

Wiśniewski, Piotr

Polskie kapele muzyczne średniowiecza i renesansu

Studia Płockie 35, 299-310

2007

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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Piotr Wiśniewski

POLSKIE KAPELE MUZYCZNE ŚREDNIOWIECZA I RENESANSU

Pod pojęciem *kapela* rozumiano w średniowieczu chór śpiewaków kościelnych, zarówno dworskich jak i przykatedralnych, kierowany przez duchownego dostojnika dworskiego w charakterze prefekta kapeli¹. Z biegiem czasu termin ten uległ jednak znacznemu rozszerzeniu. W XVI wieku kapela obejmowała bowiem nie tylko grupę osób śpiewających, ale także zespoły wokально-instrumentalne, a od wieku XVII wszelkie zespoły muzyczne, kościelne i świeckie².

I. Geneza kapel

Pierwsze wiadomości dotyczące muzykowania na ziemiach polskich sięgają X wieku. Przyjęcie chrześcijaństwa zapoczątkowało nowy okres także w muzyce. Fakt ten stał się momentem przełomowym w życiu narodu polskiego, powodując m. in. zmiany cywilizacyjne, polityczne, organizacyjne i kulturowe. Od tego czasu Polska stała się równorzędnym partnerem innych krajów chrześcijańskich³. Zaraz po przyjęciu chrześcijaństwa zaczęła rozwijać się muzyka kościelna (Poznań, Ostrów Lednicki, Międzyrzecze, Gniezno, Trzemeszno, Giecz, Kruszwica, Kraków, Wiślica, Tum k.Łęczycy)⁴. W tym samym czasie zaczęły powstawać rów-

¹ Zob. Encyklopedia Muzyki, A. Chodkowski (red.), Warszawa 2001², s. 424.

² Tamże.

³ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, Historia muzyki polskiej, cz. I, Kraków 1995, s. 17.

⁴ Od samego początku uprawiany był chorał gregoriański. W XI i XII wieku wymieniana się znaczące ośrodki: Tyniec, Płock, Lubin, Lubiąż, Mogilno, Łysiec, Kraków. Z tego czasu zachowały się również muzyczne księgi liturgiczne, m. in. Pontyfikał biskupów krakowskich z przełomu XI/XII wieku; Sakramentarz Tyniecki z ok. 1060 roku; Ewangeliarz płocki z ok. 1130 roku; Missale plenarium z przełomu XI/XII wieku. Szerzej zob. S. Wielgus, Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie, Płock 2005, s. 79; por. E. Hinz, Zarys historii muzyki kościelnej, Pelplin 1987, s. 22; por. E. Hinz, Chorał gregoriański, Pelplin 1999, s. 31 nn.

niez zespoły instrumentalne. H. Feicht pierwszy ślad możliwości istnienia zespołu dworskiego upatruje w *Kronice* Galla, opisującego spotkanie Zbigniewa z Bolesławem Krzywoustym. Informacje zawarte u Galla wskazują na istnienie zespołu instrumentalnego, złożonego z cytar i bębnow: „Zbigniew, powracający z wygnania i spieszący na spotkanie z bratem (1112), przybył do Bolesława (...), nie jak przystało na człowieka skruszonego tak długotrwałym wygnaniem (...), lecz jak pan udzielnny, każąc miecz nieść przed sobą, wśród brzmiącej orkiestry muzykantów, bijących w bębny i cytry, cum simphonia musicorum tympanie et cytaris modulantium”⁵. Przejawy pieśni dworskiej (panegiryczne, rycerskie, żałobne, błagalne) widoczne są także u drugiego znanego kronikarza, Wincentego Kadłubka⁶.

Praktykę muzyczną na ziemiach polskich ok. 1200 r. reprezentowali tzw. waganci – wędrowni klerycy i osiadli żacy, śpiewający w początkowym okresie po łacinie, a później po polsku oraz wywodzący się ze sfer rzemieślniczych igrzy⁷. Muzycy polscy rekrutowali się przeważnie z niższych stanów: mieszczańskiego, bądź kupieckiego. Znacznie wyżej stawiano natomiast muzyków wywodzących się ze stanu duchownego, głównie z uwagi na pochodzenie lub zajmowane stanowiska⁸. Z biegiem czasu zaczęły tworzyć się bractwa muzyczne, tzw. cechy, jedyne na owe czasy organizacje skupiające i chroniące muzyków⁹. Przynależność do cechu była dobrowolna. Cech był organizacją świecką, zawodową¹⁰. Pierwsze informacje na ten temat pochodzą z I połowy XIV wieku. Mediewiści wskazują, iż organizacje cechowe dotarły do Polski bezpośrednio z Niemiec, gdzie miały swój historyczny początek¹¹. Za najstarszy z cechów polskich uważa się cech krakowski, utworzony za czasów Kazimierza Wielkiego (1333-1370). Z literatury przedmiotu wiadomo, że na jego dworze uprawiano muzykę wojskową, religijną i rozrywkową oraz śpiewano pieśni rycerskie¹². Członkowie cechów wykonywali muzykę przy różnych okazjach, np. jak podaje H. Feicht, przy kolacjach wydawanych przez nowego mistrza (Meister), w swoich kościołach, czy przy swoich ołtarzach.

⁵ H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, w: Z. Lissa (red.), *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975, s. 53-54.

⁶ Tamże, s. 54.

⁷ Tamże, s. 58.

