

MARCIN SZELEST

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

PRZYCZYNKI DO DZIAŁALNOŚCI I TWÓRCZOŚCI MUZYKÓW
ZWIĄZANYCH Z DWOREM KRÓLEWSKIM RZECZPOSPOLITEJ
W DRUGIEJ POŁOWIE XVI WIEKU

Działalność i twórczość muzyków związanych z dworem królewskim Rzeczypospolitej w II poł. XVI w. rzadko bywała przedmiotem badań w ostatnich latach. Szczegółowe opracowania dotyczące zespołów muzycznych i kompozytorów działających za panowania Zygmunta Augusta oraz Zygmunta III Wazy w połączeniu ze stosunkowo niewielkim i dobrze rozpoznany zasobem źródeł muzycznych zdają się nie pozostawiać dużych szans na nowe ustalenia, mimo że nie objęto dotąd kompleksową dokumentacją okresu panowania Stefana Batorego. Tymczasem rosnąca dostępność, również internetowa, zasobów archiwalnych oraz starodruków i rękopisów, w tym muzycznych, znacząco ułatwia korzystanie z bazy źródłowej i pozwala na podjęcie porzuconych niegdyś wątków, rewizję utrwalonych poglądów, a także odnalezienie nieznanych dotąd utworów bądź ich przekazów. W niniejszej pracy prezentuję nowe ustalenia oraz wynikające z nich hipotezy i dalsze perspektywy badawcze, dotyczące głównie trzech muzyków królewskich z II poł. XVI w.: Marcina Leopolity, Francesca Maffona i Jakuba Sowy.

MARCIN LEOPOLITA

Korpus znanych obecnie dzieł Marcina Leopolity obejmuje jeden pełny cykl mszalny (*Missa Paschalis*), cztery motety utrwalone w postaci intawolacji organowych oraz dekomplet piątego motetu. Źródła, w których zapisano te kompozycje, w większości nie zachowały się do naszych czasów. *Missa Paschalis* została wydana przez Józefa Surzyńskiego na podstawie pochodzącego z przełomu XVII i XVIII w.

rękopisu z archiwum kapituły katedralnej na Wawelu¹, z którego ocalały do dzisiaj tylko dwa głosy². Tzw. „partesy olkuskie” zawierają zapis dwóch głosów nieznanego z innych źródeł motetu *Veni in hortum meum*³. Motet *Spiritus Domini replevit orbem terrarum* zanotowano w tabulaturze łowickiej⁴, natomiast dwa kolejne motety, *Cibavit eos ex adipe frumenti* oraz *Mihi autem nimis honorati sunt amici tui Deus* – we fragmentarycznie zachowanym rękopisie zwanym tabulaturą „zamkową” lub tabulaturą Polińskiego⁵; obydwie te źródła najprawdopodobniej uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej. Motet *Mihi autem* znany jest ponadto z anonimowego przekazu w tabulaturze przechowywanej obecnie w Uppsali, a powstałej

