

Krzysztof Niegowski

XV-wieczny antyfonarz ms. 48 z archiwum kapituły katedralnej na Wawelu w świetle tradycji europejskiej

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 9/2, 111-129

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF NIEGOWSKI SDB

XV-WIECZNY ANTYFONARZ MS. 48 Z ARCHIWUM KAPITUŁY KATEDRALNEJ NA WAWELU W ŚWIETLE TRADYCJI EUROPEJSKIEJ

Poznanie polskiej kultury muzycznej w okresie średniowiecza, jej bogactwa i złożonej struktury uzależnione jest od poznania źródeł, które tak nielicznie zachowały się do naszych czasów. Proces niszczenia zachowanych ksiąg liturgicznych wciąż nieubłaganie postępuje i utrudnia coraz bardziej odczytanie zawartych w nich treści. Podjęcie zatem studiów źródłoznawczych w tym zakresie jest potrzebą chwili. Manuskrypty liturgiczne, będące ważnym źródłem wiedzy o dawnej kulturze muzycznej, przekazują cenne informacje zarówno o dorobku europejskim, jak i wyrosłej na tym fundamencie twórczości rodzimej. Wielkie znaczenie ma także identyfikacja tradycji, które odegrały podstawową rolę w procesie formowania się wszystkich komponentów kultury narodowej, której źródłem są liczne struktury reprezentowane przez najbardziej żywotne centra Europy Zachodniej.

Niniejszy artykuł podejmuje nakreśloną wyżej problematykę i pozostaje w ścisłej łączności z programem szczegółowych badań prowadzonych w ramach Katedry Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej w Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.¹

Przedmiotem opracowania jest pierwszy tom Antyfonarza *de Sanctis* ze zbiorów Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu. Rękopis ten jest fundacją kanonika krakowskiego Adama z Będkowa dla katedry na Wawelu. Autorem zaś manuskryptu jest Mikołaj Szetesz, który pracę nad tym dziełem ukończył w r. 1457. Wraz z innymi księgami tej kategorii kodeks krakowski należy do unikalnych pomników z epoki średniowiecza. Jego poznanie ma bar-

¹ W latach 1970-99 wspomnianą katedrą kierował ks. prof. dr hab. Jerzy Pikulik, który w tym roku obchodzi jubileusz 75-lecia swoich urodzin. Jest On niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie tradycji muzycznej polskiego średniowiecza. Jako wybitny naukowiec oraz doskonały pedagog i wychowawca jest znany i ceniony nie tylko w Polsce ale i w Europie. Jest twórcą szkoły, dzięki której wiele polskich zabytków rękopiśmiennych zostało ocalonych przed zniszczeniem i zapomnieniem. Pod kierunkiem ks. Profesora powstały setki prac z tego okresu, które pozwoliły rozpoznać i usystematyzować polski repertuar liturgiczno-muzyczny w kontekście tradycji europejskiej.

dzo ważne znaczenie zarówno dla diecezji krakowskiej, jak i w szerszym zakresie dla kultury polskiej.

Antyfonarz nie został dotąd źródłowo opracowany. Literatura przedmiotu ogranicza się zaledwie do kilku wzmianek na jego temat o charakterze ogólnym. Jan Polkowski w swoim katalogu opisał kodeks bardzo ogólnie, odczytując treść kolofonu.² Wspomina o nim także Hieronim Feicht, omawiając dzieje chorału diecezjalnego.³ Barbara Miodońska omawia natomiast dość szczegółowo jego iluminacje.⁴

Poświęcenie temu kodeksowi szczególniejszej uwagi wydaje się zatem uzasadnione, gdyż o jego treści i zapisie muzycznym nic nie wiemy. Zasadniczym celem opracowania jest zatem dogłębne rozpoznanie zabytku i ukazanie jego wartości kulturowej. Drugim celem badań jest próba odpowiedzi na pytanie: która z europejskich tradycji liturgicznych wywarła na śpiew krakowski wpływ największy?

Zastosowanie metody historycznej w opracowywaniu źródeł wyznacza program opracowania, którego punktem wyjścia jest refleksja heurystyczna, a więc krytyka zewnętrzna rękopisu, która polega na ustaleniu jego cech zewnętrznych i paleograficznych. Kolejny etap dociekań stanowi krytyka wewnętrzna kodeksu, która poprzez analizę szczegółową pozwoli zidentyfikować źródło, rozpoznać przyjęty kalendarz liturgiczny, ustalić związek melodii z tekstem oraz rozpoznać twórczość polską. Ostatni wreszcie etap to próba ustalenia związków antyfonarza z tradycjami europejskimi.

1. Opis zewnętrzny zabytku

Omawiany manuskrypt krakowski należy do nielicznej grupy rękopisów przechowywanych w Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu, co do których nie mamy wątpliwości proveniencyjnych. Znajdujący się na pierwszej stronie kolofon podaje dokładne informacje o kopiście i czasie powstania antyfonarza. Stanowi on fundację testamentową Adama z Będkowa herbu Prus II (Wilczekosy)⁵ dla ka-

² J. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitulnych Katedry Krakowskiej*. Kraków 1884, s. 48.

³ H. Feicht, *Muzyka liturgiczna polskiego średniowiecza*. W: *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków 1975, s. 293.

⁴ B. Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy XV wieku w Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu*. Kraków 1967.

⁵ Adam z Będkowa (de Banthkow) herbu Prus II (Wilczekosy) był wybitną osobistością wśród duchowieństwa krakowskiego. Odbył studia prawnicze w Bolonii i został doktorem dekrétów. W 1413 r. był kanonikiem i oficjałem krakowskim, proboszczem kościoła Najświętszej Maryi Panny w Krakowie. Nazwisko jego powtarza się wielokrotnie w aktach Kapituły Krakowskiej oraz w dyplomach wystawionych przez biskupa krakowskiego Wojciecha Jastrzębca. Kanonik Adam był jego wikariuszem *in spiritualibus*. Zmarł 16 października 1451. Zob.: Archiwum Kapituły Metropolitarnej na Wawelu, *Calendarium et statuta dominorum vicarium* a. a. 1438-1461, I, nr 81, 100, 114-115, 128-129, fol. 32, 152, 155, f. 14v-24, 29, 52.

