

O muzykach, muzyce i jej funkcji na renesansowym dworze ostatnich Jagiellonów

Artykuł ten traktuję jako pewne uzupełnienie dotychczasowego obrazu życia i działalności ostatnich władców z dynastii Jagiellońskiej, zasiadających na polskim tronie. Ostatni Jagiellonowie byli ludźmi o wysokiej kulturze osobistej i atmosfera życia artystycznego, jaką wokół siebie stworzyli, była odbiciem ich estetycznych upodobań i potrzeb. Dwór królewski był ogniskiem kulturalnym, żywo promieniującym na cały kraj. Szczególnie wiele podróżował Zygmunt August, oddziałując kulturą własną i swego otoczenia na najrozmaitsze środowiska.

Artykuł napisany jest z punktu widzenia historyka i ma na celu ukazanie, w jak najszerszym kontekście, wzajemnych relacji pomiędzy muzyką a życiem i kulturą dworu królewskiego. Wyczerpujące opracowanie tego zagadnienia nie jest łatwe ze względu na stosunkowo ubogi i w dodatku bardzo rozproszony materiał źródłowy (częściowo już wydany i opracowany), niejednokrotnie zawierający bardzo lakoniczne informacje na omawiany temat. Ponieważ głównym celem pracy jest ukazanie różnorodnych funkcji muzyki na dworze królewskim w aspekcie społeczno-kulturowym, większość materiału archiwalnego ze względu na jego rodzaj (a są to np. rachunki dworskie, dzięki którym poznajemy nazwiska, pochodzenie i wynagrodzenie muzyków, czy inwentarze kapeli królewskiej, które pozwalają na odtworzenie jej repertuaru i instrumentarium), jest w tym przypadku nieadekwatna do tematyki. O wiele więcej informacji, i to cenniejszych, dostarczają inne źródła – dzieła plastyczne i literackie.

Znajdujące się w literaturze wzmianki dotyczące kultury muzycznej, można podzielić na trzy zasadnicze grupy. Pierwszą stanowią informacje o charakterze dokumentów historycznych. Do drugiej zaliczają się wzmianki, mówiące o pewnych realiach życia muzycznego, ujęte w sposób satyryczny. Grupa ta odzwierciedla sytuację społeczną i społeczne funkcje muzyki. Do trzeciej grupy należą przenośnie i porównania, nawiązujące do zjawisk muzycznych. Powstający zarys obrazu starałam się uzupełnić, sięgając do opracowań ogólnych i monograficznych, artykułów zawartych w czasopiśmie fachowych (muzykologicznych) oraz prac słownikowo-encyklopedycznych.

Renesans w muzyce

Jeden z największych przełomów w historii kultury europejskiej przypada na okres renesansu. Historycy określają jego ramy czasowe od początku XIV do początku XVII wieku. Niemal do połowy XV wieku jest to zjawisko wyłącznie włoskie. Dopiero w XVI wieku zaczyna zanikać ono we Włoszech, a rozkwitać na północ od Alp.

Okres renesansu w kulturze charakteryzuje się m.in. powrotem do estetyki antyku i odrodzeniem nauki, aktywnością humanistów, zeświecczeniem życia społecznego, erupcją twórczą w sztukach pięknych, rozwojem indywidualizmu w życiu prywatnym i publicznym. Nazwa renesans początkowo wiązała się tylko z rozwojem sztuk plastycznych, później przyjęli ją również historycy innych dziedzin sztuki, w tym historycy muzyki. Granice chronologiczne jednak pozostawały nadal płynne.

W historii muzyki termin renesans pojawił się po raz pierwszy u Augusta Wilhelma Ambrosa w *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina* (1868). Hugo Riemann rozszerzył granice tej epoki aż do XIV wieku, obejmując nimi również *ars nova*. W *Handbuch der Musikwissenschaft* Ernsta Bückena (1931) średniowiecze i renesans Heinrich Bessler omówił łącznie, zaś cezura pomiędzy obydwojema okresami nie została zaznaczona u niego zbyt ostro. Historycy muzyki długo zastanawiali się czy zaliczyć do okresu renesansu późnośredniowieczne szkoły niderlandzkie i okres *ars nova*. W *New Oxford History of Music* (1960) *ars nova* oraz renesans zostały omówione łącznie, w granicach czasowych 1300–1540. Donald J. Grout w *A History of Western Music* (1961), analogicznie jak Józef M. Chomiński w *Historii harmonii i kontrapunktu* (1954), zamknął renesans w latach 1450–1600¹.

Wahania historyków muzyki, związane z problemem ostatecznego określenia ram czasowych epoki renesansu w muzyce, wynikają głównie z tego, że w XVI wieku nadal żywa pozostawała tradycja muzyki średniowiecznej (widoczna zarówno w muzyce religijnej, jak i świeckiej), a zarazem

¹ Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K.: *Historia muzyki*. Cz. I. Kraków 1989, s. 141.

z faktu nawiązywania do kultury starożytnej w teorii średniowiecznej muzyki.

Jeśli chodzi o ramy chronologiczne muzyki polskiej, to obecnie trudno rozstrzygnąć czy do okresu renesansu należałoby zaliczyć już 2 połowę XV wieku. W nielicznych zachowanych zabytkach muzyki polskiej tego okresu widoczne jest jeszcze bowiem bardzo silne oddziaływanie tradycji średniowiecza. Zofia Lissa i Józef M. Chomiński w pracy *Muzyka polskiego Odrodzenia* (1953) zamykają renesans muzyczny w granicach 1450–1640. W etapie wstępnym, przypadającym na lata 1450–1520, widzą oni początki narastania elementów nowego stylu, ale w ramach nadal dominujących form kościelnych. W okresie od 1520 do 1543 roku² elementy te występują już wyraźnie zarówno w doborze środków, jak i w formach oraz gatunkach muzycznych, co staje się jednocześnie wyrazem nowej społecznej funkcji muzyki. Okres rozkwitu muzyki polskiego renesansu przypada na lata 1543–1580. W roku 1580 ukazały się psalmy Mikołaja Gomółki do słów Jana Kochanowskiego. Ostatni okres 1580–1640 to wykorzystanie treściowych i technicznych zdobyczy muzyki polskiego odrodzenia przez kontrreformację³.

Autorzy późniejszych prac nie zajmują jednoznacznego stanowiska w tej kwestii, np. Bogusław Schaeffer datuje renesans na okres od 1425 do 1600 roku, a barok na lata 1560–1740, tym samym muzykę lat 1560–1600 traktując dwojście, jako renesansową i barokową⁴.

Tradycje muzyki rodzimej a wpływy obce

Rozwój kultury muzycznej i życia muzycznego w Polsce nie przebiegał w sposób jednolity w całym kraju. Do najwyższych ośrodków należała Małopolska, a także większe miasta Korony (Lwów, Poznań), Gdańsk oraz liczne ośrodki w Prusach Królewskich i Książących (w tych ostatnich w organizacji życia muzycznego przeważały tradycje niemieckie). Rozwój życia muzycznego w XVI wieku koncentrował się na dworze królewskim, dworach wyższych dostojników kościelnych i świeckich oraz w większych miastach. Ośrodki te w szczególnie sposób przyczyniły się do ożywienia muzycznej wymiany między Polską a Europą w XVI wieku. Wspierała się ona na gruncie kontaktów politycznych, gospodarczych, kulturowych, religijnych, towa-

rzyskich. Wymianie kulturalnej, w tym i muzycznej, sprzyjały międzynarodowe kontakty, utrzymywane od dawna przez klasztory w Polsce. Pośrednie znaczenie dla rozwoju kontaktów muzycznych miały podróże zagraniczne Polaków (zarówno te z oficjalnymi poselstwami, jak i prywatne – synów szlacheckich), przede wszystkim do Włoch, Francji i Niemiec. Kontakty międzynarodowe Polski obejmowały w XVI wieku całą Europę, jednak ich znaczenie dla muzyki polskiej było różne.

Pierwszeństwo w repertuarze polskim, podobnie jak i w innych krajach Europy, przypada zdecydowanie muzyce niderlandzkiej. Z inwentarza muzykaliów kapeli królewskiej, sporządzonego po śmierci Jerzego Jasińczyca (zwanego też Jazwicz), wynika, że utwory wybitnych kompozytorów niderlandzkich – Clemensa Jacobusa, Jasquina de Prés, Nicolausa Gomberta, Pfilippe’a Vardelota, Adriana Villarta, Cypriana de Rove, Orlanda di Lasso i wielu innych – stanowiły podstawę polskiego repertuaru muzyki wielogłosowej, zwłaszcza mszalnej i motetowej. Mirosław Perz wykazał, że na polskim gruncie technika niderlandzka była wyrazem postępu i czynnikiem sprzyjającym ujednoliceniu stylistycznemu. Na tę niderlandzką podstawę nakładały się wpływy włoskie, francuskie i niemieckie, współgrające z lokalną tradycją muzyczną⁵. W Polsce przebywali także muzycy z Niderlandów, zwani „flandri”. Sprowadzani byli z różnych miast, np. z Antwerpii, i zajmowali, zwłaszcza na królewskim dworze, uprzywilejowaną pozycję. W 1556 roku Zygmunt August kazał sprowadzić z Antwerpii czterech Flamandów, nazwanych w księdze marszałkowskiej *musici Itali* (prawdopodobnie dla oznaczenia rodzaju i stylu muzyki, jaką uprawiali)⁶. Byli to trzej fleciści: Paweł Bannich, Guido Hoborean, Filip Mansert i Arnold Veracter (flecista i lutnista)⁷.

Powszechnie podziwiane włoskie wzorce kulturowe uważane były u nas w XVI wieku za symbol nowoczesności. Polsko-włoskie kontakty muzyczne znacznie ułatwiały związki dynastyczne, np. małżeństwo króla Zygmunta I z Boną Sforzą. Na dworze królewskim od początku stulecia pojawiali się muzycy włoskiego pochodzenia. Wielu Włochów spotykamy na dworze Bony i Zygmunta Augusta, gdzie obok śpiewaków i instrumentalistów występują także tancerze⁸. Źródła podają nazwiska następujących muzyków pochodzenia włoskiego: Giovanni Balli (określany jako muzyk i organista na dworze Zygmunta Augusta)⁹, Piotr Maffoni¹⁰, Antoni Ruffo¹¹, Dominik z Werony (harfista Zygmunta Augusta)¹², Aleksander

² Data 1520 jest przypuszczalną datą powstania tańców spisanych później w *Tabulaturze Jana z Lublina* (1537–1548), w 1543 r. po raz pierwszy wystąpiła na Wawelu kapela rorantystów.

³ Lissa Z., Chomiński J.M.: *Muzyka polskiego odrodzenia*. Warszawa 1953, s. 29–30.

⁴ Schaeffer B.: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1987, s. 100, 139.

⁵ Brzezińska B.: *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*. Kraków 1987, s. 23.

⁶ Tomkowicz S.: *Na dworze królewskim dwóch ostatnich Jagiellonów*. Kraków 1924, s. 32.

⁷ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*. Kraków 1988, s. 37, 56, 98, 104, 113, 125; Cynarski S.:

Dwór królewski w Krakowie za ostatnich Jagiellonów. W: *Kraków w dobie renesansu*. Kraków 1989, s. 81.

⁸ Zob. też: Quirini-Popławska D.: *Działalność Włochów w Polsce w I połowie XVI wieku na dworze królewskim, w dyplomacji i hierarchii kościelnej*. Wrocław 1973, s. 51–57.

⁹ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 56, 97.

¹⁰ Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81; natomiast E. Głuszczyk-Zwolińska podaje, że pomyłkowo nazwano go w aktach (i to tylko raz) muzykiem, twierdząc, że był on tylko kupcem-zaopatrzeniowcem, *Muzyka nadworna...*, s. 57.

¹¹ Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

¹² Ibidem; Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 56, 101.

Pesenti (określany jako muzyk i organista Bony)¹³, Joannes Kappa (flecista i trębacz Zygmunta Augusta)¹⁴. Kilku muzyków włoskich znanych jest tylko z imienia, jak np. Giovanni, Vincenzo i Joannes – tympaniści (czyli grający na bębenkach i tamburynach), związani z dworem Bony¹⁵, niejaki Joannes, określany jako citharista lub lŷricus Bony¹⁶, Franciscus (wymieniany jako skrzypek i flecista na dworze Zygmunta Augusta)¹⁷, czy Angiolo, Joannes i Joseph (na dworze Zygmunta Augusta określani jako musicus Italus)¹⁸.

