

Muzyka dawna do około 1600 roku

dr hab. Paweł Gancarczyk, prof. IS PAN

Każdy specjalista w zakresie muzyki dawnej – i nie tylko dawnej – musi w kontekście Konwencji Muzyki Polskiej zadać sobie pytanie, czym jest „muzyka polska”. Problem nie należy do nowych, intensywne dyskusje na ten temat toczyły się już w latach 70. XX wieku, m.in. na łamach kwartalnika muzykologicznego *Muzyka*. W ostatnich czasach przycichły, gdyż nie ma już potrzeby ścisłego definiowania „polskości”, a na dorobek muzyczny jesteśmy skłonni patrzeć nie tylko z perspektywy narodowej, lecz również regionalnej (np. muzyka Śląska, muzyka Europy Środkowej) czy ogólnoeuropejskiej, a nawet światowej. Nie potrafimy precyzyjnie określić zakresu pojęcia „muzyka polska”, bo nie wiadomo, czy ma on wynikać z cech stylistycznych muzyki (np. poprzez obecność rytmów mazurkowych), jej tematyki (np. w operach), języka (w muzyce wokalne), czy też pochodzenia kompozytora lub miejsca powstania danej twórczości (terytorium państwa polskiego lub bardziej ogólnie „ziemie polskie”). Zastosowanie wszystkich tych kryteriów jednocześnie powodowałoby, że muzyką polską można by nazwać bardzo wąski zestaw utworów, z muzyki dawnej, np. psalmy Mikołaja Gomółki. Uwzględnienie wybranych kryteriów byłoby natomiast wyborem arbitralnym i mogłoby doprowadzić do zaskakujących i niekoniecznie satysfakcjonujących rezultatów. Zwróćmy również uwagę, że kryteria te mogą być często bardzo nieprecyzyjne: narodowość wielu kompozytorów jest zagadnieniem złożonym, co więcej poczucie przynależności narodowej ukształtowało się w dzisiejszym rozumieniu dopiero w XIX wieku. Również „państwo polskie” zmieniało swoje granice, było tworem wielonarodowym, skomplikowanym politycznie, a przez długi czas w ogóle nie istniało. „Muzyka polska” jest więc terminem trudnym, nieostrym, który trzeba traktować raczej intuicyjnie i umownie, zdając sobie sprawę, że czasem „muzyką polską” jest jednocześnie – z podobnym bagażem wątpliwości i zastrzeżeń – muzyka niemiecka czy litewska.

Czym więc powinniśmy się tutaj zajmować? Myślę, że szeroko rozumianym dziedzictwem muzycznym związanym w przeszłości lub obecnie z Polską, czy to przez osobę twórcy, czy przez miejsce jego powstania, czy wreszcie przez niektóre cechy muzyczne (np. tańce polskie w obcych źródłach). Powinno nas interesować dziedzictwo zarówno

pozostające za granicą (źródła na „kresach”, twórczość kompozytorów emigracyjnych), jak i zachowane w dzisiejszej Polsce, niezależnie od jego etnicznej proveniencji (np. muzyka na Śląsku lub w Gdańsku). W horyzoncie naszych zainteresowań należy umieścić wszystko to, wobec czego mamy prawo i obowiązek pełnić rolę kuratorów, zdając sobie sprawę, że czasem ten sam fragment dziedzictwa może znaleźć kuratorów również w innych państwach i społeczeństwach. Takie przypadki należy traktować jako atut, gdyż dają one możliwość współpracy: międzynarodowych badań i przedsięwzięć artystycznych, tym ciekawszych, że dających możliwość oglądu danego zjawiska z różnych perspektyw. Stanowczo więcej korzyści – naukowych, artystycznych, kulturowych – przynosi postawa integracyjna (polskie dziedzictwo jako integralna część dziedzictwa europejskiego) niż konfrontacyjna („muzyka polska” a reszta muzyki europejskiej). Muzyka wydaje się do takiej postawy szczególnie predystynowana ze swoim uniwersalnym „językiem” dźwięków.