tedry na Wawelu, której został przekazany przez wykonawcę testamentu, Tomasza Strzemińskiego,⁶ w roku 1457. Autorem dzieła jest wikariusz katedralny – Mikołaj Szetesz. Pochodził on z diecezji przemyskiej, z Szetesz koło Przeworska. Od 1453 r. występuje w krakowskich *Acta officialia* jako wikariusz katedry krakowskiej. W 1469 r. został wicekantorem Mikołaja Imbira (Hymbir, Jungber) z Kiszewa, kanonika krakowskiego i scholastyka łączyckiego, od 1469 r. kantora krakowskiego, z którym pozostawał w bliskich kontaktach. Już wcześniej, w 1467 r., ukończył dla niego czterotomowy graduał (tzw. łączycki).⁷ Ufundowany przez kanonika Adama z Będkowa kodeks – jak podaje kolofon – został ukończony ręką Mikołaja Szetesz za cenę 87 grzywien i kilku groszy. Kopista rozpoczął pracę nad rękopisem po roku 1451, stanowiącym datę śmierci fundatora, ukończył zaś z pewnością przed 1457 r. Wtedy to został on ostatecznie przekazany katedrze zapewne przez Tomasza Strzemińskiego, podówczas już biskupa krakowskiego, a wykonawcę ostatniej woli kanonika Adama z Będkowa.⁸

Pełna nazwa zabytku, zgodnie z informacją zawartą w kolofonie, brzmi: *Libri Antiphonarii de Sanctis*. Jest on pierwszą częścią dwutomowego *Antyfonarza*, w którym zostały zanotowane oficja o świętych począwszy od uroczystości św. Andrzeja, a skończywszy na wspomnieniu św. Pawła Apostoła. Zawartość kodeksu ms. 48 stanowią śpiewy *Proprium de Sanctis* wraz z *Commune Sanctorum*: antyfony, responsoria, wersety oraz hymny, a więc podstawowe części wchodzące w skład Godzin Kanonicznych.

Kodeks krakowski oprawiony jest dwoma drewnianymi okładkami o grubości 15 mm, które zostały obłożone skórą koloru ciemnobrązowego. Na skórze widoczne są wyraźnie dekoracyjne tłoczenia w postaci motywów geometrycznych. Obie okładki rękopisu zaopatrzone są w duże mosiężne okucia w formie ażurowych wimperg, wypełnionych plastycznym liściem suchego akantu. Zwierciadło oprawy pierwotnie zdobiła prawdopodobnie wielka pięciolistna rozeta.⁹ Rozmiary kodeksu wynoszą 621 x 400 mm.

Treść antyfonarza została spisana na kartach pergaminowych o jasnożółtym odcieniu.¹⁰ Atrament, którego używał kopista musiał być dobrej jakości, gdyż do dzisiaj nie stracił wiele ze swej intensywności.¹¹ Księga zawiera aktualnie

⁶ Por. B. Miodońska, *Illuminacje...*, s. 146.

⁷ Tamże, s. 132.

⁸ Tamże, s. 54.

⁹ Tamże, s. 146

¹⁰ Taki materiał otrzymał nazwę pergaminu północnego, zwanego *charta theutonica*. Miał on zastosowanie w ówczesnej Europie, głównie na terenie Niemiec, północnej Francji, a także Węgier i Polski. Zob. *Encyklopedia Wiedzy o Książce*, s. 1823.

¹¹ W kodeksie krakowskim istnieją tylko dwa późniejsze dopisy. Należy do nich dodana na f. 74v nota zapisana czerwonym atramentem przed antyfoną *Haec est quae nescivit* ze święta Ofiarowania Pańskiego: *In III Nocturno an.* Inną ingerencją późniejszego autora jest część noty, która – jak wskazują ślady – została zalana wodą (f. 175 – responsorium z II Nieszporów

286 kart, a wraz z kolofonem 573 stronie. Manuskrypt jednak nie ma oryginalnej foliacji. Została ona wykonana cyframi arabskimi w późniejszym czasie ołówkiem, jest ciągła i nie uwzględnia ubytków.¹²

Należy zauważyć, że rękopis krakowski, mimo śladów używalności, upływu czasu i wspomnianych ubytków, do naszych czasów zachował się w stanie bardzo dobrym. Obecnie przechowywany jest w Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu w zabezpieczającym go futerale.

2. Pismo literackie i elementy zdobnicze

Tekst muzyczny i liturgiczny zapisany został na płaszczyźnie kart, którą wyznaczają podwójne linie marginesu wewnętrznego i zewnętrznego. Szerokość marginesu wewnętrznego wynosi 55 mm, zewnętrzny dochodzi do 100 mm. Górny natomiast wyznaczony przez najwyższą linię pierwszej nutownicy dochodzi do 60 mm, zaś dolny, który wyznacza ostatnia linia tekstu liturgicznego, osiąga nawet 115 mm. Szerokość marginesów jest zatem zróżnicowana. Znaki muzyczne zapisane zostały w systemie pięcioliniowym. Każda strona zawiera osiem takich systemów, każdy o szerokości 33 mm. Odległość między poszczególnymi liniami systemu wynosi 8 mm, natomiast pomiędzy poszczególnymi systemami od 23 do 25 mm. Wysokość małych liter w tekście liturgicznym wynosi 12 mm, natomiast wielkich 14 mm. Wysokość inicjałów ozdobnych waha się między 50 a 60 mm. Największymi literami są te, które wraz ze zdobieniami tworzą tzw. miniatury, przekraczające wysokość nawet 170 mm. Do zapisu nut, kluczy, kustoszy, znaków chromatycznych i tekstu poszczególnych śpiewów użyto atramentu w kolorze czarnym.

Powszechnie panującą formą piśmiennictwa łacińskiego w Europie od XV w. było pismo gotyckie. Nazwę tę przyjęto dopiero w wieku XVIII za pośrednictwem historyków sztuki, którzy w ten sposób określili cechy stylu ostrołukowego.¹³ Charakterystyczne cechy tego duktu pisarskiego znamionuje: przewaga wysokości nad szerokością przy równoczesnym zwężeniu form literowych, skłonność do tworzenia ostrych łuków i ostrych kątów oraz do łamania linii prostej „trzonków” i „lasek”, zwartość i łączenie liter ze sobą.¹⁴ W takim wła-

ze wspomnienia o świętych Apostołach Piotrze i Pawle). Autor dopisał ołówkiem: *r Tu es pastor ovium*. Ten dodatek był jednak niepotrzebny, mimo bowiem zalania tekstu można odczytać słowa, które są wyraźne inne od zaproponowanego dopisu. Tekst ten należy zatem odczytać: *r Ego pro te rogavi*. Nie można niestety ustalić kto był autorem późniejszych dopisów i kiedy zostały one sporządzone.

¹² Poważnym ubytkiem zabytku jest brak czterech kart. Nie ma żadnej informacji, dlaczego zostały usunięte. Brakuje końcowych śpiewów III Nokturnu w oficjum o św. Agacie (f. 87) oraz początkowych w oficjum o św. Dorocie.