- 1 *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, wyd. Józef Surzyński, t. 3, Poznań 1889.
- 2 Kraków, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), sygn. Kk.I.93 (Cantus) i Kk.I.112 (Bassus). Rękopis Kk.I.93 zawiera ponadto jeszcze późniejszą, pochodzącą z ok. połowy XVIII w., kopię głosu Basso Ripieno, zob.: Tomasz Czepiel, „The *Missa Paschalis* of Marcin Leopolda: the Re-discovery of the Bassus Part”, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi M. Szweykowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 91–94.
- 3 Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu), sygn. 7.41.5.14, nr 43 (*Quinta Vox* i Bassus), zob.: Mirosław Perz, „Rękopiśmienne partesy olkuskie”, *Muzyka* 14 (1969) nr 2, s. 25, 28, 34, 42.
- 4 Tabulatura łowicka, odnaleziona w bibliotece kolegiaty w Łowiczu i wypożyczona stamtąd w roku 1851 przez Józefa Sikorskiego i Oskara Kolberga, do II wojny światowej była przechowywana w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. I/220. Obecnie jej zawartość znana jest wyłącznie z fotokopii wykonanej w roku 1938 dla Uniwersytetu Harvarda w Stanach Zjednoczonych; mikrofilm tej fotokopii przechowuje Biblioteka Narodowa w Warszawie (Mf A64). Intawolacja motetu *Spiritus Domini* znajdowała się na k. 30v–31r, zob.: Tadeusz Maciejewski, „Łowicka tabulatura organowa czyli historia pewnego odkrycia”, *Ruch Muzyczny* 23 (1979) nr 12, s. 3–4; Jerzy Gołos, *Tabulatura Łowicka (d. WTM I/220). Omówienie i facsimile*, Warszawa 1995. Edycja współczesna: *Łowicka tabulatura organowa (d. rps WTM I/220)*, wyd. Jerzy Gołos, Warszawa 1993, s. 63–65.
- 5 Mianem tabulatury „zamkowej” określa się liczący osiem kart fragment rękopisu, odnaleziony przez Aleksandra Polińskiego i włączony do jego prywatnej kolekcji, por.: Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 79. Po śmierci Polińskiego jego zbiory, odkupione przez państwo, przechowywano w Państwowych Zbiorach Sztuki na Zamku Królewskim w Warszawie, a następnie przeniesiono je do nowo utworzonej Biblioteki Narodowej. Znakomita większość z nich uległa zniszczeniu w roku 1944. Na temat losów zbiorów Polińskiego zob.: Sonia Wronkowska, „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), s. 48–51; Marcin Szelest, „W obronie *Praeludium* Podbielskiego”, *Muzyka* 62 (2017) nr 1, s. 4 i 18. Tabulatura „zamkowa” najprawdopodobniej była w rzeczywistości fragmentem tabulatury łowickiej, por.: J. Gołos, *Tabulatura Łowicka*, s. 39–40. Zachowały się fotografie trzech utworów z tabulatury „zamkowej”, utrwalone na negatywach szklanych wykonanych prawdopodobnie w roku 1928, obecnie w Bibliotece i Fonotece Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, sygn. IMuzUJ 014–017 (również odbitki z negatywów, tamże, sygn. F.IV 11); reprodukcja niezachowanej na negatywach lewej strony rozkładu (k. 2v–3r), na którym zapisano intawolację motetu *Mihi autem*, zob.: Zdzisław Jachimecki, „Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795”, w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. Stanisław Lam, t. 2, Warszawa [1929], s. 535; reprodukcja rozkładu (k. 3v–4r), na którym zapisano intawolację motetu *Cibavit eos*, zob.: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, *Kultura staropolska*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków [1958], przed s. 97. Edycja współczesna: *The Organ Tablature of Warsaw Musical Society*, wyd. Jerzy Gołos, Graż–Warszawa 1968 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 15), s. 234–237.

prawdopodobnie w kolegium jezuickim w Braniewie⁶. Natomiast motet *Resurgente Christo Domino* utrwalono w jednej z tabulatur z tzw. kolekcji Bohna⁷; rękopis ten pochodził z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, do II wojny światowej pozostał w zbiorach wrocławskiej Stadtbibliothek, a w roku 2003 zidentyfikowano go w Muzeum Kultury Muzycznej im. Glinki w Moskwie⁸, nie jest jednak udostępniany do badań.

Jeszcze bardziej skąpe są informacje biograficzne dotyczące Marcina Leopoldy. Poświadczony źródłowo okres jego zatrudnienia na dworze Zygmunta Augusta obejmuje wyłącznie l. 1560–61; został wówczas określony jako „compositor cantus”⁹. Pozostałe dane, zawarte w biografii autorstwa Szymona Starowolskiego¹⁰, a także podana przez Józefa Bartłomieja Zimorowicza data śmierci kompozytora (1589)¹¹, uważane są za niepewne; Hieronim Feicht sądził, iż Starowolski, określając Leopoldę mianem „Regis Sigism[undi] Augusti Organarius”, pomylił go z Marcinem Andreopolitą, organistą nadwornym w l. 1552–73¹².

Głównym osiągnięciem kompozytorskim Marcina Leopoldy był, według Starowolskiego, zbiór śpiewów kościelnych na cały rok („totius anni cantus Ecclesiasticos”). Albert Sowiński twierdził, powołując się na Jana Pawła Woronicza, iż jedyny

- 6 Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), sygn. Vokalmusik i handskrift 89, k. 14r, zob.: Zygmunt M. Szwejkowski, „Nieznana wersja motetu *Mihi autem* Marcina Leopoldy”, *Muzyka* 33 (1984) nr 3, s. 23–34; Marcin Szelest, „The Repertoire of the Braunsberg/Oliva Organ Tablatures and its Sources”, w: *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, Warszawa 2018 (= Fontes Musicae in Polonia B/3), s. 178–183.
- 7 *Olim*: Breslau, Stadtbibliothek, sygn. Ms. mus. 2, nr 107, zob.: Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, reprint Hildesheim–New York 1970, s. 7–13. Fotokopia intawolacji motetu *Resurgente Christo Domino* przechowywana jest w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, sygn. 60423 Muz. Reprodukacja lewej strony rozkładu, na którym zapisano tę intawolację, zob.: Z. Jachimecki, „Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795”, s. 532; tegoż, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948, s. 127.
- 8 Helmut Hell, Ingo Kolasa, Wolfgang Rathert, Willem de Vries, „Wiederentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau”, *Forum Musikbibliothek* 24 (2003/2004), s. 416–425; Barbara Wiermann, „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast”, *Schütz-Jarhbuch* 30 (2008), s. 97.
- 9 Elżbieta Głuszczyńska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1988, s. 58–59, 114; Tomasz M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c. 1543–1600*, New York–London 1996, s. 138.
- 10 *Simonis Starovolsci[i] Scriptorum Polonicorum Hekatontas, seu Centum Illustrium Poloniae Scriptorum, Elogia et Vitae*, Francoforti: sumptibus Jacobi de Zetter, 1625, s. 76–77.
- 11 Korneli Heck, *Józefa Bartłomieja Zimorowicza pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*, Lwów: nakł. Gminy król. stoł. miasta Lwowa 1899, s. 304.
- 12 Hieronim Feicht, „O *Mszy Wielkanocnej* Marcina Leopoldy (zm. 1589)”, w: tegoż, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980 (= Opera musicologica Hieronymi Feicht 3), s. 9.