W tym eseju chciałbym się skoncentrować na muzyce powstałej przed rokiem 1600, umownie nazywanej muzyką epok średniowiecza i renesansu (odrodzenia) lub – według nowszych tendencji historiograficzno-muzycznych – muzyką średniowiecza i wczesnej nowożytności. Oceniając dziedzictwo tego okresu trzeba zdać sobie sprawę z jego specyfiki, która dotyczy zresztą całej muzyki dawnej: z jednej strony można je rozpatrywać przez pryzmat twórców i dzieł, z drugiej – przez pryzmat poszczególnych źródeł muzycznych (rękopisów i starych druków) czy kolekcji muzycznych (zbiory poszczególnych ośrodków). Twórczość tego czasu jest w znacznym stopniu anonimowa, bywa, że o niejasnej proveniencji, przez co zarysowany na wstępie problem z „muzyką polską” tym bardziej zyskuje na wyrazistości. Przywiązanie do kwestii autorstwa kształtowało się wraz z rozwojem drukarstwa muzycznego, a naturą materiałów źródłowych sprzed 1600 roku jest rzadka obecność autografów, czy też kopii autoryzowanych przez twórców na rzecz dominujących liczbowo odpisów, dokonywanych przez skryptorów dla potrzeb określonego ośrodka. Również kwestia tożsamości dzieła jest płynna w tym okresie: utrwalone pismem utwory stawały się dobrem wspólnym, ulegały w toku transmisji najrozmaitszym, często dość zasadniczym przemianom (zmiana liczby głosów, tekstu, rozmaite warianty melodyczne itp.). Nie wiemy, czy obcując z danym utworem mamy do czynienia z jego postacią zbliżoną do oryginału, czy jakimś kolejnym wcieleniem. Na marginesie warto jednak przypomnieć, że używane w tzw. rękopisie Krasieńskich z Biblioteki Narodowej atrybucje przy kompozycjach

Mikołaja Radomskiego w brzmieniu *opus Nicolai de Radom* są pierwszym znanym nam w historii przypadkiem użycia słowa „opus” na określenie dzieła muzycznego (ok. 1440 rok). Należy to jednak traktować w kategorii wyjątku potwierdzającego regułę – tożsamość dzieła muzycznego i kwestie autorstwa były w tamtych czasach bardzo płynne i daleko odbiegają od powszechnych wyobrażeń ukształtowanych przez muzykę XIX i XX wieku.

Niemniej jednak również w tych najdawniejszych epokach daje się wyselekcjonować korpus dzieł i nazwiska kompozytorów, które w sposób szczególny wiążą się z kulturą polską i mają wielką wartość historyczną i muzyczną. Wymieniłbym tutaj w pierwszym rzędzie *Bogurodzicę*, łacińskie oficja i hymny do polskich świętych, twórczość Mikołaja Radomskiego, Wacława z Szamotuł, *Melodie na Psalterz polski* Mikołaja Gomółki oraz obszerny korpus dzieł Mikołaja Zieleńskiego, wydany w Wenecji w 1611 roku. Jest to podstawowy kanon, obecny nie tylko w świadomości specjalistów (badaczy, wykonawców muzyki dawnej), ale i w podręcznikach, czy też polskich i zagranicznych syntezach historii muzyki. Do tego podstawowego kanonu można dorzucić jeszcze wiele anonimowych utworów (np. *Cracovia civitas*, *Chwała Tobie Gospodzinie*, pieśni z kancjonałów XVI wieku) i twórców (np. Jerzy Liban, Marcin Leopolda, Tomasz Szadek). Jeszcze przed dekadą byłbym skłonny stwierdzić, że w obecności tych dzieł i twórców w ruchu koncertowym i nagraniowym są ogromne zaniedbania, jednakże w ostatnich latach zrealizowano kilka przedsięwzięć, które w znacznym stopniu zapełniły te luki: nagrano wreszcie cały korpus dzieł Mikołaja Gomółki (wyk. Chór Polskiego Radia, kier. Agnieszka Budzińska-Bennett) i Mikołaja Zieleńskiego (wyk. Capella Cracoviensis/Collegium Zieleński, dyr. Stanisław Gałoński). Pojawiły się edycje, interpretacje i nagrania muzyki kompozytorów związanych z Kapelą Rorantystów na Wawelu (Zespół Męski „Gregorianum”, dyr. Berenika Jozajtis). Oczywiście można zadać sobie pytanie, na ile dzieła te i twórcy funkcjonują w obiegu międzynarodowym. Wydaje się, że również w tej dziedzinie niemało dokonano w ostatnich latach, głównie dzięki działającym za granicą polskim muzykom, którzy włączają ten kanon do swoich programów koncertowych i nagraniowych (np. wspomniana Agnieszka Budzińska-Bennett oraz Michał Gondko i zespół La Morra), jak również dzięki prężnie działającym polskim zespołom muzyki dawnej (np. Ars Cantus). Chcielibyśmy więcej, ale należy sobie zdać sprawę, że proporcjonalnie pod względem liczby utworów zachowany dorobek Mikołaja Radomskiego jest nieporównywalnie mniejszy niż np. Guillaume’a Du Fay, zaś Wacława z Szamotuł od np. Jacoba Clemensa non