⁸ Np. biskup poznański Jan Łodzia z Kępy grał na cytrze i prawdopodobnie komponował, arcybiskup lwowski Grzegorz z Sanoka (1407-1477), pełniący m. in. funkcję kantora w Krakowie. Zob. K. Morawska, *Średniowiecze*, w: S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, Warszawa 1998, s. 138-139.

⁹ Zob. K. Morawska, *Średniowiecze*, s. 161.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, s. 90; W XIV i XV wieku na terenie Niemiec działali tzw. meistersingerzy, którzy zakładali w miastach niemieckich własne cechy. Początkowo meistersang uprawiany był przez wagantów i kościelne bractwa śpiewacze, później także przez rzemieślników. Muzyka w ich wykonaniu rozwijała się według ustalonych kanonów poetyckich i muzycznych. Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 62; Nieco inną datę wskazuje S. Wielgus. Jego zdaniem pierwsze wzmianki o cechu muzyków pochodzą z Krakowa, z końca XIV wieku. Zob. S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka*, s. 79.

Niejednokrotnie cechy posiadały swoje kaplice cechowe, gdzie odprawiano cechowe nabożeństwa kwartalne¹³. Cechy z historycznego punktu widzenia są o tyle ważne, ponieważ z nich wywodzili się późniejsi kapelmistrzowie, instrumentalści i kompozytorzy. W ten sposób dostarczano śpiewaków do chórów kościelnych oraz muzyków do kapeli królewskiej, a także na dwory magnackie, gdzie również powstawały kapele.

II. Działalność kapel

1. Średniowiecze

Mecenat artystyczny w Polsce w okresie średniowiecza nie był tak rozwinięty, jak można to zaobserwować na Zachodzie. Rozwój kultury muzycznej nie przebiegał w sposób jednolity w całym kraju. Głównym ośrodkiem rozkwitu średniowiecznej muzyki był dwór królewski w Krakowie, stanowiący centrum życia kraju, w tym również szeroko pojętej kultury. Muzyka odgrywała niezwykle ważną rolę w dworskiej etykiecie, co wiązało się z posiadaniem i utrzymaniem odpowiednich muzyków. Zdaniem historyków muzyki dwór miał zapotrzebowanie na bardzo różną sztukę muzyczną: muzykę liturgiczną, wojskową, rozrywkową, taneczną oraz uroczystą świecką i religijną muzykę wielogłosową¹⁴. Na dworze królewskim, a także w sferach szlacheckich poczesne miejsce zajmowała muzyka polska. Gdy chodzi o chronologię, trudno dziś definitywnie wskazać czas pojawienia się kapel dworskich. Nie został on, jak dotąd, dokładnie ustalony. Na ogół przyjmuje się, że kapele dworskie wyłoniły się w XIV wieku. Kraków, jako siedziba króla i stolica państwa, stał się na początku XV wieku jedną z znaczących metropolii europejskich. Muzyka stała się jedną z dyscyplin uniwersyteckich. Za czasów królowej Jadwigi (1384-1399) i Władysława Jagiełły (1386-1434) nastąpił znaczny wzrost liczby muzyków dworskich. Należeli do nich m. in. trębacze, fleciści, lutniści i gęślarze. Muzyka zaczęła odgrywać na dworze coraz większą rolę. Właśnie na dworze króla Jagiełły i Jadwigi mediewiści zgodnie upatrują powstanie pierwszej polskiej **kapeli dworskiej**¹⁵. Jej prepozytem w latach 1411-1420 był Janusz z Lubienia herbu Doliwa, z przydomkiem Śledź, późniejszy biskup przemyski¹⁶. Za czwartej żony Jagiełły, Zofii Olszańskiej (zm. 1461), zorganizowano na dworze kapelę jako zespół wokalnie-instrumentalny, uświetniający uroczyste ceremonie¹⁷. Być może w jej skład wchodził powołany także trzygłosowy zespół wokalny a cappella, w celu wykonywania kościelnych kompozycji polifonicznych podczas dwor-

¹² Zob. K. Morawska, *Średniowiecze*, s. 142.

¹³ Zob. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, s. 90.

¹⁴ Por. K. Morawska, *Średniowiecze*, s. 142.

¹⁵ Tamże, s. 143; por. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, s. 103; por. S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka...*, s. 79.

¹⁶ Zob. *Encyklopedia Muzyki*, s. 424.

¹⁷ Por. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, s. 103-104.

skich nabożeństw¹⁸. Za najlepszy okres działalności kapeli uważa się lata 1426-1430. Wykonywano w tym czasie bogaty repertuar, m. in. dzieła Mikołaja z Radomia, J. Ciconii, Zachariasa¹⁹.

W Krakowie na przełomie XIV/XV wieku, m. in. dzięki odnowieniu Uniwersytetu Krakowskiego i nawiązaniu kontaktów z Zachodem, nastąpiło wielkie ożywienie muzyczne. Wyrazem tego może być działalność **kapeli mieszczańskiej**²⁰.

O stanie ówczesnej kultury muzycznej świadczą zachowane liczne dzieła muzyków. Najobszerniejszy z rękopisów obejmuje 36 kompozycji i rozpoczyna się hymnem na cześć Krakowa: *Cracovia civitas*²¹. Kolejnym znanym utworem jest *Breve regnum*²², łacińska pieśń krakowskich żaków, związana z wyborem króla żaków. *Breve regnum* stanowi świadectwo obyczajów studenckich Krakowa. Z innych utworów należy wymienić wokально-instrumentalną, trzygłosową sekwencję łacińską ku czci św. Stanisława: *Pastor gregis egregius*²³.