¹³ S. A. Porębski, *Paleografia łacińska*. Warszawa 1997, s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 12.

śnie stylu wykonany został antyfonarz krakowski. Występują w nim dwa rodzaje pisma gotyckiego: minuskuła, którą napisana jest zasadnicza część tekstu oraz majuskuła, występująca przede wszystkim w ozdobnych inicjałach.

Zdecydowana większość tekstu rękopisu krakowskiego zanotowana jest kaligraficzną minuskułą gotycką. Chodzi o tzw. teksturę, którą posługiwano się w notowaniu ksiąg biblijnych, liturgicznych, prawnych oraz innych kodeksów o ważniejszym znaczeniu.¹⁵ Minuskułą pisane są także wszelkie noty rubrycystyczne występujące bardzo licznie w antyfonarzu, jak również pierwsze litery imion świętych oraz Osób Boskich, które nie inicjują zdania. Charakterystyczne cechy pisma gotyckiego, a także regularność i staranność duktu, pozwalają uściślić typ pisma i zaklasyfikować je do uformowanego pisma kaligraficznego zwanego *littera formata* lub *littera de forma*.¹⁶

Występująca w rękopisie majuskuła gotycka ma swoje źródło w dawnych formach pisma łacińskiego zwanych kapitałą i uncją, a także pochodzi z minuskuły jako jej powiększenie.¹⁷ Krzywizny liter wielkich ulegają, podobnie jak w minuskułach, przestyliwowaniu. Wiele z nich, zwłaszcza te o wypukłych liniach mają kształty opływowe, oparte na elipsie lub łuku. Cechy tego stylu pisma przejawiają się również w licznych zdwojeniach linii oraz w mnogości elementów zdobniczych. Na uwagę zasługuje bogactwo form przejawiające się w występowaniu różnych wariantów geometrycznych tej samej litery. Charakterystyczne dla majuskuły gotyckiej jest także „zamykanie” pionową kreską łuków w literach o kolistych kształtach, np.: C, G oraz tendencja do tworzenia form prostokątnych w takich literach, jak: F, L i T.

Majuskuła inicjująca kolejne śpiewy jest właściwie jedynym elementem dekoracyjnym występującym w kodeksie. Wpływa to z samego charakteru pisma gotyckiego, które w przypadku inicjum było szczególnie kaligrafowane i ozdabiane szeroką paletą kolorów. Z analizy kompozycji inicjałów wynika, że ulubionym elementem zdobniczym kopisty są stylizowane liście i kwiaty, które w różnym układzie geometrycznym wypełniają oczko litery i stanowią także jej zewnętrzne obramowanie, z którego rozchodzą się na bocznych marginesach tzw. wici inicjalne. Litery majuskułne inicjują w manuskrypcie kolejne śpiewy. Są one bardzo zróżnicowane w zależności od rangi danego święta oraz wspomnienia świętego imienia. Zauważyć możemy w rękopisie trzy rodzaje majuskuł:

- inicjały proste
- inicjały ozdobne
- miniatury inicjalne

¹⁵ Rozwinęła się ona i upowszechniła głównie w krajach na północ od Alp. Zob. Wł. Semkowicz, *Paleografia łacińska*. Kraków 1951, s. 349 n.

¹⁶ A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*. Warszawa 1973, s. 127.

¹⁷ Wł. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, s. 360.

Inicjały proste pojawiają się w antyfonarzu krakowskim w incypitach psalmów, wersetów, kantyków oraz w repetendach responsorialnych, a także rozpoczynają noty rubrycystyczne. Są one nieco większe od minuskuły i mają nadto bardziej owalny kształt, jednak bez ornamentów. Wykonane są zasadniczo kolorem czarnym, jedynie zdwojenia tych liter są koloru czerwonego bądź żółtego, natomiast noty rubrycystyczne zapisane zostały atramentem czerwonym.

Inicjały ozdobne rozpoczynają w rękopisie zdecydowaną większość śpiewów, a więc antyfony, responsoria oraz wersety. Są to wielkie kaligraficzne inicjały, będące dziełem pisarza, wykonane przeważnie tuszem, podbarwione błękitem, czerwienią, zielenią i barwą żółtą, rozrzucone po kilka na każdej niemal karcie kodeksu. Rozmiarem swoim przekraczają one nawet wysokość 5-liniowego systemu muzycznego. Są podkreślone różnymi zdobieniami zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz litery, w zależności od rangi święta czy liturgicznego wspomnienia. Ornamentyka tych inicjałów jest często tak bogata, iż trudno odczytać niejedną literę.¹⁸

Wśród inicjałów ozdobnych należy wyróżnić grupę, której nie można zaliczyć do miniatur, ale jednocześnie są one czymś więcej niż inicjałami ozdobnymi. Z uwagi na charakter tych kompozycji proponuję nazwać je **inicjałami groteskowymi**. Ich cechą szczególną jest to, że poza dekoracją litery zauważa się oblicza różnych postaci, wyłaniających się spoza litery. Nie można rysunków tych twarzy zaliczyć do elementów ornamentyki, nasuwa się mimo woli hipoteza, że mogą to być portrety autorów kodeksu lub osób pracujących w skrytorium.¹⁹

Godnym uwagi jest fakt, że jeden z inicjałów ozdobnych – wewnątrz litery (*D*) – przedstawia plecionkę iryjską, którą datuje się na koniec VIII wieku.²⁰ Można przypuszczać, że autor szukając pomysłów na różnorodność zdobień, posługiwał się innymi, starszymi rękopisami.²¹

Na szczególną uwagę zasługują występujące w manuskrypcie **miniatury inicjalne**, które tworzą niezwykle bogate kompozycje malarskie, znajdujące się wewnątrz litery rozpoczynającej tekst danego śpiewu i które składają się na właściwą dekorację malarską kodeksu. Zdaniem Barbary Miodońskiej wśród

¹⁸ Przykładem mogą tu posłużyć ozdobne inicjały na następujących kartach kodeksu: f. 9, f. 44v, f. 57v, f. 59v, f. 77v, f. 97, f. 106, f. 130v, f. 140, f. 141, f. 141, f. 141, f. 165, f. 174, f. 198, f. 208.

¹⁹ Głowy tych postaci są tak ustawione, jakby autor spoglądając na odbicie w lustrze mało wał siebie. Zob.: karty kodeksu: f. 7v, f. 25v, f. 45, f. 48, f. 57v i f. 59v.

²⁰ P. Meyer, *Historia Sztuki Europejskiej*. T. I. *Od starożytności do średniowiecza*. Warszawa 1973, s. 122.