Papa. Jedynie w przypadku Mikołaja Zieleńskiego możemy mówić o rzeczywiście dużym korpusie dzieł, które wciąż należy promować i upowszechniać. Do unikatowego w kontekście europejskim należy zbiór 150 czterogłosowych psalmów Mikołaja Gomółki do przekładu Jana Kochanowskiego – w Europie XVI wieku powstawały podobne opracowania (Claude Goudimel, Jacob Clemens non Papa), ale w naszej części kontynentu jest to dzieło bez precedensu. Tyle, że wymaga znajomości języka – o zagraniczną promocję takich utworów bez wątpienia trudniej.

Jak już wspomniałem, muzykę do 1600 roku należy też widzieć w innej perspektywie – poszczególnych źródeł i korpusów źródeł. Widać to również w ruchu koncertowym i nagraniowym, w ramach którego powstają projekty skoncentrowane na poszczególnych zabytkach (np. nowe nagranie wybranych utworów z tabulatury Jana z Lublina przez Corinę Marti – a to tylko jeden z wielu przykładów). W tym miejscu należy wspomnieć, że w polskich zbiorach znajduje się duży zbiór rękopisów liturgiczno-muzycznych (gradułów, antyfonarzy i innych), dotąd jeszcze w wielu aspektach nierozpoznany. Pod tym względem nasze dziedzictwo przedstawia się wyjątkowo w stosunku do wielu krajów europejskich, które przeszły falę reformacji (np. kraje skandynawskie), rewolucję (Francja) czy okupację turecką (Węgry). Wiele z rękopisów znajduje się wciąż w miejscach ich pierwotnego użytkowania (np. Katedra Wawelska, liczne klasztory), co jest atutem kulturowym, ale czasem staje się barierą dla badaczy, również ze względu na ograniczoną możliwość digitalizacji zbiorów (np. w zakonach klauzurowych). Większość zbiorów śląskich znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, co wynika m.in. z sekularyzacji klasztorów przeprowadzonej w XIX wieku przez Prusy. Rękopisy liturgiczno-muzyczne zawierają standaryzowany liturgią repertuar chorałowy, ale obok rozpowszechnionych zestawów śpiewów pojawiają się w nich melodie, teksty i formularze, co wynika z lokalnych zwyczajów liturgicznych i muzycznych. W powiązaniu z repertuarem pieśni łacińskich, sekwencji, prostej polifonii i – pozyskanej z innych źródeł – muzyki organowej mogą stać się punktem wyjścia do wielu jeszcze interesujących poznawczo i artystycznie propozycji koncertowych. Repertuar ten promuje kilka zespołów typu „schola”, które cieszą się dużym zainteresowaniem publiczności (np. ostatnia działalność zespołu Jerycho). Badania nad rękopisami liturgiczno-muzycznymi nieco przyhamowały w ostatnich dekadach (co wynikało z przemian pokoleniowych wśród muzykologów-mediewistów), ale obecnie daje się zauważyć pewne ożywienie, wynikające

z powołania kilku projektów badawczych, koncentrujących się na opisie i indeksowaniu tego typu źródeł (projekt Cantus Planus in Polonia czy Manuscripta.pl). Wydaje się, że dalszy postęp prac może doprowadzić do jeszcze wielu interesujących odkryć, co nie stanie się jednak bez rozwoju kadry mediewistycznej, nie tylko zresztą muzykologicznej.

Oprócz obszernego korpusu źródeł liturgicznych, należy wskazać na ważne, choć znacznie mniej liczne i często zdekompletowane (fragmenty) źródła muzyki polifonicznej. Tutaj również wciąż dochodzi do wielu odkryć – odnalezienie w Gnieźnie fragmentu druku lamentacji Wacława z Szamotuł (1553), stało się punktem wyjścia do rekonstrukcji tych utworów, wcześniej znanych tylko z dwóch głosów czterogłosowych oraz zaprezentowania ich publiczności w formie koncertów i nagrania CD (2018, rekonstrukcja: Marc Lewon).