Wymienione dzieła nie wyczerpują, rzecz jasna, wszystkich powstałych kompozycji. Należą jednak do najbardziej reprezentatywnych utworów twórczości polskiej, obrazując tendencje zawarte w tego rodzaju dziełach²⁴.

2. Renesans

Muzyka na dworze królewskim w XVI wieku, podobnie jak na innych dworach europejskich, podlegała przepisom dworskim. Była sztuką uprawianą powszechnie. Życie muzyczne wielu środowisk kształtowało własne formy organizacyjne, posługując się różnymi formami wypowiedzi²⁵. Dwór królewski, jakkolwiek był miejscem wielu doniosłych wydarzeń, nie posiadał jednego zorganizowanego

¹⁸ Tamże, s. 104.

¹⁹ Zob. Encyklopedia Muzyki, s. 424.

²⁰ Zob. S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka...*, s. 80.

²¹ Dotychczasowe badania źródłowe z dużym prawdopodobieństwem sugerują, iż autorem tego utworu jest Stanisław Ciołek. Tekst zachował się w trzech zapisach z XV wieku, a dwa z nich posiadają także notację muzyczną. Twórca melodii nie jest jednak znany. Jest to kompozycja wokально-instrumentalna (trzy głosy wokalne i dwa głosy instrumentalne). Całość składa się z 10 zwrotek, przy czym cztery pierwsze zawierają pochwałę miasta, pięć dalszych dotyczy rodziny królewskiej, natomiast ostatnia ze strof jest modlitwą błagalną do Boga o łaskę i wesele dla Ojczyzny. Utwór posiada zatem dwa tematy poetyckie: pochwałę miasta i pochwałę panującego rodu. Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 678-682; Opracowanie muzyczne tej kompozycji nawiązuje do wzorów burgundzkich. Zob. M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 104.

²² Utwór wraz z nutami pochodzi z XV w. (rękopis Biblioteki Narodowej, sygn. Kras. 52). Jest to utwór pięcizwrotkowy. Tamże, s. 731-732.

²³ Tekst ten, być może, jest również dziełem Stanisława Ciołka. Zob. K. Morawska, *Średniowiecze*, s. 241, 243; Niewykluczone, że kompozytorem tej sekwencji mógł być Nicolas de Ostrog. Przemawia za tym fakt umieszczenia jego nazwiska pod głosem tenorowym tej kompozycji. Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989, s. 133.

²⁴ Zob. M. Kowalska, *ABC historii...*, s. 106.

²⁵ Zob. K. Morawska, *Renesans*, w: S. Sutkowski (red.), *Historia muzyki polskiej*, Warszawa, s. 64.

zespołu. Dysponował natomiast zróżnicowaną grupą muzyków²⁶. Muzyka na dworze królewskim była nieodzowną częścią codziennego życia. Uprawiano w związku z tym liczne jej odmiany: muzykę reprezentacyjną, liturgiczną, komnatową i rozrywkową²⁷. Doniosłą rolę w tworzeniu i upowszechnianiu kultury odgrywali duchowni, dzięki którym zatrudniano w kościołach zespoły wokalne, złożone z duchownych i zobowiązane do wykonywania śpiewu chorałowego²⁸. W tym celu tworzone, z inicjatywy dworu i dostojników kościelnych, odpowiednie zespoły śpiewaków. Obserwując rozwój renesansowych kapel trzeba jednak pamiętać, że do Polski importowano w tym czasie bogate zasoby muzyczne w postaci różnego rodzaju druków, odpisów i intabulacji, mające na celu przede wszystkim wzbogacenie rodzimego repertuaru kapel i solistów²⁹. Muzyków otaczano wyjątkową troską. Szczególnie czynili to ostatni Jagiellonowie, Zygmunt I i Zygmunt August oraz królowa Bona, sama czynnie uprawiająca muzykę, a za sprawą której na dwór polski przybyło wielu muzyków włoskich. Muzyka polska znalazła wówczas znaczne poparcie na dworze królewskim³⁰.

Zasadniczą rolę w okresie renesansu, również w dziele tworzenia kapel, odegrał mecenat dworu, któremu należy przypisać powołanie dwóch zespołów: **kapeli nadwornej i kapeli rorantystów**. Stały się one wzorem dla innych kapel: kościelnych, magnackich i miejskich³¹.

Kapelę nadworną utworzył Zygmunt Stary³². Zadanie zorganizowania kapeli zostało powierzone przybyłemu w 1522 roku do Krakowa włoskiemu muzykowi, Alessandro de Pesentis³³. Dzieje i rozwój kapeli znane są na podstawie księgi rachunkowej, prowadzonej do śmierci Zygmunta Augusta w 1572 r.³⁴ Zorganizowany przez Alessandro de Pesentis zespół obejmował chór śpiewaków, orkiestrę, solistów-wirtuozów na organach, harfie, lutni i innych instrumentach³⁵. Do kapeli należeli również śpiewacy (dyskantyci) oraz młodzieńcy uczący się gry na instrumentach. Do wybitnych muzyków kapeli królewskiej, zatrudnionych jako kompozytorów lub wykonawców, należał m. in. Wacław z Szamotuł (od 1547 r.), Marcin

²⁶ Muzycy na dworze królewskim dzielili się na dwie grupy. Grupę pierwszą tworzyli śpiewacy pracujący w kaplicy dworskiej, wykonujący muzykę liturgiczną i religijną, z kolei do grupy drugiej należeli przeważanie muzycy świeccy, grający na instrumentach. Zazwyczaj własnych muzyków utrzymywał król, innych królowa, a jeszcze innych dzieci królewskie. Do grona muzyków należeli zarówno Polacy, jak i obcokrajowcy, niekiedy specjalnie zapraszani. Liczną grupę reprezentują Włosi i Niemcy. Zob. tamże, s. 64-65.