egzemplarz utworów Marcina znajdował się niegdyś w bibliotece Załuskich¹³, Aleksander Poliński napisał natomiast, że opisywany przez Starowolskiego zbiór („Pieśni chóralno-figuralne na cały rok”) przechowywano w puławskiej bibliotece Czartoryskich do roku 1831¹⁴. W roku 1914 Zdzisław Jachimecki ogłosił odnalezienie zawartości muzycznej tego zbioru w postaci cyklu introitów zapisanego w tabulaturze łowickiej, którą w związku z tym nazywano następnie „tabulaturą Marcina Leopoldy”¹⁵. Gorąca dyskusja, jaka przez kilkadziesiąt lat toczyła się wokół tej pozbawionej wystarczających podstaw hipotezy, odwróciła uwagę badaczy nie tylko od atrybuowanych motetów kompozytora, co zauważył Mirosław Perz¹⁶, lecz także od informacji podanych przez Sowińskiego i Polińskiego, które nigdy nie zostały zweryfikowane.

Wzmianka Woronicza, na którą powołuje się Sowiński, brzmi następująco:

Nie wyrodny od ojca Zygmunt August Jagiełończyk, wcieliwszy Inflanty i Prusy do korony, położywszy ostatnią pieczęć wiecznego braterstwa naszego z Litwą, przy powabach młodości i rozrywkach wesołego dworu, nie wstydził się dzielić mozołu z Marcinem Lwowczykiem w przybieraniu śpiewów religijnych w muzyczne wdzięki i harmonią: której pracy zabytek przechowywał się do naszych czasów w bibliotece publicznej Załuskich, nim ją los powszechny w zatonienu naszym pochłoniął¹⁷.

Woronicz mógł opisywać ów „zabytek” z autopsji; Biblioteka Załuskich została wywieziona do Petersburga zaledwie dziewięć lat wcześniej, na przełomie roku 1794 i 1795¹⁸. Wszystkie jej rękopiśmienne katalogi sporządzone w Warszawie, w tym kompletny katalog manuskryptów, uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej¹⁹. Rękopis zawierający kompozycje Marcina Leopoldy został jednak uwzględniony w katalogu pięciuset wybranych rękopisów Biblioteki Załuskich, opracowanym przez Jana Daniela Janockiego i opublikowanym w roku 1752 (il. 1)²⁰.

13 Albert Sowiński, *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes*, Paris: Sowiński, Libraire Adrien le Clere et Cie, 1857, s. 394. Informacja ta nie znalazła się w polskojęzycznym wydaniu słownika.

14 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, s. 79.

15 Zdzisław Jachimecki, „Tabulatura organowa z drugiej połowy XVI wieku, polskiego pochodzenia”, *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności w Krakowie* 19 (1914) nr 2, s. 4–6.

16 Mirosław Perz, „Motety Marcina Leopoldy”, w: *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 159.

17 Jan Paweł Woronicz, „Rozprawa o Pieśniach Narodowych”, *Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* 2 (1803), s. 381.

18 Krzysztof Kossarzewski, „Załuscy i ich biblioteka”, w: *Inwentarz rękopisów Biblioteki Załuskich w Cesarzkiej Bibliotece Publicznej*, red. Olga N. Bleskina, Natalia A. Elagina, Warszawa 2013, s. 100.

19 Jan Kozłowski, „Źródła do rekonstrukcji Biblioteki Załuskich”, w: *Zbiory rozproszone*, red. Barbara Bienkowska, Warszawa 1993 (= Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi 15), s. 32.

20 *Specimen Catalogi Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Zaluscianae a Joanne Daniele Andrea Janozki [...] Exhibitum*, Dresdae: Johann Wilhelm Harpeter 1752, s. 129.

CCCCXLVI. Cantiones Ecclesiasticę, quas iussu Serenissimi Principis Sigismundi Augusti, Regis Polonię & Magni Ducis Lituanię, notis musicis instruxit circumspēctus Dominus Martinus Leopoliensis, ejus Majestatis organarius.