Wspomniałem już o Rorantystach Wawelskich i związanych z ich działalnością rękopisach (od XVI do XVIII wieku), które ostatnio stały się przedmiotem intensywnych badań, owocujących pracami naukowymi, edycjami muzycznymi i przedsięwzięciami artystycznymi. To godna odnotowania tendencja, gdyż repertuar ten długo czekał na swoje ożywienie. Wielkim atutem polskiego dziedzictwa muzycznego są wreszcie liczne tabulatury XVI wieku (i również okresów późniejszych, jak tabulatura pelplińska), głównie organowe, czy szerzej – przeznaczone na instrumenty klawiszowe. Dobrze zakorzeniona w świadomości międzynarodowej jest tabulatura Jana z Lublina – wielki, unikatowy zbiór muzyki z lat 1537-1548, przechowywany w Bibliotece Naukowej PAN i PAU w Krakowie. Pewnym mankamentem zainteresowania tym źródłem jest skoncentrowanie się wykonawców na zawartym tam repertuarze świeckim (np. tańcach), podczas gdy w znacznym stopniu zawiera on intawolacje utworów liturgicznych i religijnych. Obecnie przygotowywana jest nowa edycja tabulatury Jana z Lublina – w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia*. Zostanie ona wydana przez prof. Zofię Dobrzańską-Fabiańską (Instytut Muzykologii UJ). Wydaje się, że będzie to dobry moment na to, by spojrzeć na tę ważną kolekcję świeżym okiem i odkryć w niej pomijany dotąd repertuar.

W 2011 roku na I Konwencji Muzyki Polskiej wskazywałem na wielkie zaniedbania w zakresie naukowego edytorstwa muzyki dawnej – edycje muzyczne w sposób oczywisty umożliwiają rozwój badań muzykologicznych i dostarczają muzykom materiału nutowego do wykonań. Trzeba stwierdzić, że w tym zakresie wiele się zmieniło, w znacznym stopniu dzięki wieloletnim, szeroko zakrojonym grantom badawczo-edytorskim Narodowego Programu

Rozwoju Humanistyki (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego). Liczne tomy ukazały się w ostatnich latach w seriach: *Monumenta Musicae in Polonia* (Instytut Sztuki PAN), *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* (Instytut Muzykologii UJ), *Sub Sole Sarmatiae* (Instytut Muzykologii UJ), *Thesaurus Musicae Gedanensis* (Akademia Muzyczna w Gdańsku), *Fontes Musicae in Polonia* (Instytut Muzykologii UW) oraz – w skromniejszych objętościowo – *Hymnorum Poloniae Antiquorum Corpus* (Instytut Muzykologii UJ) i *Musica Revelata* (Instytut Muzykologii UW). Część z tych serii obejmuje też muzykę do 1600 roku. Udostępniły one wiele nieznanych lub słabo znanych dzieł i korpusów repertuarowych, a także tekstów z zakresu dawnej teorii muzyki (*Monumenta Musicae in Polonia*). Jest to na pewno ważne osiągnięcie polskiej muzykologii i zespołów badawczych skupionych wokół tych serii. Trzeba jedynie zadbać o dalszy rozwój edytorstwa muzyki dawnej, jak również o należytą zagraniczną promocję i dystrybucję tych wydawnictw.

Jak już zasugerowałem – na polskie dziedzictwo muzyczne należy spojrzeć możliwie szeroko i włączać do niego (jednak nie na zasadzie wyłączości) różne zjawiska, które wpisują się w szerszej rozumianą kulturę europejską, w tym kulturę polską. Dobrym przykładem może tu być postać i twórczość Petrusa Wilhelmięgo de Grudencz (Piotra z Grudziądza), który reprezentuje środkowoeuropejską kulturę muzyczną XV wieku, w tym kulturę polską (urodził się w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach, obecnie w granicach Polski, studiował na Uniwersytecie Krakowskim, wiele źródeł jego twórczości zachowało się w Polsce). Oryginalność muzyki tego twórcy i prowadzone od dłuższego czasu badania w gronie międzynarodowym sprawiły, że jest on obecny za granicą zarówno w dyskursie naukowym, jak i w ruchu koncertowym oraz fonograficznym. Polscy muzykolodzy i muzycy mogliby się w szerszym stopniu zainteresować Heinrichem Finckiem, wybitnym twórcą przełomu XV i XVI wieku. Urodzony w Bambergu, przez wiele lat był związany z dworami kolejnych królów Polski (Kazimierza Jagiellończyka, Jana Olbrachta i Aleksandra Jagiellończyka), najpierw jako chłopiec-śpiewak, a potem kantor. Uważa się, że to właśnie w Krakowie i Wilnie zdobywał doświadczenie muzyczne, a także skomponował znaczną część swoich utworów, zachowanych jednak w większości w źródłach zagranicznych. Twórczość Fincka czeka na swoje opracowanie, zwłaszcza że wciąż odkrywane są nowe utwory i źródła; pod względem jakości muzycznej można ją z powodzeniem zestawić z polifonią, np. Josquina Desprez.