²⁷ Zob. M. Kowalska, ABC historii..., s. 175.

²⁸ Tamże, s. 177.

²⁹ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, Historia muzyki, s. 86.

³⁰ Zob. K. Morawska, Renesans, s. 66.

³¹ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, Historia muzyki polskiej, s. 87; por. E. Hinz, Zarys historii muzyki kościelnej..., s. 42.

³² Zob. J. W. Reiss, Mała historia muzyki, Kraków 1960, s. 46.

³³ Zob. J. W. Reiss, Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska, Kraków 1958, s. 54.

³⁴ Tamże, s. 55.

³⁵ Uposażenie muzyków należących do zespołu było zróżnicowane, od 24 do 120 złp. rocznej płacy. Dodatkowo muzycy otrzymywali cotygodniowe wynagrodzenie na wyżywienie. Tamże.

Leopolita (od 1560 r.), Tomasz Szadek (od 1569 r.), Mikołaj Gomółka (przebywający na dworze do 1563 r.), Bartłomiej Kiejcher i Krzysztof Klabon. Z kolei ze znakomitych dyrygentów tej kapeli wymienia się Jana Wierzbkowskiego i Jerzego Jazwicz-Jasińczyca. W kapeli królewskiej na Wawelu szczególne miejsce zajmowali lutniści. Do najwybitniejszych zalicza się Walentego Greff-Bakwarka (1507-1576), który napisał zbiór utworów poświęconych Zygmuntowi Augustowi. Jego obecność na dworze wpłynęła na rozwój muzyki lutniowej. Z polskich lutnistów należy wskazać Wojciecha Długoraja (1550-zm. po 1619)³⁶. Kultura muzyczna rozwijała się przede wszystkim dzięki szerokim kontaktom dworu królewskiego z Zachodem. Repertuar kapeli obejmował nie tylko kompozycje znakomitych mistrzów rodzimych, ale także dzieła obcych kompozytorów, m. in. Paula Hofhaymera (nadworny organista cesarza Maksymiliana I, zm. 1537) i Thomasa Stoltzera (kapelmistrz dworu węgierskiego, zm. 1526). Działo się tak dlatego, ponieważ dwór był otwarty na nowe formy muzyki wielogłosowej³⁷.

Zygmunt Stary, obok nadwornej kapeli królewskiej, polecił zorganizować także drugi zespół, którego zadaniem miało być przede wszystkim uczestnictwo w uroczystych nabożeństwach i codziennej Mszy roratniej. Była to tzw. **kapela rorantystów** (kapela rorancka), utworzona w 1540 roku³⁸. Zgodnie z aktem erekcyjnym zespół składał się wyłącznie z osób duchownych, dziewięciu prebendariuszy³⁹ i jednego kleryka. Faktycznie liczył siedmiu członków⁴⁰. Zespołem kierował tzw. prepozyt, czyli przełożony zespołu. Arcybiskup Piotr Gamrat, na mocy edyktu z 27 marca 1543 roku, na stanowisko pierwszego prepozyta powołał najprawdopodobniej Mikołaja z Poznania. Przypuszcza się także, iż zespół zainaugurował swoją pracę w sierpniu tego samego roku, w katedrze wawelskiej⁴¹. Do zadań kapeli należał codzienny śpiew, z podziałem na głosy, mszy *Rorate*. Oprócz tego do innych obowiązków należał udział w nabożeństwach za zmarłych oraz podczas większych uroczystości kościelnych w ciągu roku liturgicznego (Boże Narodzenie, Wielkanoc, Zesłanie Ducha Świętego, święta i uroczystości maryjne). Członkowie zespołu wykonywali również utwory polifoniczne, na 4-5 głosów równych⁴². Kapela istniała i działała przez trzy wieki, począwszy od 1540 r. aż do 1772 roku, kiedy

³⁶ Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 121.

³⁷ Por. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 56-57.

³⁸ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, s. 181; K. Morawska podaje, jako rok powstania kapeli rorantystów, 1543. Zob. K. Morawska, *Renesans*, s. 70; Rok 1543 wskazuje również J. Reiss. Zob. J. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, Warszawa 1921², s. 104; Z 1540 roku pochodzi akt erekcyjny. Faktycznie jednak swą działalność kapela rozpoczęła w trzy lata później, tj. w 1543 roku. Por. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 57.

³⁹ Prebendariusz – to duchowny utrzymywany z prebendy (uposażenia) w diecezjalnym kościele kolegiackim lub katedra utrzymująca starszego rangą członka tej instytucji. Termin ten jest także innym określeniem kanonika. Zob. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, Kraków 2002, s. 321.

⁴⁰ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 86.

⁴¹ Zob. K. Morawska, *Renesans*, s. 71.

