kutrzebie, Doc. St. Zachorowskiemu, dr. J. Dąbrowskiemu i dr. L. Birkenmayerowi, którzy przygodnie pomagali mi w odczytaniu trudniejszych miejsc tekstów łacińskich.

---

<sup>1)</sup> Przykłady u Wolfa, Riemanna l. c. i Wooldridge'a: *Oxford hist. of music II.*











6855.

Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000265051



II 15870