Elżbieta Głuszcz-Zwolińska uważa, iż z pięciu przeszłych 29 listopada 1550 roku spod opieki biskupa Maciejowskiego na dwór królewski muzyków, tylko trzech było Włochami: Hugo, Antonius i Dziano¹⁹. Niezbyt pewna jest muzyczna profesja, zaliczonych przez Mirosława Perza do włoskich muzyków, takich dworzan Zygmunta Augusta, jak Silvestro i Marino²⁰. Jako muzyka z Włoch, ale i zarazem tancerza, źródła wymieniają niejakiego Silvestra, przybyłego do Polski prawdopodobnie z dworem Elżbiety Habsburżanki²¹. Również członkowie włoskiego dworu Bony zajmowali się muzyką i tańcem. Z zainteresowań muzycznych znany był m.in. jej nadworny kuchmistrz – neapolitańczyk Cola Maria de Charis²², zaś jej dwórki popisywały się przed gośćmi tańcem solowym²³.

Na obraz polsko-włoskich stosunków muzycznych rzuca dość silne światło zawartość *Tabulatury organowej Jana z Lublina* (1536–1548) oraz *Tabulatury organowej klasztoru Świętego Ducha w Krakowie* (około 1548). Znajdujące się w pierwszym z wymienionych zbiorów utwory Mikołaja z Krakowa są dowodem na to, że włoskie wpływy muzyczne trwały nieprzerwanie, a wszystkie nowości bardzo szybko przenikały do Polski. Utwór Mikołaja z Krakowa *Aleć nade mną Venus* został uznany za pierwszy polski madrygał. Co ciekawe, niemal w tym samym czasie pierwszy drukowany zbiór madrygałów ukazał się we Włoszech (1533). Inspiracje włoskie są w tej tabulaturze widoczne także w tańcach, zwłaszcza polskich, odpowiadających pod względem formy tańcom włoskim (wpływy melodyki oraz zapożyczenie układu parzystego pavana–galiarda)²⁴. Zdzisław Jachimecki i Adolf Chybiński zwracają uwagę na dowody znajomości włoskiej pieśni świeckiej i muzyki instrumentalnej, uznając to zjawisko za jedną z oznak renesansu muzycznego w Polsce²⁵. Dominacja muzyki włoskiej przypadła dopiero na okres po 1550 roku – świadczy o tym zawartość pochodzącej z 2 połowy XVI wieku²⁶ krakowskiej tabulatury lutniowej.

Stosunki muzyczne Polski z Francją istniały już w XV wieku. Potwierdzają to niektóre rękopisy pochodzenia polskiego z połowy tego stulecia, zawierające m.in. dzieła francuskie. Od roku 1529 pojawiały się w Krakowie liczne paryskie druki muzyczne (m.in. Piotra Attaignant), które zawierały *chansons*, motety i msze wielu francuskich kompozytorów. Profesor Adolf Chybiński doszukał się w *Tabulaturze organowej Jana z Lublina* pięciu, względnie siedmiu francuskich *chansons* i stwierdził, że skoro znajdujemy je w tabulaturze, która jest pomnikiem klasztornej kultury muzycznej, to niewątpliwie znał je dwór Zygmunta Starego, a w szczególności Zygmunta Augusta, a za ich pośrednictwem i kapele magnackie²⁷.

Z inwentarza muzykaliów dowiadujemy się, że kapela królewska ostatniego Jagiellona wykonywała świeckie i kościelne dzieła mistrzów francuskich²⁸. W prywatnej kapeli królewskiej, która składała się ze śpiewaków różnej narodowości, nie brakowało muzyków z Francji. Nie brak też dowodów, że już w XIV i XV wieku przebywali w Krakowie muzycy pochodzenia francuskiego. W latach 1552–1553 bawił na dworze królewskim kompozytor o francuskim nazwisku – Jean (Jossquin) Baston, nazywany jednak Flandrem²⁹. W latach 1556–1660 w kapeli króla, obok czterech „flandrow”, był jeden „Francusz musicus” o nazwisku Olbert³⁰. W latach 60. na dworze Zygmunta Augusta krótko przebywał „Albertus Francusz”³¹.

O wielkiej popularności mszy francuskich w repertuarze kapeli roranckiej na Wawelu świadczy wiele druków, których spis sporządził i wydał w 1885 roku dr Józef Surzyński³². Pieśni francuskie znajdujemy w tabulaturach lutniowych Bakfarka – najsłynniejszego lutnisty na dworze Zygmunta Augusta. Można wskazać ponad 40 kompozytorów francuskich, których dzieła miano okazję poznać w Krakowie w XVI wieku. Do najpopularniejszych należeli: Certon, Claudin, Goudimel, Jacotin, Phinot, Sermisy, Jannequin³³.

Związki z muzyką ośrodka niemieckiego były w XVI wieku wyjątkowo ożywione i obejmowały rozmaite dziedziny. Liczba muzyków niemieckich na dworach i w miastach polskich przewyższała liczbę muzyków włoskich, zwłaszcza w 1 połowie stulecia. Byli wśród nich zarówno kompozytorzy, jak i wykonawcy, najczęściej wirtuozi grający na instrumentach dętych. W 1519 roku do Niemiec udał się niejaki Mucha, flecista Zygmunta Starego, w celu

¹³ Ibidem, s. 56, 117.

¹⁴ Ibidem, s. 56, 108.

¹⁵ Ibidem, s. 56, 107.

¹⁶ Ibidem, s. 107.

¹⁷ Ibidem, s. 56, 102.

¹⁸ Ibidem, s. 56, 97, 107.

¹⁹ Ibidem, s. 56, 97, 104.

²⁰ Perz M.: *Mikołaj Gomółka*. Kraków 1981, s. 87.

²¹ Głuszcz-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 57.

²² Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 78.

²³ Chłędowski K.: *Królowa Bona*. Warszawa 1966, s. 45.

²⁴ Brzezińska B.: *Repertuar...*, s. 23–24.

²⁵ Ibidem, s. 25.

²⁶ Zob.: Szczepańska M.: Nieznana krakowska tabulatura

lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia. W: *Księga pamiątkowa ku czci prof. A. Chybińskiego w 70-lecie urodzin*. Kraków 1950, s. 198–204.

²⁷ Chybiński A.: *Stosunki muzyczne Polski z Francją w XVI stuleciu*. „Przegląd Muzyczny” 1928, nr 3, s. 1–3.

²⁸ Chybiński A.: *Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI wieku*. „Kwartalnik Muzyczny” 1912, z. 3, s. 253–258.

²⁹ Tomkowicz S.: *Materiały do historii stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze królewskim polskim*. Kraków 1915, s. 28, 124.

³⁰ Ibidem, s. 138.

³¹ Głuszcz-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 56, 96.

³² Chybiński A.: *Stosunki muzyczne...*, nr 3, s. 4–5.

³³ Ibidem, nr 4, s. 4–5.

zwerbowania na dwór królewski fistulatorów³⁴. Niemieccy muzycy dominowali przede wszystkim na dworze Zygmunta Starego. W rachunkach królewskich z lat 1535–1538 przy wypłatach pensji i tzw. kolędy wśród trębaczy, lutnistów, flecistów oraz grających na cytrze i organach przeważali Niemcy³⁵. Z dworem tego wadcy związani byli tacy muzycy, jak znani nam tylko z imienia lutniści: Cristoph³⁶, Erasmus³⁷, Georgius³⁸, a także trębacz Georgius³⁹. Jako nadworni fleciści Zygmunta Starego, a następnie Zygmunta Augusta występowali: Joannes Wilhelm (zwany też Hanuszem)⁴⁰ oraz niejaki Klaus. Ten ostatni, jak wykazała Elżbieta Głuszc-Zwolińska, nie jest tożsamy z Mikołajem Klausem, tak jak chce tego Stanisław Cynarski, ale z Mikołajem Brugnerem⁴¹.

Z dworem Zygmunta Augusta związani też byli tacy muzycy, jak: Joachim Kepel (flecista)⁴², Hans Reder (flecista, określany także jako puzonista)⁴³, Jan Ramulth (*adolescens cantor*, czyli tzw. młodzieniec śpiewak)⁴⁴. Nie da się jednoznacznie stwierdzić czy do tych muzyków można zaliczyć także związanego z dworem Mathiasa Tudesco (bębnistę), występującego w źródłach z przydomkiem „Niemiec”⁴⁵.

Szczególnie wyraźnie kultura niemiecka oddziaływała w miastach. Głównie z Niemiec sprowadzano instrumenty dęte i klawiszowe, stamtąd też przybyli do Krakowa pierwsi drukarze muzyczni. Związki te sięgały również w sferę szkolnictwa muzycznego, bowiem niemieckie podręczniki stanowiły w większości podstawę nauczania teorii muzyki w Polsce. W Akademii Krakowskiej nauka muzyki obejmowała wykłady teoretyczne (i na nie położony był punkt ciężkości) i naukę gry na instrumentach, np. na cytrze, flecie, klawikordzie⁴⁶. Do Krakowa już w XV wieku przybywali na naukę muzycy z różnych stron Europy. Wśród nich do najśłynniejszych należał kompozytor niemiecki Heinrich Finck, późniejszy nadworny muzyk Jana Olbrachta i Aleksandra Jagiellończyka⁴⁷. Miał on otrzymać bardzo gruntowne wykształcenie muzyczne, przebywając jeszcze na dworze Kazimierza Jagiellończyka, o czym dowiadujemy się od jego bratanka Hermana. Świadczyłoby to o tym, że już w tym czasie w otoczeniu królewskim musieli się znajdować wyspecjalizowani muzycy, cieszący się dużym autorytetem⁴⁸. Oddziaływanie kultury muzycznej kręgu niemieckiego na

kształtowanie się życia muzycznego w Polsce przejawiało się głównie na początku XVI wieku, w połowie stulecia natomiast uległo osłabieniu. Ważnym składnikiem muzycznego repertuaru mieszczańskiego była jeszcze przez długi czas pieśń świecka z tekstem niemieckim.

Związki z Hiszpanią w XVI wieku były ograniczone, ale inwentarz kapeli królewskiej z 1572 roku zawiera wzmiankę o istnieniu *Officia Moralis*⁴⁹; w *Tabulaturze Jana z Lublina* znajduje się taniec *Hispaniarum*, a w tabulaturze lutniowej z 2 połowy XVI wieku – *Passamezzo hispanicum*⁵⁰. Nie wiadomo czy tańczony na dworze za czasów Zygmunta Starego taniec „maruszka”⁵¹ ma coś wspólnego z hiszpańską moreuską. Historycy muzyki doszukiwali się związków z muzyką hiszpańską w twórczości Wacława z Szamotuł, nadwornego kompozytora Zygmunta Augusta. Główna melodia jego *Lamentacji* nie była spotykana w Europie nigdzie, poza Hiszpanią. Nie wiadomo w jaki sposób poznał on tę melodię. Może zetknął się z nią podczas podróży na Zachód, a może przywiózł ją do Krakowa przed rokiem 1553 jakiś wędrowny muzyk hiszpański⁵².

W Krakowie, w kręgach mieszczaństwa i szlachty, dało się również usłyszeć muzykę pochodzenia czeskiego. Polsko-czeskich związków muzycznych należy szukać przede wszystkim w pieśniach reformacyjnych. Początkowo wydawano je u nas w języku polskim, w formie pojedynczych, luźnych druków ulotnych. Dopiero od połowy XVI wieku zaczęto w Polsce wydawać kancjonały drukowane. Pierwszym z nich był, pochodzący z roku 1547, *Kancjonał Jana Seklucjana* (działającego w Królewcu pod opieką księcia Albrechta). W kancjonałach tym znajdują się m.in. pieśni czeskie w przekładzie polskim. Utwory te, podobnie jak polskie pieśni pochodzenia czeskiego, zawierają wiele cechizmów.

W XVI wieku inną grupę pieśni czeskich, które zdomowały się w Polsce, stanowiły kolędy, np. *Krystus syn Boży się narodził*⁵³. Pieśni czeskie krzewili także, powracający do kraju z uniwersytetu praskiego, żacy. Obszerna liczba drukowanych w Polsce w XVI wieku kancjonałów Braci Czeskich i Utrakwistów świadczy o istnieniu ścisłych związków między Czechami a Polską na polu kościelno-muzycznym. Również na dworze królewskim spotkać można było muzyków z Czech. Z dworem Zygmunta Starego, a następnie

³⁴ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 31.

³⁵ Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

³⁶ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 100.

³⁷ Ibidem, s. 101.

³⁸ Ibidem, s. 102.

³⁹ Ibidem, s. 102–103.

⁴⁰ Ibidem, s. 103, 126; Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

⁴¹ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 99, 109; Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

⁴² Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 109; S. Cynarski podaje pisownię jego nazwiska – Kleppel. Ibidem, s. 81.

⁴³ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 119; Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

⁴⁴ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 118; Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 81.

⁴⁵ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 124.

⁴⁶ Wozaczyńska M.: *Muzyka renesansu*. Gdańsk 1996, s. 103.

⁴⁷ Ibidem, s. 103; Reiss J.W.: *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*. Kraków 1984, s. 27.

⁴⁸ Poliński A.: *Znakomitsi cudzoziemscy muzycy w Polsce*. „Echo Muzyczne” 1882, nr 13, s. 98–99.

⁴⁹ Chodzi tu zapewne o dzieło Christobala Moralesa, zmarłego najprawdopodobniej w 1553 r.