Podobnie można spojrzeć na dzieła Thomasa Stoltzera, urodzonego w Świdnicy i działającego m.in. na dworze Ludwika Jagiellończyka w Budzie. W 2007 roku kompozytor ten stał się patronem kwartetu wokalnego, działającego na Śląsku – Stoltzer Ensemble. Nasza uwaga może się zwrócić również w kierunku takich kompozytorów, jak Teodoro Riccio, który w 1579 roku wydał w Prusach Książęcych (będących lennem Polski) zbiór mszy zadedykowanych królowi Stefanowi Batoremu. Zostały one ostatnio wydane przez Christiana Thomasa Leitmeira z Uniwersytetu w Oksfordzie w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia* (2019). Nie jest to jedyny przykład dzieł obcych mistrzów dedykowanych polskim królom i możnym (warto wspomnieć np. o mszach Rocco Rodia, wydanych w Rzymie w 1562 roku z dedykacją dla Zygmunta Augusta).

W historii muzyki wciąż istnieje wiele słabo rozpoznanych kompozytorów, źródeł i repertuarów, które nie mieszczą się ani w głównym nurcie historiografii europejskiej, ani w polu zainteresowania historiografii narodowych. Ujęcia regionalne mogą doprowadzić do wydobywania wielu interesujących faktów i materiałów, stymulując badania naukowe i życie muzyczne, stając się wielkim potencjałem do promocji kraju i poszczególnych ośrodków na arenie międzynarodowej. Zauważmy, że wiele festiwali muzyki dawnej ufundowanych zostało w powiązaniu z lokalną historią – impulsem do powołania w 1975 roku Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej były unikatowe źródła polifonii paryskiej z XIII wieku odnalezione przed półwieczem w klasztorze klarysek w Starym Sączu. Międzynarodowy festiwal w Bieczu odwołuje się do postaci Marcina Kromera, pisarza i muzyka, konkurs chórów Legnica Cantat przyznaje nagrody im. Jerzego Libana z Legnicy, zaś bardziej lokalne festiwale w Radomiu i Grudziądzu mają za swoich patronów Mikołaja Radomskiego i Piotra z Grudziądza. Kwestia mniejszej czy większej przynależności tych źródeł i kompozytorów do kultury polskiej nie ma tutaj aż tak dużego znaczenia, a posiada konkretne znaczenie prospołeczne, kulturotwórcze i promocyjne.

Wydaje się, że polskie dziedzictwo muzyczne ma wiele atutów, może przyciągać uwagę zagranicznych badaczy, muzyków i wszystkich osób zainteresowanych kulturą. Nie może jednak być traktowane w sposób wąski i wyłączający, lecz możliwie szeroko, z uwzględnieniem jego najrozmaitszych kontekstów i przy świadomości jednoczesnej przynależności do dziedzictwa europejskiego oraz dziedzictwa sąsiadujących krajów. Słabą stroną polskiego dziedzictwa jest jednak – w mojej ocenie – wciąż zbyt mała obecność

w świadomości międzynarodowej, poza oczywiście bardzo wąskim gronem specjalistów (a i tutaj jest jeszcze sporo do zrobienia). Kluczem do zmiany tej sytuacji wydaje się dostęp do materiałów i informacji, przede wszystkim promocja naszych niewątpliwych osiągnięć naukowych i artystycznych, np. wydawnictw i nagrań, które, choć zwykle są dwujęzyczne, to jednak nie zawsze docierają do rąk zagranicznych odbiorców. Ważnymi promotorami naszego dziedzictwa poza Polską są niewątpliwie udzielający się na forum międzynarodowym uznani artyści i badacze, w tym polscy muzycy, mieszkający za granicą. Te ich „ambadorskie” działania należy wspierać, zwłaszcza w obliczu trudnej sytuacji pandemicznej.