⁴² Tamże.

to fundusze rorantystów zostały skonfiskowane przez zaborczy rząd austriacki, powodując tym samym upadek zespołu⁴³. Kapela rorantystów wzorowana była na kapeli sykstyńskiej. Celem jej powołania było przede wszystkim kultywowanie muzyki religijnej. W skład zespołu, z woli króla, wchodził wyłącznie Polacy. Spośród kolejnych prepozytów kapeli wymienia się m. in.: Krzysztofa Borka (zm. 20 II 1573)⁴⁴, Macieja Łukaszewicza (zm. 1685; prawdopodobnie od 1681 r. był także dyrygentem kapeli katedralnej w Krakowie; zachowały się trzy jego utwory: *Vexilla regis prodeunt*, *Lustra sex qui iam peregit* oraz *Credo super In Natali Domini*), Jana Porębskiego, Józefa Pękalskiego (dyrygentem kapeli rorantystów był w latach 1739-61; jest także autorem 4-tomowego traktatu teoretycznego *Discordia concors sive de Magna Arte musica tractatus*) oraz Macieja Zieleniewicza⁴⁵. Repertuar rorantystów obejmował msze i motety szesnasto- i siedemnastowiecznych kompozytorów. Świadectwem działalności rorantystów są zachowane księgi chóralne z utworami kompozytorów polskich: Krzysztofa Borka (autora dwóch mszy), Tomasza Szadka (ok. 1550-ok. 1611; autora 4-głosowej mszy *In melodiam mot*, *Pisneme* oraz mszy osnutej na temacie kolędy *Dies est laetitiae*), Walentyna Gawara (był też nauczycielem szkoły mariackiej w Krakowie; znane są m. in. dwa jego 5-głosowe motety: *Per merita Sancti Adalberti* i *Rorate caeli*), Marcina Paligona (autor 5-głosowego motetu *Rorate coeli*), Sebastiana z Felsztyna, Marcina Leopoldy, Bartłomieja Pękiela oraz utwory twórców włoskich i francuskich: Palestriny, Rolanda di Lasso, Pierre'a de Moulu, Francesco Liliusa i wielu innych znakomitych mistrzów swojej epoki⁴⁶. Niejednokrotnie skład kapeli był powiększany o inne kapele działające w Krakowie: kapelę jezuicką i kapelę mariacką⁴⁷.

Kapela rorantystów odegrała największą rolę w polskiej kulturze muzycznej XVI stulecia⁴⁸. Razem z kapelą królewską stały się wzorem dla kapel kościelnych, magnackich i miejskich.

Z innych zespołów działających w tym czasie należy wymienić **kapelę angelistów**, zorganizowaną na wzór kapeli rorantystów i działającą w katedrze krakowskiej oraz wspomnianą już **kapelę jezuicką** i **kapelę mariacką**. Często kapele te, łącząc się w jeden zespół, służyły pomocą kapeli katedralnej. Jednym z zadań angelistów było wykonywanie śpiewu gregoriańskiego przy grobie św. Stanisława w katedrze wawelskiej⁴⁹.

⁴³ Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 57-58.

⁴⁴ Polski kompozytor, ksiądz, działał na dworze Zygmunta Augusta, początkowo jako muzyk, natomiast od 1547 roku jako kapelan. Od ok. 1556 roku aż do śmierci był prepozytem kapeli rorantystów. Zob. *Encyklopedia Muzyki*, s. 114; W rękopisach roranckich znajdują się dwie niekompletne 5-głosowe jego msze, m. in. jedna z nich opatrzona została tytułem *Te Deum laudamus*. Kompozycje Borka należą do nielicznych zachowanych szesnastowiecznych polskich dzieł. Zob. M. Perz, Borek Krzysztof, *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, kol. 810.

⁴⁵ Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 58.

⁴⁶ Tamże, s. 59.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 120.

⁴⁹ Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 59.

Oprócz dworów królewskich kapele powstawały również przy większych klasztorach. Po śmierci Zygmunta Augusta w 1572 r. znaczna część kapeli królewskiej przeszła na dwór Stefana Batorego i na dwór kanclerza Jana Zamoyskiego. Jednakże z badań historyków muzyki wynika, iż nie dorównywała ona świetności kapeli z czasów jagiellońskich⁵⁰.

III. Przedstawiciele

Spośród polskich kompozytorów na szczególną uwagę zasługują następujące osoby: Jerzy Liban z Legnicy, Sebastian z Felsztyna, Mikołaj z Krakowa, Wacław z Szamotuł, Marcin Leopolda i Mikołaj Gomółka. Ich twórczość nie tylko nie odbiega od osiągnięć muzyki zachodniej, ale niejednokrotnie ją przewyższa.

W porządku chronologicznym na pierwszym miejscu należy wymienić **Jerzego Libana z Legnicy** (ok. 1464-1546), kompozytora i teoretyka muzyki. Szczególnym osiągnięciem kompozytorskim Jerzego Libana jest 4-głosowe opracowanie antyfony do św. Stanisława *Ortus de Polonia* (1501)⁵¹ i *Magnificat*⁵². Jest on także autorem traktatu *De musicae laudibus oratio*, wyjaśniającego dwa rodzaje muzyki, spekulacyjnej i praktycznej. Rozumienie i uprawianie muzyki przez Libana wskazuje przede wszystkim na perspektywę rozwoju wielogłosowości w XVI wieku. Spośród najistotniejszych cech było stosowanie *cantus firmus*, najczęściej w równych wartościach rytmicznych. Stał się on nie tylko podstawą harmoniczną, ale podpowiadał sposób prowadzenia poszczególnych głosów (linearyzm polifoniczny)⁵³.