⁵⁰ Morawska K.: *Historia muzyki polskiej*. T. II. Renesans. Warszawa 1994, s. 56–62.

⁵¹ Pawiński A.: *Młode lata Zygmunta Starego*. Warszawa 1893, s. 129.

⁵² Cramer E.C.: *Związki z muzyką hiszpańską w Lamentacjach Wacława z Szamotuł*. „Muzyka” 1979, nr 3, s. 40–41.

⁵³ Witkowski L.: Polsko-czeskie stosunki w dziedzinie hymnologii w XVI–VIII wieku. W: *Materiały z sesji PWSM w Gdańsku. Prace specjalne 7*. Gdańsk 1974, s. 68–70.

jego syna, związany był trębacz Jenik z Wolkanic, który w źródłach występuje z przydomkiem „Czech”⁵⁴.

Źródła dostarczają też wiadomości o istnieniu polsko-węgierskich związków muzycznych. Nie powinno to dziwić, biorąc pod uwagę powiązania dynastyczne Jagiellonów. W okresie panowania Zygmunta Starego bardzo popularne były w Krakowie kompozycje Tomasza Stoltzera, nadwornego kompozytora króla węgierskiego Władysława Jagiellończyka. Prawdopodobnie było to wynikiem bliższych stosunków kulturalnych, łączących dwory w Budzie i Krakowie. Tezę tę potwierdza fakt, że kapela rorantystów wykonywała utwory chórálne, wskazujące na istnienie tych kontaktów. W jednym z rękopisów muzycznych nad utworem mszalnym znajduje się napis: *Ungaricum Patrem Omnipotentem*, w innym zaś czytamy: *Kyrie Ungaricum*⁵⁵. Utwory te zwano węgierskimi, gdyż albo pochodziły od kompozytora żyjącego na Węgrzech, albo ich główna melodia była w użyciu kościołów węgierskich. W tym czasie znano także tańce węgierskie. Taniec hajducki cieszył się dużą popularnością nie tylko na dworze królewskim. Barbara Zapolya, pierwsza żona Zygmunta Starego, w swoim orszaku weselnym miała zespół węgierskich grajków⁵⁶. Prawdopodobnie zostali oni w Polsce wraz z częścią węgierskich dworzan. W kapeli Zygmunta Augusta nie spotykamy wprawdzie muzyków z Węgier, ale za to przez wiele lat (1549–1565) bawił na jego dworze siedmiogrodzki Saksończyk, Walenty Bakfark⁵⁷ (określany w źródłach jako „Hungarus” i „Węgrzynek”, wielki wirtuoz lutni i kompozytor)⁵⁸. Wiadomo także, że w 1518 roku wydrukował w Krakowie swój traktat teoretyczny z zakresu muzyki, pochodzący z Węgier Stefan Monetarius⁵⁹. Polska cieszyła się na Węgrzech sławą obfitującego w siły muzyczne kraju, skąd można było sprowadzać instrumentalistów na dwór węgierski. Skoro ówczesny wielki kompozytor węgierski Walenty Balassi tworzył swe pieśni w takt i rytm melodii polskich, to można wnioskować, że musiały być one dość popularne u naszych południowych sąsiadów. Popularność ich zapewne wzrosła wraz z przybyciem na Węgry polskiego dworu Izabeli Jagiellonki.

Jagiellonowie wnieśli duży wkład w polsko-ruską wymianę w zakresie kultury muzycznej. Rozprzestrzenianie się pieśni ruskich w Polsce zawdzięczać należy silnym obustronnym kontaktom, wzmożonym związkami państwowymi. Od czasów Jagiellów moda na „ukraińszczyznę” wiązała się ściśle ze wschodnią orientacją polityki polskiej. Śpiewacy i instrumentalisci ruscy często przybywali do Polski, a wiadomo, że za czasów Jagiellonów pojawiali się na dworze, a wraz z nimi ruskie tańce, wykonywane np. podczas uroczystości weselnych króla Zygmunta Starego z Boną⁶⁰. Znane były różne pieśni ruskie, z których największą popularnością cieszyły się pieśni historyczne i dumki. Po 1500 roku zanotowany jest

w „kapeli królewskiej” bandurzysta pochodzenia ruskiego – Czuryło. Cieszył się on dużą sympatią Zygmunta Starego, który lubił spędzać wolny czas słuchając śpiewanych przez niego dumek⁶¹. Muzyka liturgiczna, religijna, jak i świecka pieśń ruska poprzez cerkiew na wschodnich obszarach Rzeczypospolitej przenikała do Krakowa i w głąb Polski⁶².

Te szerokie międzynarodowe kontakty w dziedzinie kultury muzycznej ogniskowały się w Krakowie, gdzie znajdował się sława uniwersytet oraz siedziba dworu królewskiego. W Polsce XVI stulecia dwór królewski był głównym miejscem rozwoju i sprzedaży umiejętności muzycznych, wyznaczając górny pułap awansu i krajowej kariery. Muzyka polska szczególnie wiele zawdzięcza ostatnim Jagiellonom. W okresie ich panowania przeżyła swój złoty wiek. Mecenat Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta w dużej mierze przyczynił się do podniesienia społecznej rangi artystów muzyków oraz stworzenia odpowiedniego klimatu dla rozwoju wybitnych indywidualności twórczych. Na dworze Zygmunta Augusta znaleźli się wszyscy najwybitniejsi polscy kompozytorzy epoki odrodzenia, którzy nadali naszej muzyce nowożytny charakter i rozsławili ją poza granicami Polski. W środowisku muzycznym dworu polskiego krzyżowały się wpływy włoskie, niemieckie, niderlandzkie, francuskie, a także wschodnie. Świadczy o tym zarówno wielonarodowy skład tego środowiska, jak i wykonywany repertuar. Wart podkreślenia jest fakt, że w przeszczepianiu aktualnych zdobyczy kultury renesansowej obowiązywała zasada „imitatio” (tzn. adopcji), a nie odtwórczego naśladowania.

Zamiłowania muzyczne polskich władców

Dwór monarchy był ściśle związany z osobą panującego i winien był być utrzymywany z jego skarbu prywatnego. Po śmierci władcy ulegał on rozwiązaniu. Nowy monarcha, organizując swój dwór, mógł przejąć grupę dworzan swojego poprzednika, bądź też wprowadzić nowych ludzi, z którymi związany był przed objęciem rządów. W omawianym okresie istniało obok siebie równocześnie kilka dworów związanych z rodziną panującą. W latach 1543–1548 mamy do czynienia z czterema dworami: Zygmunta Starego, Bony, Zygmunta Augusta, Elżbiety Habsburżanki – tej ostatniej do 1545 roku. Od 2 połowy 1548 roku własny dwór miała także Barbara Radziwiłłówna. Z zachowanych rachunków podskarbiego Bużeńskiego dowiadujemy się, że w czasie jej pobytu na zamku w Nowym Mieście Korczynie, miała już swoich własnych muzyków – tygodniowe diety wypłacano grającemu na surmie trębaczowi Janowi Korybutowi, trębaczowi Pawlikowi i organiście Sobkowi⁶³. Na krakowskim

⁵⁴ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 107, 127.

⁵⁵ Zob.: Chybiński A.: *Z dziejów węgiersko-polskich stosunków muzycznych*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 8, s. 4.

⁵⁶ Wernichowska B.: *Królewskie śluby*. Kraków 1989, s. 18.

⁵⁷ W źródłach występuje następująca pisownia jego nazwiska: Backfarck, Backfark, Bakfark, Bakffark, Bakwark, Baquarge, Barkfark, Bekfark – zob.: Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 97.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Chybiński A.: *Z dziejów polsko-węgierskich...*, s. 4.

⁶⁰ Morawski K.: *Czasy Zygmunta na tle prądów odrodzenia*. Warszawa 1922, s. 43.

⁶¹ Pawiński A.: *Młode lata...*, s. 128.

⁶² Zob.: Morawska K.: *Historia muzyki...*, s. 61.

⁶³ Marchwińska A.: *Początki dworu królewskiego Barbary Radziwiłłówny*. „Przegląd Bydgoski” 2001, R. XII, s. 53.

dworze dołączył do nich Jurek Jasińczyc (Jazwicz), początkowo lutnista, a następnie dyrygent zespołu wokalnego. Własnych dworzan miały królewskie siostry oraz ostatnia żona Zygmunta Augusta. Nie należy też zapominać, że przez pewien czas bawiła w Polsce, ze swoim ubogim węgierskim dworem, Izabela Zapolya.

Dwór ostatnich Jagiellonów był z reguły bardzo liczny. Przebywała na nim duża liczba ludzi stanu szlacheckiego, aby przez służbę dworską dojść do wysokich stanowisk. Można przypuszczać, że najbardziej rojno na Wawelu było za czasu pobytu królowej Bony, która do Polski przyjechała z orszakiem liczącym 287 osób⁶⁴. Od początku panowania Zygmunta Starego dwór królewski stał się ważnym ośrodkiem życia kulturalnego. Był wzorem wykwintnego obyczaju i stroju; łączył w sobie elementy kultury rodzimej i obcej. Stanowił środowisko niejednolite nie tylko pod względem narodowym, ale i społecznym.

Muzycy dworscy przeważnie zaliczani byli do służby. Nie tworzyli jednej, wyodrębnionej spośród dworzan grupy. Jak wykazała Elżbieta Głuszc-Zwolińska, termin kapela stosowany był dotąd na określenie wszelkich muzycznych zespołów dworskich czy kościelnych w dawnych wiekach, w odniesieniu do średniowiecza i renesansu dotyczył w rzeczywistości węższego wycinka dworskiego środowiska. Pod pojęciem kapeli rozumiano grono osób, które pozostawały czynne w książęcej lub królewskiej kaplicy. Na czele tego grona stał duchowny. Śpiew należał do jednego z wielu różnych zadań kapeli. Przenoszenie nazwy „capella” na muzyczny – sensu stricto – zespół dworski, następowało od 2 połowy XVI wieku. Najwcześniej miało to miejsce we Włoszech, skąd zwyczaj ten przeniesiono na zachód i północ Europy⁶⁵.

Muzyka na dworze królów polskich, podobnie jak w siedzibach innych monarchów europejskich w XVI wieku, podlegała przepisom etykiety dworskiej. Dwór królewski nie miał początkowo zorganizowanego według jednolitych reguł zespołu, ale dysponował w miarę potrzeby rozmaicie kształtowaną grupą muzyków, prezentującą wszechstronny wachlarz umiejętności. Muzyków tych podzielić można na dwie grupy: pierwsza z nich to śpiewacy pracujący w kaplicy dworskiej, wykonujący muzykę liturgiczną i religijną, dojrzałe kantory, młodzieńcy i chłopcy dyszkanciści, pozostający pod opieką kapelanów, odpowiedzialnych za funkcjonowanie kaplicy królewskiej. Druga – to grupa muzyków świeckich, grających na instrumentach dętych, strunowych i klawiszowych, wśród których można było wyróżnić jako osobną, liczną grupę, trębaczy i bębniaków, tworzących najprawdopodobniej wojskowy zespół reprezentacyjny. Ponadto utrzymywano solistów, muzyków przeznaczonych do muzykowania komnatowego i innych. Na dworze królewskim występowali też organiści, jednak ich status nie jest jasny⁶⁶.

Wzmianki o muzyce na polskim dworze książęcym pochodzą z XII wieku. W 1112 roku, w orszaku, jadącego do Bolesława Krzywoustego, Zbigniewa znajdowała się grupa cytarzystów i bębniaków, którzy symfonią dźwięków uświetniali przejazd drużyny książęcej⁶⁷. Wzbudziło to oburzenie wśród społeczeństwa, gdyż przywilej triumfalnych, głośnych wjazdów przy dźwiękach muzyki przysługiwał tylko panującemu. Dopiero przywilej wydany w 1295 roku przez Bolesława, brata stryjecznego księcia Łokietka, informuje, że książę daje Wawrzyńcowi i jego potomkom prawo użycia „trąby na łowach i w wojsku i wszędzie w ogóle gdzie bądźby z tego wynikał dla obdarowanego przyrost czci”⁶⁸. Oznacza to, że od tej pory trębacz, występujący dotąd tylko w orkiestrze panującego, mogli działać na usługach prywatnych.

Okres szczególnego rozmuzykowania dworu królewskiego przypadł na lata panowania Kazimierza Wielkiego i jego małżonki Aldony. Istniał wtedy dość duży zespół śpiewaków z bandurami, bębnami i lirami. O zamiłowaniu do muzyki młodej królowej Aldony tak pisali dziejopisarze: „Pani ta była oddana jedynie wesołości, śmiechom i tańcom. Gdzie tylko wierzchem lub wozem udawała się, zawsze przed nią postępowali śpiewacy z bandurami, bębnami oraz lirami, pieśniami i różnemi melodiami”⁶⁹.