²¹ Chodzi o versus III Nokturnu *Dantur ergo laudes* (f. 59v) z oficjum o św. Wincentym.

tych dekoracji wyróżnić można dwie grupy reprezentujące różne poziomy i style, aczkolwiek niewątpliwie powstałe ówczesnie.²²

Do grupy pierwszej należą iluminacje początkowych kart kodeksu, przedstawiające postaci św. Andrzeja Apostoła, Niepokalanej Maryi i św. Tomasza Kantuarijskiego. Do drugiej pozostałe dekoracje obejmujące następujące tematy: Maryja z Dzieciątkiem Jezus, scena Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny, św. Stanisław bp, św. Jan Chrzciel oraz Anioły.

Wśród iluminacji pierwszej grypy wyróżnia się wysoką wartością artystyczną, a także rozmiarami, miniatura przedstawiająca św. Andrzeja Apostoła. Według Barbary Miodońskiej przewyższa ona wszystkie inne omówione iluminacje rękopisów Archiwum Kapitulnego zarówno doskonałością techniki malarskiej, jak i dojrzałością formy, nie pozostając w tyle za najlepszymi osiągnięciami krakowskiego malarstwa sztalugowego z połowy XV wieku.²³ Z tej racji miniatura ta zasługuje na pilniejszą uwagę:



Inicjał A rozpoczynający antyfonę *Ambulans Iesus iuxta mare Galileae* z oficjum o św. Andrzeju (f. 1). Jego rozmiar przekracza nawet trzy nutownice i wynosi 175 x 141 mm. To jest największa miniatura w rękopisie. Otwiera ona oficja o świętych. Wewnątrz inicjału znajduje się postać męska, przedstawiająca św. Andrzeja Apostoła w postawie siedzącej. Zdobienia zewnętrzne wypełniają całą stronę folii. Autor wykorzystuje tutaj niemal całą paletę kolorów.

Tak opisuje powyższy inicjał Barbara Miodońska: „Faktura miniatury o emaliowej gładkości, miękka i płynna, rzadko spotykana precyzja pociągnięć pędzla, które modelują formę w sposób pewny, a zarazem bardzo subtelny, tworząc w załomach płaszczka głębokie cienie i łagodne, jakby metaliczne lśnienia, soczysty, harmonijny koloryt, posługujący się akordem zieleni, cynobru i rudego brązu (odcień puzzoli) przy akompaniamencie świetnie błyszczącego

²² B. Miodońska, *Iluminacje...*, s. 54.

²³ Tamże, s. 55 nn.

złota – składają się na wyjątkową całość. Blokowa struktura postaci, ujętej w kształt stożka, pociąga za sobą maksymalne uproszczenie sylwety, któremu towarzyszy urozmaicenie konturu wewnętrznego. Draperia, mimo swej obfitości nie zatracza kontaktu z ciałem, które się pod nią zarysowuje. Uwydatnione zostały ramiona, a układ fałdów nie przestaje być logiczny. Mimo łamania fałdów uderza płynność w przeprowadzeniu rysunku. Ich formę dominującą stanowi ostry trójkąt, rąbki szat przebiegają jednak łagodnymi krzywiznami, inaczej niż to obserwujemy w ówczesnych dziełach krakowskiego malarstwa sztalugowego. Zarówno sposób modelowania fałdów szat św. Andrzeja, jak ich bardzo dojrzały i harmonijny układ, nasuwają podejrzenie, że u ich podłoża może tkwić jakiś wysokiej klasy sztych z drugiej ćwierci wieku XV.²⁴

Uderzającą cechą, a zarazem nowość stanowi próba przeprowadzenia konsekwentnego, jednokierunkowego oświetlenia za pomocą pogrążenia w cieniu jednej strony postaci oraz stopniowania koloru od tonów żółtoseledynowych, poprzez oliwkowe do intensywnie zielonych i szarych. Jak podaje Barbara Miodońska, to po raz pierwszy wyrażone zainteresowanie światłem jako czynnikiem kształtującym formę stanowi krok naprzód na drodze do bardziej realistycznego widzenia świata.²⁵

Pozostałe miniatury nie dorównują wyżej zaprezentowanej, jeśli chodzi o precyzję wykonania, a niektóre z nich nawet reprezentują raczej prymitywny i prowincjonalny charakter sztuki.²⁶ Wobec powyższego można wnioskować, że autorów iluminacji było kilku. Twórca miniatury ze św. Andrzejem był na pewno wybitnym artystą, dobrze zaznajomionym z osiągnięciami ówczesnego malarstwa sztalugowego i świadomy swych celów. Pozostali wykazują raczej zupełny brak zrozumienia dla problemów nurtujących współczesne im malarstwo.²⁷ Mimo to wszystkie elementy zdobnicze kodeksu zasługują na uwagę i sprawiają, że należy on do ważnych zabytków polskiego iluminatorstwa.

3. Pismo muzyczne

Notacja muzyczna w antyfonarzu reprezentuje typ gotycki. Ze względu na rombowy kształt neum notację tę określa się w muzykologii jako *nota rombica*.²⁸ Ten rodzaj zapisu przyjęły skryptoria diecezjalne, w przeciwieństwie do wielu zakonnych, gdzie przeważała kwadratowa forma romańska – *nota quadrata*.²⁹ Treść muzyczna (neumy, klucze, kustosze oraz znaki chromatyczne)

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Wł. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, s. 502.

²⁹ Tamże, s. 510.

w Antyfonarzu zarejestrowana została na ośmiosystemowych pięcioliniach. Znaki muzyczne są koloru czarnego, natomiast pięciolinie – czerwonego.

Zapis muzyczny stanowią neumy pojedyncze (*punctum* i *virga*) i złożone (*pes*, *clivis*, *scandicus*, *climacus*, *torculus*, *porrectus*), typowe dla notacji gotyckiej z XIV i XV wieku. Drugi składnik zapisu to klucze muzyczne: C i F. Klucz C usytuowany jest zazwyczaj na czwartej lub piątej linii, rzadziej na trzeciej, sporadycznie natomiast na drugiej. Wyglądem swoim przypomina literę C, z minimalną krzywizną u dołu. Klucz F umiejscowiony jest najczęściej na linii trzeciej lub czwartej. Tworzą go dwa *punctum inclinatum* ułożone pionowo. W rękopisie nie występuje podział na mniejsze odcinki. Występują co prawda kreski poziome, ale ich znaczenie polega jedynie na oddzieleniu jednego śpiewu od następnego. Ma to miejsce zazwyczaj, gdy rozpoczyna się dyferencja psalmodyczna.