Naczelne miejsce wśród kompozytorów przypisuje się **Sebastianowi z Felsztyna**⁵⁴ (ok. 1485 – zm. po 1536). Sławę przyniosła mu działalność wydawnicza traktatów i podręczników do nauki śpiewu kościelnego, a także dialogu św. Augustyna o muzyce. Jego twórczość zachowała się w księgach rękopiśmiennych rorantystów wawelskich. Obejmuje motety: *Alleluja*, *Ave Maria*, *Alleluja*, *Felix es sacra Virgo Maria*, *Virgini Mariae laudes*. Kompozycje te, oparte na chorale gregoriańskim i przeznaczone do użytku liturgicznego, stanowiły cenny repertuar chóru katedry krakowskiej. Biorąc pod uwagę wykorzystane środki techniczne można doszukiwać się w nich wzorów niderlandzkich⁵⁵. Kompozycje Sebastiana z Felsztyna cechuje ozdobny kontrapunkt, czysta diatonika modalna, a także

⁵⁰ Tamże, s. 72.

⁵¹ Zob. B. Śmiechowski, O muzyce najpiękniejszej ze sztuk, Warszawa 2006, s. 86.

⁵² Zob. D. Gwizdalanka, Historia muzyki, t. 1, Kraków 2005, s. 157-158.

⁵³ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, Historia muzyki polskiej, s. 89.

⁵⁴ Felsztyńczyk, Felstinensis. W latach 1507-1509 studiował prawdopodobnie w Akademii Krakowskiej teologię i muzykę. Przyjął świecenia kapłańskie. Jako duchowny piastował wiele stanowisk kościelnych w Felsztynie, Przemyślu i Sanoku. Zob. Encyklopedia Muzyki, s. 796.

⁵⁵ Por. J. W. Reiss, Najpiękniejsza ze wszystkich, s. 60; J. Reiss zalicza je wprost do utworów typowo niderlandzkich: „Są typowo niderlandzkie, lecz niezbyt zręczne pod względem kontrapunktycznym, o rysach archaicznych, nie bez błędów (kwinty równoległe)”. Por. J. Reiss, Historia muzyki w zarysie, s. 101.

wprowadzona w niewielkim stopniu technika imitacji⁵⁶. Jako pedagog zredagował również traktaty muzyczne: *Opusculum musice compilatum noviter*, *Opusculum musice mensuralis* (pierwszy w Polsce podręcznik teorii mensuralnej), *Modus regulariter accentuandi lectiones*⁵⁷, *Opusculum musices noviter congestum* (najpóźniejszy znany polski traktat o zasadach organizacji tonalnej materiału dźwiękowego)⁵⁸.

Pierwszym przedstawicielem stylu przeimitowanego w Polsce jest **Mikołaj z Krakowa** (I poł. XVI w.). Jego utwory religijne i świeckie zachowały się wyłącznie jako transkrypcje w tabulaturze organowej Jana z Lublina oraz w tabulaturze organowej z klasztoru Świętego Ducha⁵⁹. Spośród motetów wymienia się: *De sancto Johanne Baptista*, *Nunc rogamus*⁶⁰, *Quem preces*, *Ave hierarchia*, *Muteta Philips*, *Cibavit eos*; fragmenty *ordinarium missae*⁶¹: introity; polskie pieśni religijne: *Nasz Zbawiciel*, *Wesel się Polska Korona*, *Nasz Zbawiciel*, *O przენajślawniejsza Panno*, *Przez Twe święte Zmartwychwstanie*, antyfona *Salve Regina*, sekwencja *Lauda Sion salvatorem*. Do znanych jego kompozycji świeckich należą pieśni taneczne: *Aleć nade mną Wenus*, *Zakulałam się tarniem*, *Szewczyk idzie po ulicy*, *szydelka niosąc*, *Dziwny sposób*, *O królach polskich*, *Radem temu*, *Słuszna jest rzecz*, *Wesół*, *Żalność i radość*, niemiecka pieśń *Ach Hilf mich leid*⁶². Mikołaj z Krakowa pozostawił łącznie ponad 40 utworów: mszy, motetów, pieśni łacińskich i polskich⁶³, preludium organowych oraz tańców⁶⁴ polskich i obcych (niemieckich, włoskich, hiszpańskich)⁶⁵. Był także twórcą pieśni w stylu Josquina des Prés

⁵⁶ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 89-90.

⁵⁷ Zob. *Encyklopedia Muzyki*, s. 796.

⁵⁸ Zob. K. Morawska, *Renesans*, s. 120-124.

⁵⁹ Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 61.

⁶⁰ W motetach I poł. XVI wieku przeważnie dominuje czterogłos w układzie cantu, altus, tenor i passus. Zjawiskiem wyjątkowym jest pięciogłosowy motet *Nunc rogamus*, który charakteryzuje się zmiennością układu głosowego w toku melodycznym. Piąty głos traktowany jest jako uzupełnienie zasadniczej struktury czterogłosowej. Zdarzają się także fragmenty melodyczne o charakterze czystego pięciogłosu, z samodzielnymi liniami melodycznymi. W ten sposób kompozytor uzyskiwał efekty kontrastu melodycznego. Zob. szerzej K. Morawska, *Renesans*, s. 172-174.