Pierwszą źródłową wzmiankę o zorganizowanej kapeli królewskiej znajdujemy dopiero pod rokiem 1411. Wówczas w aktach pojawił się po raz pierwszy tytuł *Cappellae suae regiae magister*, przyznany muzykowi nazwiskiem Jan Sleydź. Kapela składała się z trzech grup: bębniaków i instrumentalistów grających na instrumentach dętych (towarzyszyli oni królowi w podróży oraz w czasie wojny), solistów (przeważnie lutnistów) i zespołu wokalnego.

Zamiłowanie do muzyki było podobno cechą wrodzoną wszystkich Jagiellonów. O ich żywym zainteresowaniu muzyką świadczą najlepiej słowa Hermana Fincka, zawarte w przedmowie do dzieła *Practica musica*: „Bóg chce, ażeby królowie taką samą opieką otaczali muzykę, jaką otaczają inne kościołowi pożyteczne sztuki, w czym wielką sławę mieli i mają królowie polscy”⁷⁰.

Wojowniczy Olbracht protegował głównie orkiestrę wojskową, złożoną z siedmiu tylko grajków, natomiast bardziej muzyczny Aleksander posiadał już liczniejszą kapelę oraz solistów, śpiewaków i lutników⁷¹. Uprawiano na dworze zarówno muzykę komnatową (tak lubiła spędzać wolny czas Helena – żona Aleksandra), jak i zapewne bardziej kunsztowną, biorąc pod uwagę fakt, że nadwornym kompozytorem był wtedy Henryk Finck. Szczególny jednak rozkwit kultury muzycznej przypadła na okres renesansu. Dwór królewski i katedra wawelska skupiały wielu wybitnych wirtuozów i kompozytorów rozmaitej narodowości oraz najwybitniejszych kompozytorów polskich. Tu koncentrowały

⁶⁴ Morawski K.: *Czasy Zyguntowskie...*, s. 43. Należy jednak pamiętać, że był to orszak odprowadzający Bonę, z którego w Polsce została tylko część dworzan.

⁶⁵ Głuszc-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 12–14.

⁶⁶ Morawska K.: *Historia...*, s. 64–65.

⁶⁷ *Słownik muzyków polskich*. Red. J. Chomiński. T. I. Kraków 1964, s. 217.

⁶⁸ Świeżawski-Sulimczyk E.: *Kapele dworskie do XVI wieku w dawnej Polsce*. „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 62, s. 630.

⁶⁹ *Encyklopedia Powszechna S. Orgelbranda*. T. I. Warszawa 1859, s. 366.

⁷⁰ Cyt. za: Poliński A.: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Lwów 1907, s. 47.

⁷¹ Ibidem.

się i krzyżowały najwartościowsze prądy ówczesnego życia kulturalnego. Stale żywa i bezpośrednia wymiana ludzi sprawiła, że Wawel w czasach ostatnich dwóch Jagiellonów stał się znakomitą, dorównującą poziomowi ogólnoeuropejskiemu, ośrodkiem kultury muzycznej, promieniującym na całe królestwo.

Zygmunt I Stary, wychowany w przekonaniu, że nie będzie mu dane zasiąść na królewskim tronie, kładł szczególny nacisk na rozwijanie swoich zainteresowań artystycznych, a pobyt na Węgrzech utrwalił i pogłębił te zamiłowania. Jak podkreśla Adolf Pawiński, król już od wczesnej młodości lubił „harmonię tonów”⁷². Muzyka i śpiew towarzyszyły mu codziennie w różnych porach dnia, szczególnie przy stole, w czasie obiadu i wieczerzy. Jeszcze przed wstąpieniem na tron wydawał na nią wiele ze swych skromnych dochodów. Na jego dworze nie brak było stałych muzyków, ale królewska szkatuła otwarta była dla wszelkiego rodzaju wędrownych grajków i śpiewaków. Często odwiedzali Wawel zacy krakowscy, którzy śpiewem i odgrywanymi komediami rozweselali króla. Ponieważ wielcy panowie świeccy i duchowni także trzymali na swych dworach różnych muzykantów i z nimi podróżowali, więc i w Krakowie często przewijali się ich śpiewacy, trębacze i piszczkowie. „Nawiedzali więc Zygmunta śpiewacy niemieccy pana Górskiego, lutniści biskupa płockiego (Erazma Ciołka), harfiarze księcia kardynała (Fryderyka Jagiellończyka)”⁷³. W lutym 1545 roku przybył na zamek krakowski Mikołaj Rej ze swoimi muzykami i śpiewakami, a trzy miesiące później – kapela arcybiskupa gnieźnieńskiego Piotra Gamrata⁷⁴. Gdziekolwiek przebywał Zygmunt Stary, tam od razu zjawiali się gęślarze, lutniści i piszczkowie. Król szczególnie lubił słuchać gry na cytrze: „gdy cyganie na cytarach uderzą w smętną strunę, to Zygmunt się rozplywa w zadowoleniu”⁷⁵. Taniec i widowiska muzyczne były, obok polowań, najczęstszą rozrywką młodego Zygmunta I. Umiał on być w danej chwili nie tylko widzem, ale osobiście wziąć udział w wesołej tanecznej zabawie, jak to miało miejsce w czasie zabawy karnawałowej, zorganizowanej przez Kacpra Bara dla swoich córek. Wieczór ten zaszczylił swoją obecnością królewicz, który z córkami gospodarza „wesoło pisał”⁷⁶. To zamiłowanie do „wesołych piasów” zostało Zygmunutowi I do późnej starości, skoro kiedy w 1548 roku król zachorował: „Bona zajmowała się nim pieczołowicie. Nie uchylała się od najcięższych posług przy nim. Umiała mu czas muzyką, śpiewami i pokazami piasów włoskich”⁷⁷.

W podobny sposób upłynęła młodość jego syna. Były to beztroskie lata, spędzane przy dźwiękach muzyki, wśród śpiewów i tańców. Jeden z ówczesnych pamfletów głosił: „u boku miał całą zgraję zniewieściałych rówieśników; śmiechy i rozmowy tylko o dziewczętach, a później do tego tańce biesiady, muzyka i flirty, polowania i na tym schodziły mu bezużytecznie najlepsze lata”⁷⁸. Jeden z najbardziej szanowanych dowódców wojskowych, Bernard Pretficz,



Puto grające na wioli, płyta nagrobna Fryderyka Jagiellończyka w katedrze wawelskiej, za: Banach J.: Tematy muzyczne w plastyce polskiej. T. I. Kraków 1956

nie mógł zrozumieć obojętności Zygmunta Augusta wobec spraw Wielkiego Księstwa Litewskiego, pisząc w lecie 1546 roku z nutą goryczy: „Niczem on tam, w gruncie rzeczy, się nie zajmuje. Natomiast pogryzał się całkowicie w ucztach, tańcach, maskaradach”⁷⁹.

Utrzymywanie wyborowej kapeli wokalne i instrumentalnej, z wybitnymi solistami na czele, leżało niejako w sferze potrzeb reprezentacyjnych dworu królewskiego, bez względu na to czy król był wrażliwy na piękno muzyki, czy nie. Na dworze królewskim przebywali przecież także reprezentanci i wysłannicy innych panujących, skwapliwie donoszący swym władcom o wszystkim, co na polskim dworze słyszeli i widzieli. Ale na dworze Zygmunta Augusta, wychowanego pod silnym wpływem włoskiego renesansu, podziwiano również muzykę jako sztukę, czego ślady znaleźć można w utworach poetyckich, opiewających wybitnych wirtuozów tej epoki. Wysoką rangę artystyczną i wyraźnie eksponowane stanowisko zajmowali lutnicy. Największą sławą wśród nich cieszył się Walenty Bakfark,

⁷² Pawiński A.: *Młode lata...*, s. 53.

⁷³ Cyt. za: Pawiński A.: *Młode lata...*, s. 128.

⁷⁴ Cynarski S.: *Dwór królewski...*, s. 80.

⁷⁵ Pawiński A.: *Młode lata...*, s. 53.

⁷⁶ Ibidem, s. 130.

⁷⁷ Cyt. za: Gołębiowski E.: *Zygmunt August. Żywot ostatniego z Jagiellonów*. Warszawa 1977, s. 157.

⁷⁸ Cyt. za: Kuchowicz Z.: *Barbara Radziwiłłówna*. Łódź 1976, s. 109.

⁷⁹ Ibidem, s. 108.



Grajek dworski z lutnią, polichromia kościoła w Grębieniu, około 1520–1530, za: Banach J.: Tematy muzyczne w plastyce polskiej. T. 1. Kraków 1956

uwieczniony w poezji Jana Kochanowskiego: *By lutnia mówić umiała/ Tak by nam w głos powiedziała:/ Wszyscy inшы w dudy grajcie! Mnie Bekwarkowi niechajcie*⁸⁰. Kult lutni, który od XV wieku jest obecny w całej polskiej literaturze, nasilił się pod koniec XVI wieku, odpowiadając historycznemu faktowi rosnącego rozpowszechnienia lutni i muzyki lutniowej. Specjalny zespół, złożony wyłącznie z lutników, utrzymywał na dworze Zygmunt I Stary⁸¹.

Uposażenie muzyków na dworze królewskim w XVI wieku uzależnione było od zajmowanego przez nich stanowiska oraz od tego, czy cieszyli się łaską królewską. Oprócz stałych poborów i diet, muzycy królewscy otrzymywali pieniężne datki z różnych okazji, m.in. kołеды, imienin, urodzin króla: „na Boże Narodzenie i Nowy Rok sypią się na grajków kolendy sute. Dostają je muzycy dworscy i muzycy dygnitarzy, co lepsi kantorowie z niektórych kościołów krakowskich, lutniści krakowscy różni wybitniejsi lutniści z osobna”⁸². Najwięksi wirtuozi cieszyli się największymi względami królewskimi. Zygmunt Stary hojnie wynagradzał Wirowskiego – wirtuoza gry na wirginalu. „Dwa dukaty dawał królewicz za jedno posiedzenie wtedy gdy organista który na takim samym grał instrumencie, brał tylko trzy

lub cztery grosze”⁸³. Podobnie wysoko oceniał umiejętności cytarzysty Marka – co widoczne jest w wypłacanych mu kwotach⁸⁴. Zygmunt August zaś szczególnie wysokimi jednorazowymi wypłatami obdarzał Bakfarka. W 1564 roku z łaski królewskiej wypłacono mu 100 florenów⁸⁵.

Funkcja muzyki na dworze królewskim

W XVI wieku na plan pierwszy wysuwa się reprezentacyjna funkcja muzyki, polegająca na podnoszeniu splendoru uroczystości kościelnych, dworskich i miejskich. A ponieważ w tym czasie dom Jagielloński należał do jednego z najbardziej znaczących w Europie, przeto dokładano wszelkich starań, aby zapewnić majestatowi królewskiemu odpowiedni splendor, mający podkreślać na każdym kroku wielkość i potęgę polskiego królestwa.

Taką też rolę muzyka odgrywała w czasie słynnego zjazdu wiedeńskiego w 1515 roku. Wzbudziła wielkie zainteresowanie, ale też i mieszane uczucia u obserwatorów tego wydarzenia. Tak opisał to kronikarz Cuspinian: „Prowadził zatem król Polski ponad półtora tysiąca jeźdźców, odzianych już to z węgierską – tych nazywają husarzami, już to z niemiecką, jednak byli też Polacy, Rusini, Moskale, jeńcy Turecy i Tatarzy ze swą jazdą i zastępem trębaczy z wielkimi trąbami o donośnym dźwięku, fałszywie brzmiącym dla naszych uszu, brzęczącymi przeraźliwie jak stada os i chrabąszczy. Był też Turek z piszczalką, który wydobywał nie słyszane u nas i odpychające dla naszych uszu dźwięki, z chłopcem gwałtownie uderzającym oburącz w bęben”⁸⁶. Z tego opisu można wnioskować, że polski monarcha dysponował już wówczas grupą wykonawców, odpowiadającą pojęciu muzyki janczarskiej. Jest to bardzo prawdopodobne, biorąc pod uwagę fakt, że okres panowania ostatnich Jagiellonów to czasy ożywionych kontaktów dyplomatycznych polsko-tatarskich i polsko-tureckich. Także w rachunkach dworu królewskiego pod rokiem 1551 wymieniony jest jakiś *Citaredis Italidis de Turcia reudentibus*⁸⁷.

Według relacji cudzoziemców, dwór Jagiellonów był liczny i okazały, ale tylko w czasie uroczystości i podróży. Wjazdy i wyjazdy króla, uroczystości rodzinne, wesela, śluby i tym podobne ceremonie odbywały się z wielką pompą, przy salwach armatnich, trąbieniu i dźwiękach muzyki. W 1518 roku Bonę powitał już w Ołomuńcu orszak posłów Zygmunta, których poprzedzała orkiestra, składająca się z bębniści, dudziarzy, piszczków i trębaczy „wygrywających hałaśliwe melodie”⁸⁸. Zapewne Kraków zgotował okazałe powitanie tej niezwyklej królewskiej oblubienicy. Podczas koronacji Bony wykonano *Hymnus in coronatione Bonae Aragonae Sfortiae reginae Poloniae*, napisany przez Wenecjanina Girolamo

⁸⁰ Kochanowski J.: *Fraszki*. W: *Dzieła Polskie*. Warszawa 1953, s. 202.