Pozostałe znaki muzyczne to kustosze i znaki chromatyczne. Stosowanie kustosza w kodeksie krakowskim jest żelazną regułą. Umieszczany jest on na końcu każdej pięciolinii na wysokości identycznej z realną wysokością dźwięku rozpoczynającego tekst muzyczny na następnej pięciolinii. Zadaniem tego znaku było ułatwienie wykonawcy przejścia z jednego systemu do następnego, zwłaszcza w przypadku zmiany klucza. W omawianym rękopisie najczęściej ma on kształt *punctum quadratum*.

Jedynym znakiem chromatycznym w antyfonarzu jest bemol, występujący zawsze z nutą *si*. Zapisywany jest zarówno przy kluczu jaki i w przebiegu tekstu muzycznego. Posiada zawsze tę samą formę graficzną. Istnieją w kodeksie miejsca, w których znak ten został dopisany, o czym świadczy chociażby odmienny sposób prowadzenia pióra, czasem został wykonany ołówkiem. Pojawia się także dopisany później kasownik, którego kształt jest zbliżony do dzisiejszego.

Jedną z cech charakterystycznych chorału gregoriańskiego jest ścisły związek tekstu z melodią. Ta relacja w kodeksie krakowskim jest rygorystycznie przestrzegana. Tekst starannie zapisany pod melodią nie budzi zasadniczo wątpliwości jaka nuta czy grupa nut związana jest z konkretną sylabą. W przypadku dłuższego melizmatu wyrazy zostają podzielone na sylaby, co powoduje powstanie wolnej przestrzeni między nimi i w efekcie ułatwia wykonywanie śpiewu.

4. Zawartość antyfonarza

W 1079 r. za rządów Władysława Hermana powstała kapituła krakowska, która przez długi okres czasu posługiwała się chorałem benedyktyńskim, mimo iż w skład kapituły wchodził kler diecezjalny.³⁰ Rękopis posiada własny kalendarz liturgiczny, który jest charakterystyczny dla diecezji krakowskiej.³¹ Zawar-

³⁰ H. Feicht, *Muzyka liturgiczna*, s. 287.

³¹ B. Włodarski, *Chronologia polska*. Warszawa 1957, s. 145.

tość kalendarza tworzą śpiewy *Proprium Sanctorum*, *Commune Sanctorum*, *Kantyki* oraz *Hymny*. Układ omawianego rękopisu prezentuje tzw. typ gregoriański, w odróżnieniu od gelazjańskiego. Ten ostatni łączył obie części *De Tempore* i *De Sanctis* w jeden ciąg kalendarzowy.³²

Rok liturgiczny w kodeksie otwiera – jak zresztą w większości rękopisów polskich – oficjum o św. Andrzeju (antyfona z I Nieszporów *Ambulans iuxta mare Galileae*) a zamykają śpiewy ze wspomnienia o św. Pawle Apostole. Imiona świętych występujące w antyfonarzu są obecne we wszystkich niemal kalendarzach liturgicznych Kościoła katolickiego. *Proprium de Sanctis*, bez uwzględnienia oktaw, zawiera 48 oficjów. Znajdują się wśród nich 3 oficja o Najświętszej Maryi Pannie (Niepokalane Poczęcie, Ofiarowanie Pańskie i Zwiastowanie); uroczystość Bożego Narodzenia (bez własnego oficjum); święto Znalezienia Krzyża Pańskiego; uroczystość Bożego Ciała (wraz z oktawą); święto Katedry św. Piotra oraz święto Tytułu Kościoła (kończy ono *Pars Sanctorum*). Śpiewy z uroczystości Bożego Ciała z reguły należą do *Pars de Tempore*. Ich umieszczenie w *Pars Sanctorum* podyktowane było zapewne względami praktycznymi, by ułatwić wykonawcom ich śpiewy.

W kodeksie występują następujące oficja o świętych:

– Oficja zawierające pełne oficjum (I nieszpory, matutinum, laudesy, nieszpory II, a także w niektórych przypadkach godziny mniejsze) wraz z oktawą: o św. Andrzeju apostołe, o św. Agnieszce dziewicy i męczennicy oraz o św. Janie Chrzcicielu.

– Oficja, które mają całe oficjum, ale bez oktawy: o św. Mikołaju biskupie i wyznawcy, o męczennikach – św. Fabianie papieżu i Sebastianie, o św. Wincentym męczenniku, uroczystość Nawrócenia św. Pawła, o św. Agacie dziewicy i męczennicy, o św. Dorocie dziewicy i męczennicy, o św. Wacławie (*Translatio*), o św. Grzegorzu papieżu, o św. Wojciechu biskupie i męczenniku, o apostołach – św. Filipie i Jakubie, o św. Stanisławie biskupie i męczenniku, o apostołach – św. Piotrze i Pawle oraz Wspomnienie św. Pawła.

– Śpiewy z oficjum częściowym (zawierają tylko laudesy lub I nieszpory): o św. Łucji dziewicy i męczennicy, o św. Tomaszu apostołe, o św. Tomaszu Kantuaryjskim, wspomnienie Licznych Męczenników w Okresie Paschalnym, o św. Florianie męczenniku, o św. Janie przed Bramą Łacińską oraz o św. Janie i Pawle.

– Śpiewy o świętych, którzy nie mają własnych oficjów, a w notach rubryczystycznych autor odsyła wykonawców do *Commune Sanctorum*: o św. Łazarzu, o św. Stefanie męczenniku, o św. Janie ewangeliście, o św. Młodziankach, o św. Macieju apostołe, o św. Ambrożym biskupie, o św. Jerzym męczenniku, o św.

³² W. Sztucka, *Antyfonarz krakowski ms. 52 z Biblioteki Kapitulnej w Krakowie. Studium Źródłoznawcze*. Warszawa 1997, s. 36 (maszynopis w Bibliotece UKSW).

Marku ewangelistcie, o św. Witalisie, o św. Piotrze „Nowym Męczenniku”, o św. Helenie, o św. Urbanie papieżu i męczenniku, o św. Erazmie, o św. Barnabie apostołe, o męczennikach – św. Wicie i Modeście, o męczennikach – św. Gerwazym i Protazym oraz wspomnienie Dziesięciu Tysięcy Męczenników.