⁶¹ Ustalenie autorstwa części *ordinarium missae* jego autorstwa nie jest łatwe. Zdaniem muzykologów jedynie *Patrem per octavas* występuje wyłącznie z jego monogramem. Z kolei *Kyrie eleison paschale* zostało przekazane w tabulaturze Jana z Lublina trzykrotnie i za każdym razem posiada innego autora. Jedna z wersji opatrzona jest inicjałem NC, inna jest anonimowa, a trzecia wskazywałaby na Fincka. Zatem definitywne rozstrzygnięcie tej kwestii wydaje się być trudne. Podobne trudności istnieją w stosunku do innych części *ordinarium missae*. Zob. szerzej J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 95-97.

⁶² Zob. *Encyklopedia Muzyki*, s. 553.

⁶³ Zob. P. Nowogórski, *Muzyka*, w: A. Skoczek (red.), *Historia literatury polskiej*, t. 2, *Renesans*, Bochnia-Kraków, s. 137-138.

⁶⁴ Taniec był typowo renesansowym gatunkiem twórczości. Tabulatura Jana z Lublina wymienia 18 tańców Mikołaja z Krakowa oraz 9 ich wariantów. Uprawiał on znane wówczas dwa rodzaje tańców, z cantus firmus i bez cantus firmus. Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 108-109.

⁶⁵ Zob. J. W. Reiss, *Mała historia muzyki*, s. 46; por. tenże, *Historia muzyki w zarysie*, s. 128.

(ok. 1440-1521)⁶⁶. W opracowywaniu pieśni, tak w doborze tekstów, jak i środków technicznych, nawiązywał do tradycji XV wieku. Jego opracowania należą do pozostałości motetu izorytmicznego⁶⁷.

Równie wielkim kompozytorem swojej epoki był **Mikołaj z Chrzanowa** (ok. 1480-1562), kompozytor i organista katedry wawelskiej. Współpracował także z kapelą rorantystów i chórem szkoły katedralnej w Krakowie. Z jego twórczości zachował się zaledwie jeden utwór, 4-głosowy motet *Protexisti me Deus*⁶⁸.

Wśród najwybitniejszych przedstawicieli polskiego renesansu wymienia się **Wacława z Szamotuł** (ok. 1524 – ok. 1560), kompozytora kapeli królewskiej na dworze Zygmunta Augusta⁶⁹. W kapeli pracował ponad osiem lat (1547-1555)⁷⁰, przenosząc się następnie na dwór wileński. Zastąpił przede wszystkim jako mistrz polifonii. Jego kompozycje do łacińskich tekstów liturgicznych: *Nunc scio vere* oraz *Ego sum pastor bonus* reprezentują polifonię w stylu szkoły flamandzkiej i stanowią punkt kulminacyjny rozwoju polskiej polifonii *a cappella*⁷¹. Komponował także pieśni z tekstem polskim, m. in. *Już się zmierzka – modlitwa, gdy dziatki spać idą; Kryste, dniu naszej światłości*. Jego twórczość charakteryzuje monumentalizm budowy i polifonia imitacyjna⁷². Psalm motetowy *In te Domine speravi* i motet *Ego sum pastor bonus* zostały umieszczone w zbiorach niemieckich w Norymberdze, co świadczy o jego geniuszu kompozytorskim⁷³. Obydwa te utwory stały się częścią zbioru *Psalmorum selectorum a praestantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum*, zawierającego dzieła najwybitniejszych twórców, m. in. Verdelota, Willaerta, Clemensa non Papa i innych⁷⁴.

Na dworze Zygmunta Augusta działał również **Marcin Leopolda** (ok. 1530 – 1589)⁷⁵. W kapeli dworskiej pracował od dwudziestego roku życia⁷⁶, jako nadworny organista i kompozytor⁷⁷. Został przyjęty na dwór jako *compositor cantus*. Z bogatej jego twórczości, zachowanej wyłącznie w rękopisach, (kilkadziesiąt mo-

⁶⁶ Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 121.

⁶⁷ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 103.

⁶⁸ Por. K. Morawska, *Renesans*, s. 170-171; por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki*, s. 47.

⁶⁹ Zob. Encyklopedia Muzyki, s. 931; Wacław z Szamotuł działał także w kapeli M. K. Radziwiłła Czarnego. Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 122.; Dali temu wyraz ówczesni poeci, pisarze i historycy, m. in. Jaskrowicki, Orzechowski, Staropolski, Trzecieski. Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 114.

⁷⁰ Zob. B. Śmiechowski, *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk*, s. 85; 6. maja 1547 r. spisana została umowa w Wilnie na zatrudnienie Wacława na dworze Zygmunta Augusta. Por. K. Morawska, *Renesans*, s. 197.

⁷¹ Zob. E. Hinz, *Zarys historii muzyki*, s. 47.

⁷² Zob. J. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, s. 104.

⁷³ Jego kompozycje poznali m. in. Johann Montanus-Berg i Ulrich Neuber. Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 62.

⁷⁴ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 117-118.

⁷⁵ Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki*, s. 47.

⁷⁶ Por. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, s. 122.