⁸¹ *Słownik muzyków...*, s. 218.

⁸² Cyt. za: Tomkowicz S.: *Na dworze królewskim...*, s. 27.

⁸³ Cyt. za: Pawiński A.: *Młode lata...*, s. 128.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 254.

⁸⁵ Świeżawski-Sulimczyk E.: *Wypisy z rachunków dworskich*

Zygmunta Augusta odnoszące się do muzyki, robione przez p. Kazimierza Wenda, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny” 1881, t. II, s. 285.

⁸⁶ Cyt. za: Głuszczyńska-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 30.

⁸⁷ Tomkowicz S.: *Materiały do historii...*, s. 18.

⁸⁸ Pociecha W.: *Królowa Bona – czasy i ludzie odrodzenia*. T. I. Poznań 1949, s. 226.

Balbiego oraz pieśń weselną *Hymenaeus*⁸⁹. Po zakończonej uroczystości orszak koronacyjny wśród dźwięków trąb i innych instrumentów muzycznych przemaszerował z katedry na zamek⁹⁰. Na trwającym kilka dni przyjęciu weselnym tańczono tańce włoskie, polskie, ruskie i niemieckie⁹¹. Carmignano, opisując zabawy taneczne, które uświetniły obchody zawarcia małżeństwa, powiada, że wdzięczne ruchy Bony wywoływały podziw króla i obecnych⁹².

Wszystkie związki małżeńskie, w które wstępowali członkowie rodziny królewskiej, miały bardzo huczną i uroczystą oprawę. Wesela połączone z koronacjami odbywały się na Wawelu według uświęconego tradycją i przepisami porządku. Poprzedzał je uroczysty wjazd przyszłej małżonki królewskiej z jej orszakiem. Uroczysty pochód, jak i towarzysząca mu muzyka i bicie dzwonów, podkreślały charakter wydarzenia. Jak pisze Urszula Borkowska: „muzyka dzwonów była jakby aktem przygotowawczym do zaślubin, bowiem egzorcyzmowała przestrzeń sakralną, usuwając z niej swoim dźwiękiem złe moce”⁹³. Uroczystości weselne, które były okazją do zjazdu spokrewnionych i sprzymierzonych dostojników, trwały zwykle dwa tygodnie. W programie ich były uczty połączone z muzyką i tańcami, a także solowe występy śpiewaków i poetów oraz turnieje na wawelskim dziedzińcu.

Niezwykle bogata oprawa muzyczna towarzyszyła wjazdowi do Krakowa 4 maja 1543 roku Elżbiety Habsburżanki. Nie znany z imienia niemiecki kronikarz w orszaku polskich i austriackich panów wymienia m.in. 62 trębaczy, bębniśc, czterech surmaczy, dziewięciu pałkierów i czterech piszczków. Równie interesujące są informacje o narodowości instrumentalistów. W orszaku ochmistrza Zygmunta Augusta było dwóch moskiewskich trębaczy, w otoczeniu biskupa płockiego Samuela Maciejowskiego – sześciu tatarskich trębaczy, surmista i bębniśta, w grupie hetmana Jana Tarnowskiego – dwóch trębaczy węgierskich. Opalińskiemu towarzyszył „pałkier po turecku ze szpicróżgą po jednej, a po drugiej z buławą”⁹⁴; w orszaku wojewody inowrocławskiego Jana Kościeleckiego – „surmista i dwóch pałkierów, ci byli jak pruskie baby ubrani”⁹⁵; w orszaku wojewody płockiego – tatarski surmista. Uczty, zabawy, tańce i festyny, uświetniające obchody ślubne i koronację młodej królowej, trwały 15 dni⁹⁶.

Zapewne z rozkazu królewskiego (wbrew opozycji nie akceptującej tego małżeństwa) Barbarę, wjeżdżającą do Krakowa 13 lutego 1549 roku, przyjmowano uroczyste biciem w dzwony i całym ceremoniałem przysługującym monarchini. Króla i Barbarę witali rajcy kazimierscy, kleparscy i krakowscy, przedstawiciele cechów. Z rachunków królewskich wiadomo,



Bębniśta, fresk w zamku królewskim na Wawelu, około 1535, za: Banach J.: Tematy muzyczne w plastyce polskiej. T 1. Kraków 1956

że w czasie koronacji Barbary Radziwiłłówny na organach w katedrze wawelskiej grał Mikołaj z Chrzanowa⁹⁷.

Muzyką witano w 1553 roku i trzecią żonę Zygmunta Augusta, Katarzynę Habsburżankę. „Zatym muzyki i insze znaki wesela słyszeć i widzieć się dały”⁹⁸. Stanisław Orzechowski w panegiryku weselnym rozpywał się w pochwałach nad wspaniałym wykonaniem nieznanego bliżej dzieła Wacława z Szamotuł, skomponowanego specjalnie na uroczystość zaślubin Zygmunta Augusta i Katarzyny Habsburżanki: „Za powodem Jana Wierbkowskiego”⁹⁹ kapelmajstra królewskiego tak pięknym głosem, wdziękiem od cudnośpiewów wyśpiewywana była; że nie tylko Joskwiniowie Belgicy, nie tylko Adryanowie przednospiewcy Francuscy, lecz muzy same dziewięć wraz z Apolinem swoim na zaśpiewanie ich umilknęłyby były, zapomniawszy o smyczku i o lutni. Podawał zaś tony Wacław Samotulski muzyk królewski”¹⁰⁰. Z wyżej wzmiankowanego źródła dowiadujemy się, że uroczystości weselne trwały kilka dni. Według panującego zwyczaju, w dniu ślubu, zazwyczaj połączonego z koronacją królowej, w czasie nabożeństwa tylko ona przyjmowała komunię, dlatego też podczas wyprawionej uczty „żadnego u Dworu grania, ani tańców dla nabożeństwa tego dnia nie było”¹⁰¹.

⁸⁹ Głuszczyńska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 78

⁹⁰ Pociecha W.: *Królowa Bona...*, s. 237.

⁹¹ Ibidem, s. 237, 239; Przeździecki A.: *Jagiellonki polskie w XVI wieku. Obrazy rodziny i dworu Zygmunta I i Zygmunta Augusta królów polskich*. T. I. Kraków 1868, s. 61–62.

⁹² Ibidem, s. 237.

⁹³ Borkowska U. OSU: *Królewskie zaślubiny, narodziny, chrzest*. W: *Imagines Potestatis. Rytuły, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej Polska X-XV w.* Red J. Banaszkiewicz. Warszawa 1994, s. 88.

⁹⁴ Cyt. za: Chaniecki Z.: *Kilka uwag o praktyce muzycznej na renesansowych dworach*. „Muzyka” 1998, nr 1, s. 65.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Bogucka M.: *Anna Jagiellonka*. Kraków 1994, s. 21.

⁹⁷ Głuszczyńska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 79.

⁹⁸ Górnicki Ł.: *Dzieje w koronie polskiej*. Oprac. H. Barycz. Wrocław 2003, s. 66.

⁹⁹ Chodzi o Jana Wierbkowskiego, prepozyta kapeli królewskiej.

¹⁰⁰ Wychwalnik weselny Zygmunta Augusta króla polskiego przez Stanisława Orzechowskiego. W: *Dzieła w niektórych przedmiotach opisane Stanisława Orzechowskiego*. Oprac. Z. Wołyński, T. II. Wrocław 1826., s. 128.

¹⁰¹ Ibidem, s. 130.

Za to przez następne dni na wawelskim wzgórzu urządzano ucztę z muzyką, tańcami, przeróżne zabawy, widowiska i turnieje. Dopiero dziesiątego dnia po weselu, król z wielką paradą udał się z zamku do rynku, gdzie zapewne z równie wielką pompą został podjęty przez magistrat, cechy i wszystkich mieszkańców. Niestety Orzechowski tylko lakonicznie podaje, że na środku rynku miały miejsce podobne zabawy. W czasie tych zaślubin Kraków bawił się niezwykle wystawnie. „Gonitwom, koncertom, tańcom, maskaradom nie było końca”¹⁰². Z okazji zawarcia tego związku małżeńskiego, nadworny kompozytor Maksymiliana II Habsburga, Jacob Vaet, skomponował motet *Romulidum invicti*¹⁰³. Nie wiadomo jednak czy był on w Polsce znany.

Równie wspaniałe oprawy uroczystości weselnych towarzyszyły małżeństwom córek Zygmunta I Starego. Niestety, wzmianek o muzyce zachowało się bardzo niewiele. Jerzy Liban opisując ceremonię zaślubin księżniczki Jadwigi Jagiellonki z Joachimem Brandenburskim w 1535 roku, podaje informację dotyczącą wyłącznie muzyki instrumentalnej: „nadto rozległ się dźwięk trąb, brzmienie piszczałek, uderzenia kotłów, nadzwyczajny ton cymbałów”¹⁰⁴.

Kiedy do Polski przybył po małżonkę książę Finlandii Jan III Waza, na uroczystym przyjęciu wydanym z tej okazji przez Zygmunta Augusta na ratuszu miejskim w Kownie, muzyki żadnej nie było, bo król zostawił swoich muzyków w Wilnie. Wesele wyprawione w Wilnie 4 października 1562 roku Janowi Wazie i Katarzynie Jagiellonce uświetniła kapela królewska i przybyli z księciem instrumentalści (siedmiu trębaczy i bębniści). Według opisu Kromera: „tydzień cały ono wesele trwało. Kolby, gonitwy, turnieje niemieckie i cesarskie, muzyki tamże i wszelakie krotofile i uczciwości się działy”¹⁰⁵. Była to jedna z niewielu uroczystości o tej randze, która wyjątkowo nie odbyła się w Krakowie.

Wydarzenia z życia dworu były żywo komentowane przez społeczeństwo, wykorzystywano je również jako ośnowę do pieśni i utworów poetyckich. Wśród muzykologów nadal nie jest rozwiązana kwestia autorstwa, jak również genezy powstania *Pieśni o weselu najjaśniejszego Króla Zygmunta wtorego Augusta pirwego*. Przypuszcza się, że powstała z okazji zaślubin Zygmunta Augusta z Katarzyną Habsburżanką, a autorem tekstu jest Stanisław Gąsiorek¹⁰⁶. Z okazji zaślubin Izabeli Jagiellonki z Janem Zapolyą powstały tzw. epitallamia, czyli pieśni weselne (w tym także w języku polskim), np. Stanisława Gąsiorka *Na wesele królowy Izabelle* i Wacława z Szamotuł *Pieśń o małżeństwie królowy Izabeli*¹⁰⁷. Były one przykładami poezji okolicznościowej, ale nie jest wykluczone, że komponowano do nich muzykę i wykonywano w formie wokalne. Zwłaszcza drugi z utworów mógł



Egzekwie przy marach, fragment sceny inicjalowej, graduał Jana Olbrachta, za: Rozanow Z.: Muzyka w miniaturze polskiej. Kraków 1965

mieć także opracowanie muzyczne, bowiem jego autor do historii przeszedł nie jako poeta, ale wybitny muzyk¹⁰⁸.

Oprócz ślubów okazją do organizowania uroczystości dworskich były narodziny, zwłaszcza męskich potomków. Uroczystości takie, w postaci bankietów, igrzysk rycerskich, uświetnianych muzyką i iluminacjami, organizowane były na wszystkich renesansowych dworach tamtych czasów. Polskie źródła milczą na ten temat. Wiadomo jednak, że z okazji narodzin Zygmunta Augusta, jego babka – księżna Izabela Aragońska – urządziła w Neapolu trwający kilka dni festyn, w czasie którego wystawiono komedię, odbywały się tańce i bankiety zakończone turniejem rycerskim¹⁰⁹. Polskie zwyczaje na pewno nie odbiegały od powszechnie panujących, zwłaszcza że w tym czasie dom Jagielloński należał do najbardziej liczących się w Europie. To, co działo się w Krakowie, błyskawicznie stawało się tematem komentarzy na innych dworach europejskich.

Oprawa muzyczna towarzyszyła Jagiellonom również w ich ostatniej drodze. Podczas uroczystości pogrzebowych¹¹⁰, które trwały kilka dni, rozbrzmiewała muzyka sakralna. Zarówno w katedrze wawelskiej, jak i w najważniejszych kościołach, po których obnoszono mary królewskie, śpiewano chorał i litanie. Konduktom żałobnym towarzyszyła muzyka dzwonów, bijących we wszystkich krakowskich kościołach¹¹¹. Jedynym zachowanym utworem muzycznym, związanym z takimi wydarzeniami, jest *Pieśń o śmierci króla jego miłości starego Sigmunda pierwszego*¹¹². Prawdopodobnie tę właśnie pieśń śpiewali kapelani i śpiewacy sprowadzeni przez Annę Jagiellonkę, zajmującą się oprawą pogrzebu

¹⁰² Bogucka M.: *Anna...*, s. 45.