Po wspomnieniu *In Dedicazione Ecclesiae*, zamykającym *Pars de Sanctis*, pojawia się nota: *Incipit de Communi sanctorum*. Chodzi o świętych, którzy nie mają własnego oficjum a autor kodeksu odsyła wykonawców do wspólnych śpiewów. Przeznaczenie tych dziewięciu oficjów określały następujące tytuły:

- de Apostolis
- de Martyribus, quando fit duplex
- de Uno martyre, quando tenetur duplex
- de Confessoribus
- de Confessore et pontifice
- de Confessore non pontifice
- de Virginibus
- de Una virgine martyre, quando tenetur duplex
- de Vidua, quando tenetur duplex.

W części *Pars de Sanctis* (po wspomnieniu o św. Ambrozym), znajdują się ponadto dwa oficja: de Pluribus martyribus oraz de Uno martyre Tempore Paschali. Chodzi o wybrane śpiewy z Liturgii Godzin przeznaczone na wspomnienia świętych w okresie wielkanocnym. Prawie wszystkie oficja z *Commune Sanctorum* są kompletne. Zawierają zatem śpiewy z I Nieszporów, Matutinum, Laudes, Godzin Mniejszych (Horae Minores) oraz z II Nieszporów.

Po zapisach śpiewów wspólnych o świętych autor zanotował szereg utworów przeznaczonych na okres Wielkiego Postu. Dotyczą one osoby Matki Bożej. Kopista utrwalił więc 14 utworów, w tym popularną antyfonę *Ave Regina caelorum* ze zmodyfikowanym tekstem.³³ Ponadto w pierwszej sekwencji, *Uterus virginis thronus*, po każdym zdaniu kopista zapisał incypity muzyczne innej antyfony Maryjnej: *Salve Regina*, począwszy od słów: *Vita (dulcedo)*... Można to przedstawić następująco:

- 1a (pierwsza strofa sekwencji), 1b (druga strofa sekwencji): *Vita dulcedo* po strofach 2ab – *Ad te clamamus*...
- po strofach 3ab – *Ad te suspiramus*...
- 4ab – *Eia ergo*...
- 5ab – *Illos tuos*...
- 6ab – *Et Iesum*...

³³ Modyfikacja polega na tym, że po słowach *Salve radix* zamiast *salve porta* następuje słowo *sancta*, w zwrocie *Vale o valde decora* opuszczone jest *o* oraz w zakończeniu śpiewu po słowie *Christus*, a przed słowem *exora* dodane jest słowo *semper* (f. 278v i 279).

- 7ab – *Nobis post hoc...*
- 8ab – *O clemmens...*
- 9ab – *O pia...*
- 10ab – *O dulcis...*

Kodeks krakowski dokumentuje następnie grupę 23 hymnów o kilku świętych oraz inne śpiewy z grupy *Commune Sanctorum*. Znajdują się tutaj utwory, które w oficjach były sygnalizowane przez incypit słowny. Nie jest to jednak regułą, gdyż szereg zapowiadanych śpiewów nie znalazło się w hymnarium. Grupę tych utworów otwiera hymn na dzień św. Andrzeja apostoła. Inni święci umieszczeni w hymnarium to: Tomasz apostoł, Jan apostoł i ewangelista, Maciej apostoł, Filip i Jakub apostołowie, Marek ewangelista, Barnaba apostoł, Jan Chrzciciel (2 hymny), apostołowie Piotr i Paweł (2 hymny). Zapisane zostały także hymny na uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny (*Ave maris stella*), na święto Znalezienia Krzyża Pańskiego, dwa hymny na okres paschalny oraz z *Commune Sanctorum*: o Męczennikach, o Jednym Męczenniku, o Wyznawcy, o Dziewicach, o jednej Świętej i dwa hymny na uroczystość Tytułu Kościoła.

Na taki układ kalendarza miały także wpływ – jak zresztą w innych polskich rękopisach średniowiecznych – obce tradycje, szczególnie niemiecka. Wskazuje na to chociażby obecność oficjów o św. Agacie i św. Dorocie.³⁴ Z czeskich świętych kodeks zamieszcza śpiewy o św. Wicie, chociaż nie ma on własnego oficjum. Natomiast polskich świętych reprezentują: św. Wojciech, św. Stanisław, św. Wacław – patron katedry krakowskiej (*Translatio*) oraz św. Florian. Oficja o polskich patronach zawierają śpiewy kompletne i notowane były już we wcześniejszych kodeksach.³⁵ Wyjątek stanowi oficjum o św. Florianie, który, mimo iż jest patronem Krakowa, nie posiada w kodeksie jeszcze własnego oficjum. Zdecydowana większość śpiewów o tym świętym wykonywana była z komunału o jednym męczenniku. Autor kodeksu zapisał w nim jedynie własne utwory ku czci św. Floriana do I nieszpórów. Według T. Miazgi dopiero od XV wieku św. Florian posiada własne oficjum,³⁶ czego potwierdzenie znaleźć możemy w omawianym antyfonarzu.

5. Formuły psalmodyczne

Wszystkie antyfony oficjów uzupełnione zostały klauzulami psalmodycznymi. Są to zakończenia psalmów nazywane dyferencjami. Melodie psalmów są zatem notowane bardzo skrótowo. Zadaniem dyferencji było:

³⁴ H. Feicht, *Muzyka liturgiczna*, s. 290.

³⁵ Np. Antyfonarz krakowski ms. 52 z ok. 1320 r.

³⁶ T. Miazga, *Antyfonarz kielecki z 1372 r. pod względem muzykologicznym*. Graz 1977, s. 233.

a. utworzyć estetyczne i płynne połączenie z następującą po niej formułą inicjalną antyfony. Należało uwzględnić wszystkie możliwe incypity, stąd wielość i różnorodność klauzul w każdym tonie psalmodycznym;

b. rozstrzygnąć jednoznacznie o przynależności melodii psalmu do jednego z ośmiu tonów.

Teksty psalmów dokumentuje wyłącznie incypit słowny. Wyjątkiem jest psalm 94 *Venite exultemus Domino*, który oprócz początku tekstu ma także intonację muzyczną.

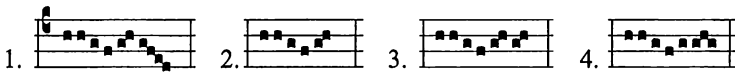
Należy podkreślić, że niektóre klauzule psalmodyczne były charakterystyczne dla różnych rejonów Europy. Tak więc grupowanie najczęściej występujących formuł psalmodycznych w poszczególnych tonach pozwoli porównać je z dyferencjami psalmowymi zanotowanymi w antyfonarzach zachodnich, które zebrał i opublikował Z. Falvy.³⁷

Najczęściej stosowaną formułą psalmodyczną zastosowaną w antyfonarzu są zakończenia tonów: I – występują 131 razy; VIII – występują 125 razy oraz VII – występują 106 razy. Inne zakończenia zanotowane zostały o wiele rzadziej: ton II – 40 razy; ton III – 52 razy; ton IV – 83 razy; ton V – 32 razy; ton VI – 43.