⁷⁷ Zob. J. W. Reiss, *Mała historia muzyki*, s. 46.

tetów, mszy i pieśni na cały rok kościelny) zachowała się *Missa paschalis* – pięciogłosowa msza wielkanocna, zbudowana na tematach czterech pieśni wielkanocnych: *Chrystus Pan zmartwychwstał*, *Wesoły nam dzień nastał*, *Wstał Pan Chrystus z martwych ninie* i *Chrystus zmartwychwstan jest*⁷⁸ oraz cztery motety 5-głosowe: *Cibavit eos*, *Mihi autem*, *Resurgente Christo*, *Spiritus Domini*⁷⁹. Jego kompozycje cechuje kunszt imitacyjno-polifoniczny, duża inwencja melodyczna, zgodność muzyki z tekstem oraz tendencja do akordowej homofonii właściwej kompozytorom szkoły rzymskiej⁸⁰. W twórczości motetowej nawiązywał do osiągnięć Wacława z Szamotuł, rezygnując przede wszystkim z długiego odcinka *cantus firmus*, starając się ujednoczyć melodycznie utwór poprzez wydłużenie okresów opartych na jednym temacie. *Cantus firmus* zasadniczo zaczerpnięty był z chorału gregoriańskiego. Melodie chorałowe starał się opracowywać na różne sposoby, rozwijając przy tym fakturę polifoniczną przez zwiększanie liczby głosów⁸¹.

Z dworem królewskim związał się jeszcze jeden z wybitnych twórców muzyki, **Mikołaj Gomółka** (ok. 1535 – po 1591)⁸². Na dworze Zygmunta Augusta spędził 12 lat, przede wszystkim jako śpiewak i instrumentalista. Został przydzielony do grupy najwybitniejszych muzyków, wśród których byli skrzypkowie, lutniści, organiści i trębacz. W kapeli królewskiej działał do 1563 r., a następnie powrócił do Sandomierza⁸³. W latach 1590-1591 odnotowano go wśród nadwornych muzyków Jana Zamoyskiego⁸⁴. Sławę zapewniły mu *Melodie na Psalterz polski*, 4-głosowe psalmy do słów Jana Kochanowskiego⁸⁵, dedykowane biskupowi Myszkowskiemu⁸⁶. Zdaniem M. Perza „jest to pierwszy w historii muzyki polskiej przypadek udanej na ogół projekcji rozwiniętej formy literackiej w języku narodowym w konstrukcję muzyczną”⁸⁷. Pod względem historycznym uważa się je za ostatnie ogniwo w rozwoju wielogłosowej pieśni religijnej w Polsce⁸⁸.

* * *

Przeprowadzone studium dowiodło, iż polska kultura muzyczna nie odbiegała od twórczości ogólnoeuropejskiej. Powołane do istnienia zespoły odegrały niepoślednią rolę w życiu religijno-kulturalnym polskiego narodu. Rozmodlone średniowiecze, pełne radości życia *trecento* i kultura muzyczna dworu królewskiego

⁷⁸ Dwie pozostałe msze (*Missa rorate* i *Missa de resurrectione*) zaginęły. Zob. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 65.

⁷⁹ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 119-120.

⁸⁰ Zob. J. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, s. 106.

⁸¹ Zob. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 120-121.

⁸² Zob. B. Śmiechowski, *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk*, s. 86.

⁸³ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, s. 138.

⁸⁴ Por. J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich...*, s. 66.

⁸⁵ M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 64.

⁸⁶ Zob. *Encyklopedia Muzyki*, s. 313.

⁸⁷ Por. M. Perz, *Mikołaj Gomółka. Monografia*, Kraków 1981², s. 214.

⁸⁸ Zob. J. Reiss, *Historia muzyki w zarysie*, s. 115.

w XVI wieku stworzyły wytworną muzykę, towarzyszącą życiu dworskiemu i ceremoniom kościelnym. Wydaje się, że uprawiana wówczas muzyka zasługuje na miano wielkiej i oryginalnej sztuki, zdumiewającej pięknem i odrębnością. Pojawiająca się coraz to nowa twórczość zaspokajała najwybredniejsze wymagania, wzbudzając niejednokrotnie podziw obcych dygnitarzy. Wszystko to zdaje się świadczyć nie tylko o zapotrzebowaniu na prawdziwą sztukę, ale także o wielkiej kulturze tych, którzy muzykę zamawiali.

ZUSAMMENFASSUNG

Die ersten Informationen über das Musizieren auf polnischem Boden reichen zurück bis ins 10. Jahrhundert. Mit der Annahme des Christentums begann auch für die Musik eine neue Zeit. Bald nach der Christianisierung beginnt auch die Kirchenmusik sich zu entwickeln.

Polische Musiker kamen vor allem aus den niedrigeren Ständen, wie dem Bürgerstand und dem der Kaufleute. Musiker die aus dem geistlichen Stand kamen wurden viel höher gestellt, vor allem aufgrund ihrer Herkunft oder wegen der Ämter, die sie innehatten. Mit der Zeit bildeten sich Musik-Brüderschaften, sog. „cechy“ – für die damalige Zeit waren es einmalige Organisationen, die Musiker verbanden und schützten. Der Hauptort der Entwicklung der mittelalterlichen Musik war der königliche Hof in Krakau, ein Zentrum des ganzen Landes, auch der weitgefassten Kultur.

Das Mecenat des Hofes spielte eine grundlegende Rolle in der Zeit der Renaissance, auch was das Gründen von Kapellen betrifft. Ihm ist auch die Gründung zweier Gruppen zuzuschreiben: Der Hofkapelle sowie der Kapelle der „Roranter“. Sie wurden beispielhaft für andere kirchliche, magnate oder städtische Kapellen.

Zusammenfassend muss man sagen, dass die Kultur der polnischen Musik nicht von der europäischen abwich. Die ins Leben gerufene Gruppen spielten eine nicht unwichtige Rolle im religiös-kulturellen Leben des ganzen Volkes.