¹⁰³ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 80.

¹⁰⁴ Cyt. za: Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 81.

¹⁰⁵ Cyt. za: Chaniecki Z.: *Kilka uwag...*, s. 66; zob. też: Przędziecki A.: *Jagiellonki polskie...*, T. III, s. 36–40.

¹⁰⁶ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 78–79.

¹⁰⁷ Duczmal M.: *Izabela Jagiellonka królowa Węgier*. Warszawa 2000, s. 190.

¹⁰⁸ Zob.: Szwejkowski Z., Szwejkowska A.: *Wacław z Szamotuł renesansowy muzyk i poeta. Szkic biograficzny*. „Muzyka” 1964, s. 13–17.

¹⁰⁹ Chaniecki Z.: *Kilka uwag o praktyce...*, s. 68.

¹¹⁰ Powstały po śmierci Zygmunta Starego opis ceremoniału pogrzebowego, autorstwa biskupa krakowskiego Samuela Maciejowskiego i marszałka dworu Jana Tęczyńskiego, obowiązywał przy późniejszych pogrzebach polskich władców.

¹¹¹ Zob.: Gołąb J.: *Pogrzeb króla Zygmunta Starego*. Kraków 1916.

¹¹² Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 79.

Zygmunta Augusta¹¹³. Zapewne z mniejszą celebrą odbywały się uroczystości pogrzebowe królewskich małżonek. Niestety źródła są niezwykle skąpe w informacje na ten temat. Więcej danych posiadamy jedynie na temat ceremonii pogrzebowych Barbary Radziwiłłówny, ale ta uroczystość była wyjątkowa, tak jak i związek Zygmunta Augusta i Barbary. Po niezwykle uroczystie celebrowanym nabożeństwie, kondukt pogrzebowy został w procesji wyprowadzony poza mury miejskie Krakowa i wśród śpiewów, bicia w dzwony i w blaskach pochodni udał się w drogę do Wilna. W tej smutnej podróży, oprócz części dostojników i dworzan, asystowali królowi trzej klerycy, ośmiu członków kapeli królewskiej wraz z nadwornym kompozytorem Wacławem z Szamotuł oraz dwaj włoscy lutniści, z ulubieńcem króla Walentym Bakfarkiem¹¹⁴. Wydarzenie to zostało upamiętnione nie tylko w kronikach. Pieśnią z anonimową muzyką i tekstem jest *Napis nad grobem zacnej królowej Barbary Radziwiłłówny*. Jest to pieśń żałobna, ułożona w formie życiorysu królowej Barbary, opowiedzianego przez nią samą¹¹⁵.

W Polsce zachowało się do dziś jeszcze kilka anonimowych pieśni historycznych, powstałych w czasach ostatnich Jagiellonów, o prostym opracowaniu muzycznym: *Pienie o electi Króla Polskiego Sigmunta Wtorego* (wydana w 1531 roku w Krakowie przez oficynę Unglera), czy o *Królach polskich* (pochodząca z tabulatury z klasztoru Świętego Ducha)¹¹⁶.

Z okazji koronacji Zygmunta Augusta nadworny kapelmistrz Ferdynanda Habsburga – Arnold von Bruck – skomponował motet *Fortitudo Dei regnantis*¹¹⁷. Nie wiadomo jednak czy był on w Polsce wykonywany.

Ceremonie związane z zaślubinami, koronacjami i pogrzebami stanowiły okazję do ukazania elicie politycznej i ludowi królewskiego majestatu. Jednocześnie były to również dużej miary wydarzenia kulturalne, stanowiące okazję do retorycznych popisów przedstawicieli elity duchowej i intelektualnej. Na te okazje układano wiersze, komponowano utwory muzyczne, by ceremonie, zarówno w swojej części liturgicznej, jak i ludycznej, miały odpowiednią oprawę. Muzyka instrumentalna, wokalna (wchodziły one również w skład tzw. muzyki biesiadnej), taneczna, myśliwska i fanfarrowo-sygnalowa na królewskim dworze odgrywała przede wszystkim utylitar-ną rolę. Podczas większych świąt muzyka na wawelskim dworze rozbrzmiewała od samego rana do późnej nocy. „Wśród zabaw i rozrywek dworu muzyce przeważna przypada rola. Nie poprzestano na licznych trębaczach i piszczkach nadwornych, którzy nieraz musieli się popisywać, co chwile powoływano muzyków z poza dworu. Czy to było większe święto, czy jakakolwiek uroczystość, przy każdej okazji odbywały się różnego rodzaju koncerty, po kilka razy w każdym miesiącu; żadna sutsza ucztą bez tego się nie obeszła”¹¹⁸.

To rozmuzykowanie królewskiego dworu znalazło odzwierciedlenie w poezji Andrzeja Krzyckiego, sekretarza Zyg-



Chór śpiewający podczas koronacji króla, miniatura z pontyfikatu Erazma Ciołka, za: Rozanow Z.: Muzyka w miniaturze polskiej. Kraków 1965, s. 72

munta Starego. Najdobitniej wyraziło się jednak w następującym wierszu o muzyce. *Witaj, matko radości i rozkoszy, boska! Muzyko, mocna bladych płoszycielko trosk,/ Bez ciebie nikt niebiosom nie odda czci winnej/ Ani marsowe serca nie zdziałają nic./ Ty smutnych rozweselasz, a szal umiesz koić/ Znużone pracą ciało powracasz do sił./ Tyś dla więźnia nędznego w kajdanach pociechą. I dla tego, co pływa w wirze morskich wód/ Srogie serce dziewczyny ty dla chłopaka zmiekczasz,/ Ty wzruszasz lasy, zwierza, rzeki, twardość skał./ I jak mężów uczonych świadczą księgi,/ Obrotem ty niebieskich nawet rządziś sfer*¹¹⁹.

Życie muzyczne na Wawelu ożywiło się jeszcze bardziej, gdy przybyła do Polski Bona. Starannie wykształcona w ośrodkach wysokiej kultury humanistycznej, wyniosła z domu teoretyczne i praktyczne przygotowanie muzyczne. Lubiała śpiew i taniec, umiała także grać na różnych instrumentach, m.in. na monokordzie¹²⁰. Z jej przybyciem do Krakowa muzykolodzy wiążą pojawienie się w Polsce nowego instrumentu – liry da braccio¹²¹. Jak wspomniano, Bona utrzymywała na swym dworze własnych muzyków, spośród których szczególnie znany i ceniony był, przybyły z dworu kardynała Ypolita d'Este, wirtuoz gry na organach, główny pośrednik wpływów włoskich w muzyce polskiej – Alessandro Pesenti z Werony.

¹¹³ Przeździecki A.: *Jagiellonki polskie...* T. IV, s. 13–14.

¹¹⁴ Sucheni-Grabowska A.: *Zygmunt August król polski i Wielki Książę Litewski 1520-1562*. Warszawa 1996, s. 269.

¹¹⁵ Wozaczyńska M.: *Muzyka...*, s. 134–135.

¹¹⁶ Szweykowski Z.M.: *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku. W: Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. I. Kraków 1958, s. 128–129.

¹¹⁷ Głuszczyk-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 79–80.

¹¹⁸ Cyt. za: Tomkowicz S.: *Na dworze...*, s. 26–27.

¹¹⁹ Cyt. za: Prus J.: *Muzyka na Wawelu*. Kraków 1975, s. 45.

¹²⁰ Pociecha W.: *Królowa Bona...* T. I, s. 158.

¹²¹ Szulc Z.: *Słownik lutników polskich*. Poznań 1953, s. 30.

Do Krakowa przybył w 1518 roku wraz z całym dworem Ypolita na uroczystość zaślubin Bony z Zygmuntem I, natomiast na dwór królewski został przyjęty 20 marca 1521 roku, z pensją 100 florenów rocznie. W Polsce dał się poznać jako doskonały muzyk. W nagrodę za swoją działalność otrzymał od króla 7 stycznia 1535 roku dom na Kazimierzu. Zygmunt I uwolnił go dożywotnio od wszelkich podatków i ciężarów z tytułu posiadania tej nieruchomości. Pesenti cieszył się dużym uznaniem królewskiej pary. Bona nazywała go „najukochańszym muzykiem”, zaś król parokrotnie wysyłał go do Włoch z misjami dyplomatycznymi¹²².

W okresie pobytu w Polsce Bony i Pesentiego, zainteresowanie muzyką na dworze królewskim wzrosło. Sprowadzono z Włoch śpiewaków i instrumentalistów. Na dworze Zygmunta I czynnych było kilku kapelanów, ale brak jakichkolwiek wzmianek, które świadczyłyby o istnieniu przy nich zespołu śpiewaków i chłopców, co umożliwiałoby wykonywanie muzyki polifonicznej. Możliwe, że w tym czasie istniała na dworze pewna grupa śpiewaków nie związanych z kapelą. Za sprawą królowej Bony nastąpiła około 1520 roku reorganizacja „kapeli królewskiej”.

Do tej pory, jak podaje Wojciech Pociecha, na polskim dworze przeważały występy solistów nad grą zespołową¹²³. Dopiero po sprowadzeniu z Niemiec przez flectistę Muchę kilku muzyków, resztę zespołu uzupełniono siłami miejscowymi¹²⁴. Kapelę odpowiadającą w ogólnym zarysie podstawowym wymogom zorganizował dopiero około 1543 roku Zygmunt August, gdy tworzył swój dwór w Wielkim Księstwie Litewskim. Ponieważ wiadomo, że kapela powstała po przybyciu do Polski Elżbiety Habsburżanki, możemy przypuszczać, że młody władca mógł kierować się wzorcami zagranicznymi. Rozwój kapeli królewskiej znany jest dość dokładnie na podstawie rachunków dworskich, zawartych w księdze podskarbińskiej, prowadzonej od 1543 roku do śmierci Zygmunta Augusta. Kapela obejmowała, oprócz chóru śpiewaków, orkiestrę, nadto solistów – wirtuozów na lutni, harfie, klawicymbale i organach. Do kapeli należeli także chłopcy śpiewacy, czyli „dyskantysty” oraz chłopcy uczący się gry na różnych instrumentach pod kierunkiem starszych członków kapeli¹²⁵.

Troska o muzyczne uświetnienie katedry wawelskiej leżała Jagiellonom głęboko na sercu. W I połowie XVI wieku największe znaczenie dla podniesienia kultury muzycznej Wawelu miało ufundowanie przez króla Zygmunta Starego kapeli rorantkiej przy nowo wzniesionej kaplicy grobowej pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii. Możliwe, że zamiar wprowadzenia tu muzyki, na wzór Kaplicy Sykstyńskiej, powziął król już w 1517 roku, kiedy po raz pierwszy omawiał z Bartłojem Berrecim plan i model budowli, albo w 1529 roku, gdy Seweryn Boner sporządzał z artystą umowę o wykonanie podobizny Dawida z harfą w rękach, mającego pełnić rolę opiekuna i patrona muzyki¹²⁶.

Kapela rorantystów składała się – według założeń – z przełożonego, 10 prebendariuszy (wyszkolonych śpiewaków) i kleryka. Był to więc podwójny kwartet męski *a capella*. Zadaniem rorantystów było codziennie (oprócz adwentu) przed wschodem słońca wykonywać *cantus figurato* – mszę roratnią. O obowiązku odprawiania innych nabożeństw wspominał akt fundacyjny. Śpiew kapeli uświetniał wszystkie większe uroczystości kościelne. Według aktu fundacyjnego w skład zespołu mogli wchodzić wyłącznie śpiewacy narodowości polskiej. Prepozytura rorantystów nie była jednoznaczna z godnością kapelmistrza. Zanim śpiewak został rorantystą, musiał odbyć egzamin przed przełożonym, który rozstrzygał, czy kandydat posiada odpowiednio dobrze wyszkoleny i dźwięczny głos. O przyjęciu w poczet rorantystów decydował arcybiskup. Mieszkali oni na wzgórzu wawelskim w specjalnie przeznaczonym dla nich domu. Utrzymywali się z wieczyście przez króla przyznanej fundacji. Beneficja przełożonego i beneficja prebendariuszy miały charakter immunitetów kościelnych. O artystycznej organizacji rorantystów nie posiadamy żadnych wiadomości. Nie wiadomo, ktołożył kosztą na muzykalia – kapituła czy król¹²⁷.

19 sierpnia 1543 roku, powołana aktem fundacyjnym z 1540 roku, kapela rorantka po raz pierwszy wykonała swój repertuar. Pierwszym prepozytem kapeli rorantystów był wikary katedralny Mikołaj z Poznania. Wśród jej późniejszych najwybitniejszych prepozytów byli: Krzysztof Borek, Józef Pękalski i Maciej Zieleniewicz¹²⁸.