Oto dyferencje obecne w naszym antyfonarzu:

TON I

Dyferencje w tym tonie mają cztery warianty:



Zakończenie pierwsze pojawia się 29 razy. Notowane jest ono w rękopisach włoskich, niemieckich i węgierskich. Kodeksy szwajcarskie go nie przekazały.³⁸

Druga dyferencja pojawia się najczęściej – 84 razy. Jest ona również znana w tradycjach europejskich. Z. Falvy odnalazł ją w rękopisach angielskich, francuskich, szwajcarskich i węgierskich.³⁹

Forma trzecia występuje sporadycznie, bo tylko 8 razy. W takim wariacie znana jest na Węgrzech.

Ostatnie zakończenie występuje jedynie 7 razy, a znane jest niemal w całej Europie Zachodniej, brak go natomiast na terenie Czech. Dyferencja ta ma jeszcze drugi wariant:

³⁷ Z. Falvy, *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie. W: Studien zur Musikwissenschaft*. Graz – Wien – Köln 1962, s. 160-173.

³⁸ Z. Falvy, *Zur Frage...*, s. 161.

³⁹ Tamże.



Jest ona identyczna z występującą na terenie Węgier. W krakowskim kodeksie występuje tylko trzykrotnie.

TON II

Druga formuła psalmodyczna ma dwie klauzule:

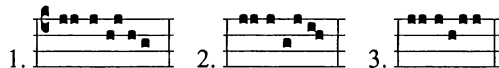


Pierwsza była znana w antyfonarzach francuskich i włoskich. Występuje tu 5 razy. W zakończeniu tym zauważamy charakterystyczny półton *fa mi* niechętnie używany w tzw. tradycji archaicznej.

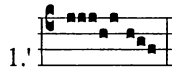
Druga klauzula nosi wyraźnie ślady tradycji dawnej. Znajduje się ona głównie w kodeksach szwajcarskich, czeskich i węgierskich.⁴⁰ Polega ona na bezpośrednim skoku kwarty z *fa* na *do* (brak półtonu *fa – mi*). Występuje w kodeksie krakowskim 35 razy.

TON III

W antyfonarzu spotykamy trzy warianty klauzuli tego tonu:



Pierwsza wersja pojawia się 26 razy i jest ona najczęstszą. Istnieje jeszcze jeden wariant tego zakończenia:



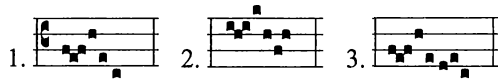
Występuje on w kodeksie trzykrotnie. Znajdujemy go także w grupie rękopisów szwajcarskich, czeskich i węgierskich.

Druga dyferencja występuje w 18 antyfonach. Notują ją także kodeksy francuskie, włoskie, szwajcarskie i niemieckie. Nie występuje natomiast w Anglii i w Czechach.

⁴⁰ Tamże, s. 163.

Ostatnia dyferencja tonu trzeciego jest obecna w rękopisie pięciokrotnie. Notowana jest w innych księgach europejskich z wyjątkiem francuskich, włoskich i czeskich.⁴¹

TON IV



Dyferencję pierwszą notują rękopisy szwajcarskie i węgierskie, brak jej natomiast w rękopisach czeskich. W naszym kodeksie jest ona najczęstszą formułą tonu IV, gdyż występuje aż 57 razy. Klauzula ta w jednym przypadku została transponowana o kwartę:



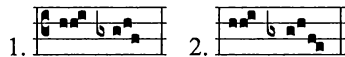
Druga dyferencja zachowała się wyłącznie aż 15 razy w transpozycji o kwartę w górę. Rękopisy angielskie i francuskie notują taką wersję z innym finalis, który u nas pojawia się pięciokrotnie:



Trzecia klauzula jest znamienna dla kodeksów czeskich. W naszym rękopisie została zanotowana sześciokrotnie.

TON V

W tonie piątym istnieją dwa zakończenia:



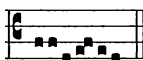
Si bemolizowane charakterystyczne dla tradycji germańskiej, występuje w rękopisach niemieckich i szwajcarskich. Brak natomiast tego wariantu w kodeksach czeskich. *Si* czyste obecne jest natomiast w rękopisach francuskich, angielskich i włoskich. W kodeksie krakowskim wersja z *si* czystym pojawia się 31 razy, podczas gdy tej pierwszej kopista nie uwzględnił.

⁴¹ Tamże, s. 163.

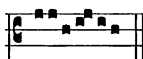
Druga klauzula charakterystyczna jest dla tradycji niemieckiej.⁴² W wersji z bemołem pojawia się w Szwajcarii, Niemczech i Czechach. Na Węgrzech występuje w obu odmianach, natomiast we Francji jest nieznaną. W naszym antyfonarzu występuje zaledwie jeden raz, jedynie z *si* czystym.

TON VI

Istnieje tylko jedna formuła psalmodyczna tego tonu:



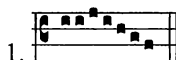
Występuje ona 34 razy w wersji oryginalnej, a dziewięciokrotnie została transponowana o kwintę w górę:



Ten wariant znany jest w manuskryptach francuskich, włoskich, angielskich i szwajcarskich.⁴³

TON VII

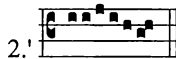
Ma on cztery dyferencje:



Występuje ona powszechnie we wszystkich rękopisach europejskich.⁴⁴ W rękopisie krakowskim jest obecna 41 razy.



Dyferencja notowana jest w całej Europie, oprócz Węgier. Ten wariant jest najczęstszy, gdyż znajduje się w 58 śpiewach. Wersja ta ma jeden raz nieco odmienny wariant:



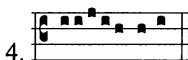
⁴² Tamże, s. 167

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 168.



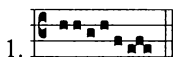
Wersję trzecią notują powszechnie wszystkie rękopisy europejskie, z wyjątkiem węgierskich. W kodeksie krakowskim pojawia się trzykrotnie.



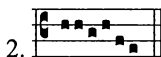
Ostatnia wersja kadencji pojawia się 6 razy. W tym kształcie znana jest jedynie na terenie Węgier.⁴⁵

TON VIII

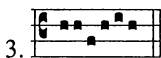
Również ostatni ton psalmodyczny ma w antyfonarzu krakowskim cztery warianty klauzul:



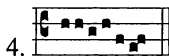
Pierwsza dyferencja notowana jest w rękopisach włoskich, szwajcarskich, czeskich i węgierskich. W krakowskim manuskrypcie występuje pięciokrotnie.