Kapela rorantka wraz z prywatną kapelą królewską tworzyły w XVI wieku ośrodek polskiego życia muzycznego. Działalność tych dwóch kapel stała się niemal praktyczną wyższą szkołą polskiej twórczości muzycznej złotego wieku, gromadząc na Wawelu najślynniejszych mistrzów staropolskiej muzyki, takich jak: Krzysztof Borek, Wacław z Szamotuł, Marcin ze Lwowa, Mikołaj Gomółka czy Tomasz Szadek. Jagiellonowie dbali o utrzymanie kapeli rorantystów na wysokim poziomie. Dowodem tego jest pełen troski list Anny Jagiellonki do ks. Stanisława Zająca z Pabianic, przełożonego rorantystów¹²⁹.

Struktury wokalnie-instrumentalnej na krakowskim dworze możemy się jedynie domyślać na podstawie zachowanych źródeł ikonograficznych oraz zapisów akt dworskich z końcowych lat panowania Zygmunta Augusta. Śpiewano z towarzyszeniem jednego instrumentu, np. lutni, lub kilku instrumentów, np. fletów. O tym, że śpiewacy królewscy musieli odznaczać się wysokimi umiejętnościami świadczy fakt, iż wszyscy ówcześni kompozytorzy rozpoczynali karierę od pełnienia funkcji *pueri cantorum* i znajdowali się pod bezpośrednią opieką *magistri sacelli* oraz śpiewaków¹³⁰. Amatorsko śpiewem zajmowały się na dworze również kobiety. Szczególnie utalentowane muzycznie (w tym i tanecznie) były Włoszki z fraucymeru Bony. Z rachunków

¹²² Quirini-Popławska D.: *Działalność Włochów...*, s. 53–54; Pociecha W.: *Królowa Bona...* T. II, s. 64–65.

¹²³ Pociecha W.: *Królowa Bona...* T. II, s. 38.

¹²⁴ Ibidem, s. 39.

¹²⁵ Zob. też: Perz M.: *Mikołaj Gomółka*. Kraków 1981, s. 69–75.

¹²⁶ Prus J.: *Muzyka...*, s. 47–48.

¹²⁷ Chybiński A.: *Materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu*. Cz. I. Kraków 1910, s. 8–13.

¹²⁸ Reiss J.W.: *Najpiękniejsza ze...*, s. 47–48.

¹²⁹ Zob.: Przeździecki A.: *Jagiellonki polskie...* T. V, s. 219.

¹³⁰ Perz M.: *Mikołaj...*, s. 86.

dworskich wiadomo, że w 1546 roku przed królową występowała anonimowa śpiewaczka z Włoch¹³¹.

Muzyka towarzyszyła wszystkim uroczystościom związanym tak z życiem świeckim, jak i religijnym; zmieniał się tylko jej rodzaj i charakter. Bez muzyki nie mogła się też obejść jedna z ulubionych rozrywek Jagiellonów – polowanie. Z zachowanych zabytków ikonograficznych dowiadujemy się, że najczęściej używanymi w czasie łowów instrumentami były rogi myśliwskie, trąbki i bębny. Muzyka, która towarzyszyła łowom, służyła ściśle określonym, praktycznym celom. Celami tymi było porozumiewanie się między myśliwymi za pomocą dźwięków wydobywanych z rogów myśliwskich i dawanie znaków tresowanym psom.

Trąbki, bębny, a także kotły, surmy i inne instrumenty dęte były najczęściej używane przez muzyków wojskowych, którzy byli wyraźnie wydzieloną grupą z reszty muzyków dworu królewskiego. Rodzaj używanych instrumentów uzależniony był też od formacji wojskowych. Zespół wojskowy przy chorągwiach konnicy (zwłaszcza jazdy ciężkiej) składał się wyłącznie z trąb i kotłów i np. za Jana Olbrachta liczył sześciu trębaczy¹³² i bębniści¹³³. Instrumenty używane przez tych muzyków służyły do odgrywania fanfar, sygnałów wojskowych i uświetniały przemarsz wojsk. Potwierdzają to zachowane w XVI-wiecznej literaturze polskiej opisy walk, uroczystych pochodów, rokowań itp. Ważną rolę odgrywały w repertuarze muzyków wojskowych pieśni religijne¹³⁴. Przy dźwiękach muzyki publicznie świętowano sukcesy orężne. W 1514 roku do Krakowa wjechał triumfalnie hetman Konstanty Ostrogski po zwycięstwie nad Moskwą, a w 1531 roku – hetman Jan Tarnowski po bitwie pod Obertynem¹³⁵.

Zygmunt I Stary wywierał na kulturę swojego dworu bezpośredni wpływ. Jego upodobania, wykształcenie, ambicje miały w tym przypadku duże znaczenie. Osoba jego syna w opinii historyków nie cieszyła się dobrą reputacją. Niektórzy z nich, jak np. Henryk Barycz¹³⁶ czy Władysław Tomkiewicz¹³⁷ odmawiali nawet Zygmuntowi Augustowi świadomego i celowego mecenatu nad kulturą. Stanisław Tomkowicz starał się wręcz przekonać, że po śmierci Zygmunta Starego życie kulturalne dworu polskiego „po innych potoczyło się torach za jego syna, który był wprawdzie wykształcony, ale lekkich obyczajów i zmienny”¹³⁸. Śledząc poczynania ostatniego z Jagiellonów, nieodparcie narzuca się przekonanie, że zarzuty stawiane przez tych historyków nie są słuszne. Zygmunt August, podobnie jak jego ojciec, był wielkim wielbicielem i mecenasem muzyki. Potwierdzają tę opinię słowa Walentego Bakfarka, zawarte w *Tabulaturze lutniowej* poświęconej Zygmuntowi Augustowi: „Ponieważ Ty



Trębacz konny, fresk w zamku królewskim na Wawelu, za: Banach J.: Tematy muzyczne w plastyce polskiej. T 1. Kraków 1956

o wielki królu, i samą muzyką wielce się interesujesz, i dobre wykonanie takowej, niemalej zwykło Ci udzielać pociechy i przyjemności; kochasz muzyków, jesteś im przychylny, masz o nich staranie, utrzymujesz i najobfitszymi obsypujesz dary.[...] Zresztą wiadomo powszechnie, że się w żadnej innej sztuce tak nie kochasz, i że Cię żadna tak nie zajmuje i nie ożywia jak muzyka, ze wszystkich najdoskonalsza”¹³⁹.

Atmosfera dworu rodziców oraz staranne wykształcenie, nie tylko pogłębiły wrodzoną wrażliwość młodego króla na muzykę, ale wyrobiły w nim także znaczną kulturę muzyczną i poczucie odpowiedzialności za jej rozwój. Podobnie jak ojciec, stworzył Zygmunt August na swym dworze świetną kapelę, która skupiała wiele nieprzeciętnych talentów ówczesnego świata muzycznego. Król zgromadził dość duży zespół muzyków, obejmujący grupę śpiewaków wraz z prepozytem kaplicy, kompozytorem, kilkunastoma kapelanami kantorami oraz chłopcami, których zwano *pueri cantantes*. Do zespołu należało też kilka grup instrumentalistów. W latach 1543–1554 stanowisko *magister cappellae* zajmował kanonik wileński, ks. Jan Wierzbkowski, jednocześnie wybitny śpiewak. Zespół ten prowadzony w latach 1561–1572 przez Jerzego Jasińczycza, śpiewaka i lutnistę, należał do stosunkowo licznych w porównaniu z dworami innych władców europejskich. Jak ustalił Mirosław Perz, w 1561 roku skupiał 48 muzyków¹⁴⁰. Dla porównania

¹³¹ Chmiel A.: *Rachunki dworu królewskiego 1544-1567. Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*. T. I. Kraków 1911, s.168.

¹³² Trębaczem (tibicen) określano muzyka grającego na różnych instrumentach dętych blaszanych i niektórych drewnianych.

¹³³ Morawska K.: *Historia...*, s. 91.

¹³⁴ Zob.: Krzycki A.: Pieśń o zwycięstwie nad Moskalami odniesionym w dniu narodzin Panny Marii w 1514 roku. W: *Poezje*. Warszawa 1962, s. 45–49.

¹³⁵ Małecki J.M.: *Czasy renesansowego rozkwitu*. W: *Dzieje Krakowa*. T. 2. Kraków w wiekach XVI-XVIII. Kraków 1984, s. 92.

¹³⁶ Barycz H.: *Dzieje nauki w Polsce w epoce odrodzenia*. Warszawa 1957, s. 71.

¹³⁷ Tomkiewicz W.: *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w XVII wieku*. Wrocław 1952, s. 11.

¹³⁸ Tomkowicz S.: *Na dworze...*, s. 25.

¹³⁹ Cyt. za: Poliński A.: *Walenty Greff Bakfark, nadworny lutniśta Zygmunta Augusta*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 195, s. 6–7.

¹⁴⁰ Perz M.: *Mikołaj...*, s. 75.



Uczta przy wtórce muzyki, fresk w zamku wawelskim, przed 1535, za: Banach J.: *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*. T. 1. Kraków 1956

kapela Alfonsa II w Ferrarze (największa w północnych Włoszech) składała się z 36 muzyków. Instrumenty wykorzystywane na dworze, za wyjątkiem lutni i trąbek, stanowiły własność monarchy. Zygmunt August wszystkie instrumenty muzyczne zapisał w testamencie swoim siostrą¹⁴¹. Istnieją także dowody, że król sam decydował o angażowaniu śpiewaków i muzyków, osobiście oceniając prezentowane mu umiejętności: „Die 10 Gradeckiemu Komornikowi K.J.M., który iezdill do Łowicza po pacholie brata swego ku śpiewaniu za to aby go zasie odwiozll do domu iss się glos iego krolowi iego M. niepodoball, dati fl.6”¹⁴².

Upodobania ostatniego Jagiellona były bardzo różnorodne. Obok wybitnych wirtuozów i kompozytorów, zapraszał na swój dwór także wędrownych muzykantów, niedźwiedników i wesołków. Dostęp do monarchy uzyskiwali nawet muzykujący żebracy, którym w roku 1563 „Die 1 Januari [...] pod oknem kro[la] iego M. śpiewającym z rozkazania iego K.M. ialmuzny przes Karlika Lazara, dati fl. 0/10”¹⁴³.

Mirosław Perz uważa, że Zygmunt August nie doceniał, bądź też nie rozumiał potrzeby zewnętrznej świetności reprezentacji muzycznej, pełniącej funkcje jednego z wyznaczników potęgi monarszej¹⁴⁴. Przeczy temu jednak fakt, że osobną grupę w jego kapeli stanowił zespół muzyków grających na instrumentach dętych¹⁴⁵. Ci „dętyści” oraz „bębnicowie” towarzyszyli królowi przede wszystkim podczas uroczystości, w podróży, wyprawach wojennych i na polowaniach, podnosząc zewnętrzny splendor jego orszaku. Werblami i uro-

czystymi fanfarami ogłaszali przyjazd lub przejazd monarchy. Prawdą jest również, że muzycy byli potrzebni Zygmuntowi Augustowi głównie dla własnej rozrywki. Kiedy był on Wielkim Księciem Litwy, ogniskiem życia towarzyskiego były trzy dwory – jeden królowej Elżbiety i dwa (litewski i polski) Zygmunta Augusta. Dwór polski rywalizował niejako ze zorganizowanym jesienią 1544 roku, po sejmie brzeskim, dworem litewskim. Nawet po śmierci królowej Elżbiety nie zanikło ożywione życie dworskie, a wręcz można powiedzieć, że właśnie wtedy nabrało szerokiego rozmachu. Wyrażało się to w podniesionej stopie wydatków płynących głównie na opłacanie częstszych teraz przyjęć, maskarad i igrzysk. „Pano wie przesadzili się wzajemnie we wspaniałości biesiad, igrzysk i zabaw. Żadnej okazji nie pomijano. Witano się znakomitych gości, urządziło huczne wesela i imieniny – a wszystko to przy śpiewie i muzyce”¹⁴⁶.

W kołach dworskich lutnia i śpiew były niezbędną przydatką do każdej wesołej zabawy. „Nie rozumiano, aby ucieśniejsza zabawa miała być ku wybiciu sobie z głowy wielu frasunków”¹⁴⁷. Zygmunt August przodował w tym zamięrowaniu. Utrzymywał włoskich śpiewaków i Kozaka nucącego dumki ukraińskie, a także instrumentalistów wirtuozów. Obecność muzyków zawodowych, pozostających w służbie dworskiej, nie wykluczała możliwości zajmowania się tą sztuką przez innych dworzan. Na dworze polskim nie znajdujemy analogii do zwyczajów panujących na dworach włoskich, gdzie dworzanie czynnie włączali się w realizację utworów muzycznych. Są jednak wzmianki o czynnym zainteresowaniu muzyką dworzan Zygmunta Starego, m.in. Korybut Koszyński grał na lutni, co utrwalił w swych poematach A. Krzycki¹⁴⁸, a Kazimierz Chłędowski podaje, że uchodził on także za wirtuoza gry na cytrze¹⁴⁹. Wielkim miłośnikiem śpiewu miał być ponoć Stanisław Tarło, sekretarz królewski od 1516 roku¹⁵⁰. Na dworze Bony muzykował jej kuchmistrz, wspomniany już Cola Maria de Charis. Nie posiadamy podobnych wiadomości odnośnie do dworzan Zygmunta Augusta. Możliwe, że pomni przestrogi poety, woleli nie sięgać po lutnię w czasach działalności wielkiego Bakfarka.

Muzyka spełniała na dworze także funkcję dydaktyczną. Umiejętność gry na dowolnie wybranym instrumencie, dobry dźwięczny głos i obeznanie muzyczne, to nie tylko przejaw mody, ale przede wszystkim dobrego tonu. Łukasz Górnicki w przysposobionej do polskich warunków wersji *Il Corteggiano*, zwrócił uwagę na wychowawczą rolę muzyki. To dzięki niej przyszy dworzanin nabierał ogłady towarzyskiej: „który człowiek ma być dobrze wychowany, temu trzeba żeby i muzykę umiał. Dziwnymi dowody pokazują to, jako muzyka okrutną moc ma uczynić z nas co chce, i dla wiele przyczyn. Nakazują, iżbyśmy się jej jeszcze z dzieciństwa uczyli, nie tak dalece dlatego, iż ją lubią uszy

¹⁴¹ Baliński M.: *Historia miasta Wilna*. T. II. Wilno 1837, s. 173.

¹⁴² Cyt. za: Perz M.: *Mikołaj...*, s. 68.

¹⁴³ Ibidem, s. 69.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 76.

¹⁴⁵ Prus J.: *Muzyka...*, s. 57.

¹⁴⁶ Cyt. za: Gołębiowski E.: *Zygmunt August. Żywot ostatniego z Jagiellonów*. Warszawa 1977, s. 123.

¹⁴⁷ Cyt. za: Morawski K.: *Czasy Zygmuntowskie...*, s. 94.

¹⁴⁸ Głuszczy-Zwolińska E.: *Muzyka nadworna...*, s. 82.

¹⁴⁹ Chłędowski K.: *Królowa...*, s. 46–47.

¹⁵⁰ Pociecha W.: *Królowa Bona...* T. II, s. 11.



Alegoria słuchu, trumna Zygmunta Augusta, 1573, za: Banach J.: Tematy muzyczne w plastyce polskiej. T 1. Kraków 1956

nasze, jako dlatego, iż ma tę moc odmienić nas w co lepsze, a dać nowy zwyczaj, który się ku cnocie garnie [...] a kto się nią hydzi albo nie czuje jej smaku temu (rzecz pewna) źle w głowie ułożono”¹⁵¹. Górnicki w swoim dziele przekonywał, że taniec, śpiew i gra na dowolnym instrumencie to umiejętności, które koniecznie powinien posiadać każdy „dobry” dworzanin¹⁵². Jan Kochanowski we *Wrózkach* nawiązywał do greckiej teorii etosu, przypisując muzyce zdolność wpływania na duszę człowieka i kształtowania jego charakteru¹⁵³.

Rodzice pragnący w przyszłości zapewnić karierę dworską swoim dzieciom, dbali o ich muzyczne wykształcenie, zwłaszcza o umiejętność tańczenia i gry na lutni. Maciej Rywocki, opiekun i nauczyciel synów wojewody płockiego Stanisława Kryskiego, pisał: „Bywszy z Ichmościami lat 6 w cudzych krajach, a najwięcej we Włoszech, gdzie młódź kończyła wszystkie nauki, kazałem ich przy tym na lutni grać uczyć, galardy skakać, jako wola była Jegomości Pana Wojewody”¹⁵⁴.

Nauka śpiewania i tańczenia należała do obowiązkowych zajęć dzieci królewskiej pary – Zygmunta i Bony. Zapewne więcej czasu poświęcały na to królewskie córki. Jak podaje Małgorzata Duczmał, królowna Izabela bardzo lubiła tańczyć¹⁵⁵. Nie ma żadnych wątpliwości, że Zygmunt August był muzykalny. Jak donosił nuncjusz papieski Bernardo Bongiovanni: „król śpiewa donośnym głosem w kościele ze śpiewakami”¹⁵⁶. Znał się na muzyce i kochał ją. Na najpiękniejsze występy śpiewaków i muzyków, jak to określił An-

drzej Łubieniecki – „na zasiadanie przy muzyce”, zapraszał obecnych na dworze senatorów¹⁵⁷. Tym samym władca potrafił docenić artystyczne walory muzyki, co było pierwszym krokiem w procesie kształtowania się koncertu dworskiego. Zygmunt August lubił także samotnie rozmyślać przy cichych dźwiękach Bakfarkowskiej lutni.

Muzykę lubiła także zgorzkniała Anna Jagiellonka. Infantka, dotąd surowa i niedostępna dla otoczenia, oczekując z niecierpliwością na małżeństwo z Henrykiem Walezym, z radością brała udział w licznych balach i festynach. Tańcząc i bawiąc się przy dźwiękach muzyki, radowała się z okazywanej jej przez narzeczonego adoracji¹⁵⁸.

Jedynym okresem, w którym muzyka milkła na dworze – były miesiące żałoby, która np. po Zigmuncie I trwała cały rok: „ani grania i muzyki, ani tańców” – pisał Marcin Bielski w *Kronice polskiej*¹⁵⁹.

Muzyka na dworze królewskim była powiązana z tańcem, przedstawieniami i widowiskami. Z teatru włoskiego przeniknął do polskich przedstawień zwyczaj intermediiów tanecznych. Wiązały one ze sobą sceny, wypełniając luki powstające w momencie, kiedy postacie sceniczne zmieniały miejsce. W Polsce w intermediiach najczęściej wykorzystywany był taniec „maruszka”. W 1522 roku wykładowca Akademii Krakowskiej Stanisław z Łowicza wystawił na zamku królewskim w Krakowie, wraz z uczniami z Bursy Jerozolimskiej, dramat Jakuba Lochera z 1502 roku *Iudicium Paridis*, z dwoma intermediami, w których wykonywano różne tańce, pokazy fechtunku, śpiewano, grano na

¹⁵¹ Górnicki Ł.: *Dworzanin polski*. Kraków 1928, s. 89–90.

¹⁵² Ibidem, s. 113–114.

¹⁵³ Kochanowski J.: *Wróżki*. W: *Dzieła polskie*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1960, s. 739.

¹⁵⁴ Bobrowska J.: *Kultura muzyczna w świetle literatury staropolskiej XVI i XVII w.* „Muzyka” 1977, nr 2, s. 41.

¹⁵⁵ Duczmał M.: *Izabela...*, s. 62.

¹⁵⁶ *Relacje nuncjuszów apostolskich o Polsce od roku 1548 do 1690*. Berlin–Poznań 1864, s. 100.

¹⁵⁷ Cyt. za: Cynarski S.: *Zygmunt August*. Wrocław 1988, s. 76.

¹⁵⁸ Zob.: Bogucka M.: *Anna...*, s. 102–104.

¹⁵⁹ Za: Maciejewski K.: *Polska i Ruś aż do pierwszej połowy XVII wieku pod względem obyczajów i zwyczajów*. T. IV. Petersburg–Warszawa 1842, s. 51.

cytarze i piszczałkach¹⁶⁰. Szczególną okazją do wystawiania takich okazałych widowisk teatralnych i tanecznych były uroczystości weselne.

Wraz z włoskim dworem Bony, pojawiły się na ulicach Krakowa karnawałowe pochody i maskarady, świetnością niewiele ustępujące florenckim. Występowały w nich postacie mitologiczne lub alegoryczne, wyobrażające części świata, kraje, sztuki, żywioły, bajeczne potwory. Podobnie jak we Włoszech, postacie te jechały na wozach w otoczeniu śpiewaków, muzykantów i tancerzy. Przed królem i jego gośćmi demonstrowano pięknie wyuczone tańce i wygłaszano deklamacje na cześć dostojnych widzów. Jedno z takich piękniejszych przedstawień-maskarad miało miejsce na królewskim dworze w Niepołomicach, z okazji przyjęcia wystawionego na cześć Prospera Colonna¹⁶¹.

W biografiach Zygmunta Augusta znajdujemy informacje o wielkim zamiłowaniu tego króla do brania udziału we frywolnych zabawach maskaradowych. Tę słabość króla wykorzystywało możnowładztwo, szczególnie panowie litewscy, niejednokrotnie organizując maskarady dla dworu. Według zwyczaju przyjętego w renesansie, każda prawie uroczystość weselna, odbywająca się na dworach panujących i w dworach magnackich, była połączona z wystąpieniem grup tanecznych w ubiorach „maszkarnych”. Wydatki na ubiory „maszkarne” w omawianym okresie są dwukrotnie wpisane w księdze wydatków dworskich¹⁶². Podawane w źródłach lakoniczne informacje o tańcach czy wystawianej komedii, pozwalają domyślać się bogactwa muzycznej oprawy wymienianych uroczystości.

Główną cechą wykonawstwa muzycznego w Polsce XVI wieku był nadal jeszcze jego charakter utylitarny: muzyka służyła głównie jako oprawa życia codziennego. Muzykę wykonywano w pomieszczeniach i na wolnym powietrzu, publicznie (na ulicach, w pochodach, na polach bitew) oraz kameralnie, dla określonego grona odbiorców. Prezentowano muzykę wokálną i instrumentalną, solową i zespołową, *a capella* i z towarzyszeniem instrumentów. Funkcje muzyki na dworze królewskim Jagiellonów były wielorakie, przede wszystkim użytkowe, a więc reprezentacyjne, liturgiczne, wojenne, myśliwskie, biesiadne. Doceniano również jej walory dydaktyczne. Powoli zaczynała ona pełnić również funkcję artystyczną. Muzyka łączyła się też z tańcem i akcją dramatyczną.

Jedną z największych zasług Jagiellonów był fakt ogólnej dostępności rezultatów twórczości muzyków królewskich. Występy zespołów, będących na służbie Jagiellonów, dostępne były różnym słuchaczom, a nie tylko tym, którzy przebywali na dworze królewskim lub byli jego gośćmi. Miasto uczestniczyło w uroczystościach państwowych, zabawach, maskaradach i czuło się związane z tym, co działo się na wawelskim zamku. Szczególnie cennym owocem królewskiego mecenatu było podniesienie kultury muzycznej w szerszych kręgach społeczeństwa polskiego i zrozumienie jej wartości. Muzyka była tą dziedziną sztuki, która odgrywała jedną z najpoważniejszych ról na dworze ostatnich Jagiellonów. „Bo im mniej Jagiellonowie literaturze służyli, tem więcej w muzyce się kochali”¹⁶³.

On musicians, music and its function at the Renaissance court of the last Jagiellonians

The times of Sigmuntus' constitute a very attractive period, particularly for the historians of culture, and are the object of constant inquiry focused on the Renaissance issues. The article aims to present in the widest context the mutual relationships between music, life and culture of the royal court.

The last Jagiellonians did not differ in their musical preference from other European rulers. Their generous attitude towards musicians should be stressed (they maintained direct contact with them; awarded privileges; cared about appropriate remuneration). The patronage of Sigmuntus the Old and Sigmuntus Augustus contributed to a large extent to the raising of the musician's social status and the creation of a climate conducive to the development of outstanding artistic personalities.

The rule of the last two Jagiellonians was a golden age for Polish music. All the most distinguished composers of the Renaissance were to be found at the court of Sigmuntus Augustus. The music of the 16th century still possessed applied character and served mainly as a setting of everyday

life. Among various functions music served at the royal court, primarily its utilitarian role is imminent (representational, liturgical, martial, hunting, feasting). Its didactic values were also appreciated. During the reign of Sigmuntus Augustus it began slowly to perform the artistic function as well. Owing to the royal court the modernisation of life and Polish custom took place in the upper, and partly in the middle, spheres of society. Life in many areas took on more cultural, European forms, characterised by greater refinement and delicacy. Social forms were being moulded and repeatedly a certain need for elegant life was marked.

One of the Jagiellonian greatest merits was the fact of common accessibility of the court musicians' results of work. Performances of bands, at the service of Jagiellonians, were available to a wider part of society. The city took part in the national celebrations, feasts, masquerades, and felt united with the events at the Wawel Castle.

¹⁶⁰ Morawska K.: *Historia...*, s. 98–99.

¹⁶¹ Chłędowski K.: *Królowa...*, s. 48.

¹⁶² Gutkowska-Rychlewska M.: *Historia ubiorów*. Wrocław 1968, s. 394.

¹⁶³ Cyt. za: Brückner A.: *Dzieje kultury polskiej*. T. II. Warszawa 1991, s. 311–312.