Powyższy wariant jest najczęstszy, gdyż pojawia się w rękopisie aż 99 razy. Przyjęli go także kopiści angielscy, włoscy, szwajcarscy, francuscy, czeszy i węgierscy.⁴⁶



Trzecia dyferencja tonu znana jest również w całej Europie. Charakterystyczne jest pominięcie półtonu *si*. Skok tercji następuje bezpośrednio z *do* na *la*. Czterokrotnie występuje ona w manuskrypcie krakowskim.



Ostatnia dyferencja zanotowana w kodeksie występuje 17 razy. Znaleźć można ją także w rękopisach niemieckich, szwajcarskich i węgierskich.⁴⁷

⁴⁵ Tamże, s. 168.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

Z powyższych porównań wynika, że antyfony rękopisu krakowskiego opatrzone zostały klauzulami psalmodycznymi charakterystycznymi dla różnych rejonów Europy. Występujące tutaj dyferencje są identyczne, bądź bardzo zbliżone do tych, które notowane były w rękopisach szwajcarskich, niemieckich, czeskich i węgierskich. Można zatem wnioskować, że psalmodyczna wersja muzyczna rękopisu krakowskiego jest najbliższa tradycji germańskiej, choć znaczącą jest także obecność wariantów przyjętych przez kopistów włoskich, angielskich i francuskich. Zjawisko to nie jest ewenementem w zestawieniu z innymi polskimi kodeksami z tego okresu. Obecność jednak wpływów z Czech i Węgier jest czymś zupełnie nowym, co sprawia, że krąg liturgistów należy poszerzyć o naszych południowych sąsiadów.

Podsumowanie

Antyfonarz ms. 48 należy do bardzo cennych zabytków Archiwum Kapituły Katedry na Wawelu pochodzi bowiem z najciekawszego okresu rozwoju kultury w Polsce oraz sporządzony został w Krakowie, ówczesnym centrum najlepszych polskich liturgistów, skryptorów i iluminatorów. Dokumentuje urok śpiewanej liturgii Kościoła w diecezji krakowskiej, która od początku wiodła pierwszoplanową rolę w wykonywaniu chorału gregoriańskiego w Polsce.

Krytyka zewnętrzna i wewnętrzna kodeksu wskazuje na staranność jego wykonania. Przetrwał on próbę czasu i nie stwarza poważniejszych trudności w odczytaniu zawartości. Zdumiewa także trwałość oprawy i materiału pisańskiego. Tekst liturgiczny, zapisany teksturą gotycką, zachwyca pięknem duktu i przejrzystością zapisu. Na szczególną uwagę zasługuje bogactwo form liter inicjalnych, od podbarwionych różnymi kolorami figur literowych począwszy, a skończywszy na właściwej dekoracji malarskiej, którą stanowią miniatury. Niektóre z nich należą do arcydzieł polskiego średniowiecznego zdobnictwa, np. miniatura św. Andrzeja apostoła, zamieszczona na pierwszej folii rękopisu.

Pismo muzyczne, wykonane również starannie, reprezentuje typ notacji gotyckiej, określanej w muzykologii mianem *nota rombica*, a przyjętej powszechnie w skryptoriach diecezjalnych. Neumy proste i złożone, a także rozbudowane melizmaty mówią o bogactwie melodycznym i estetycznym utworów skomponowanych ku czci świętych. Skryptor, mając na uwadze cele wykonawcze, pilnie przestrzegał zasady ścisłego związku tekstu z melodią, co w efekcie ułatwiało wykonywanie kompozycji.

Szczególne miejsce zajmują w antyfonarzu oficja rymowane ku czci świętych patronów polskich: Wojciecha, Stanisława, Wacława i Florianiana. Były one notowane także w innych kodeksach polskich, z wyjątkiem śpiewów o św. Florianie, które po raz pierwszy pojawiają się w kodeksie krakowskim. We wcześniejszych kodeksach śpiewy ku czci tego świętego wykonywane były z komu-

nału. Oficja rymowane stanowią typowo polski akcent i podkreślają znaczący wkład naszych twórców do dziedzictwa kultury europejskiej.

Liturgia sprawowana w Kościele zawsze miała charakter uniwersalny i celebrowana była wszędzie tam, gdzie modlili się chrześcijanie. Na przestrzeni wieków kształtowała się bogata tradycja liturgiczno-muzyczna przechowywana i pielęgnowana przez główne ośrodki istniejące w Europie. Polska przejęła to dziedzictwo od narodów ościennych, które siłą rzeczy odegrały istotną rolę w kształtowaniu się polskiej kultury muzycznej. Analiza formuł psalmodycznych oraz innych śpiewów wykazała, że repertuar krakowski znany był już w innych tradycjach europejskich. Mimo że zawiera on największe wpływy tradycji niemieckiej, to jednak nie była ona jedynym punktem odniesienia dla polskich autorów. Antyfonarz ściśle koresponduje z innymi tradycjami Europy takimi jak niemiecka, szwajcarska, włoska, francuska, angielska, czeska i węgierska – z tych tradycji wyrósł, zachowując jednocześnie własną tożsamość.

Niniejsze opracowanie XV-wiecznego manuskryptu jest dodatkowym uzupełnieniem obrazu tradycji muzycznej polskiego średniowiecza i przedkłada kolejny materiał źródłowy, ważny dla dalszych badań z zakresu mediewistyki. Analiza szczegółowa wszystkich śpiewów i porównanie ich z utworami występującymi w innych kodeksach europejskich pozwoliłyby jeszcze bardziej uściślić wzajemne ich zależności i określić istotny wkład Polski w dziedzictwo kulturowe Europy.

Fifteenth Century Antiphonary MS 48 from the Archive of the Cathedral Capitulary at Wawel in the light of European Tradition

Summary

The article concerns a manuscript held in the Archive of the Cathedral Capitulary at Wawel in Krakow. The manuscript ms 48 is the first part of the antiphonary known as *De Sanctis* written in 1457, which contains singings of the Liturgy of the Hours about saints. The essay specifically examines the multifarious character of medieval Polish music and emphasizes the contribution of Polish authors in the heritage of Christian nations.

The Main goal of the article is an analysis of the manuscript. The author concerns on the description of the outward appearance of the antique manuscript, it's paleographic analysis, and presents the contents of the antiphonary.

The author claims, that the manuscript is very important as the regards history and culture both, Poland and Europe because it contains high quality painting decorations, and singings especially about patron saints of Poland.

Transl. by
Ryszard Sadowski