Il. 1. *Specimen Catalogi Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Zalusianae a Joanne Daniele Andrea Janocki [...] Exhibitum*, Dresdae 1752, fragment s. 129

Janocki umieścił rękopis zawierający kompozycje kościelne Marcina Leopolity w dziale „Codices Latini Minores”, w którym zebrał woluminy o formacie mniejszym niż *in quarto*. Można się zatem domyślać, że nie był on księgą chórową, która miałaby format *in folio*; rękopis *in octavo* sporządzono prawdopodobnie w zwyczajowej postaci partesów. Opis tego manuskryptu, inaczej niż w przypadku wielu innych pozycji w katalogu Janockiego, przy których zamieszczono uwagi dotyczące proveniencji, wyglądu czy stanu zachowania, ogranicza się wyłącznie do tytułu. Również w egzemplarzu katalogu pochodzącym z Biblioteki Załuskich, zawierającym liczne rękopiśmienne noty Józefa Andrzeja Załuskiego, przy tytule tym nie ma żadnych dopisków²¹. Nie udało się dotychczas odnaleźć żadnej wcześniejszej wzmianki dotyczącej omawianego rękopisu. Nie można zatem ustalić jego proveniencji ani czasu powstania, a analiza samego tytułu nie prowadzi do jednoznacznych wniosków.

Niewątpliwie w Bibliotece Załuskich przechowywano rękopis tego właśnie zbioru utworów kościelnych, który opisywał Starowolski. Sformułowanie „Cantiones Ecclesiasticae, quas [...] notis musicis instruxit [...]” wydaje się odnosić do istnienia materiału prekompozycyjnego w postaci „śpiewów kościelnych”, które twórca „zaopatrzył w nuty”. Współgra ono z opisem Starowolskiego, który użył wyrażenia „[...] Chorali cantui, accomodatius Figuralem iunxerit”, i sugeruje, iż były to opracowania polifoniczne oparte na melodiach chorałowych. W tytule podanym przez Janockiego brak jednak słów „totius anni”, chociaż Starowolski podkreślał kompletność cyklu („totius anni cantus Ecclesiasticos, aliosque extraordinarios & solennes”)²². Na wysoką rangę zbioru wskazuje fakt, iż powstał on „z polecenia” króla Zygmunta Augusta. Zapewne te właśnie słowa tytułu pobudziły wyobraźnię Woronicza, który odmalował obraz władcy i kompozytora zgodnie pracujących nad stworzeniem wspólnego dzieła; w rzeczywistości odnoszą się one prawdopodobnie do zadania, jakie Leopolita otrzymał jako nadworny *compositor cantus*, niekoniecznie z inicjatywy

21 Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. SD XVIII.3.5529. Za tę informację bardzo dziękuję kierownikowi Zakładu Starych Druków Krzysztofowi Solińskiemu.

22 Adolf Chybiński, „Ziema Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku (dokończenie)”, *Ziemia Czerwieńska* 2 (1936) nr 2, s. 180.

samego króla. Jest to jednak informacja nowa, której towarzyszy też potwierdzenie, iż Marcin Leopolita istotnie był organistą królewskim.

Trudno ocenić wiarygodność tych sformułowań. Można hipotetycznie założyć, że działalność Leopolity na dworze Zygmunta Augusta nie musiała się ograniczać do niespełna dwóch lat, które obejmuje zachowana dokumentacja. Możliwe, że – podobnie jak Marcin Andreopolita – otrzymywał wynagrodzenie niezależnie od wypłat dla muzyków dworskich; zgromadzona przez Elżbietę Zwolińską obszerna dokumentacja działalności Andreopolity nie zawiera żadnych rachunków z lat sześćdziesiątych XVI w., chociaż z pewnością otrzymywał on zwyczajowe wypłaty co kwartał, ponieważ zachowało się sześć jego pokwitowań dotyczących takich wypłat z l. 1562 i 1566. Nie można też wykluczyć, że „Martinus organista”, wymieniany z adnotacją „in loco clericice” na listach dworzan królowej Katarzyny z l. 1558–59, nie jest tożsamy z Andreopolitą, a właśnie z Leopolitą; być może nieprzypadkowo w dokumencie z roku 1559 pojawia się on obok kapelanów królowej, Mikołaja Kochanowskiego i Krzysztofa Leopolity²³. Zatrudnienie Marcina Leopolity w charakterze kompozytora w l. 1560–61 mogło mieć zatem bezpośredni związek ze zleconą mu pracą nad zbiorem *Cantiones Ecclesiasticae*, niezależnie od funkcji organisty, którą pełniłby nieco dłużej.

Interpretacja taka opiera się jednak na niemożliwym do weryfikacji założeniu, iż tytuł rękopisu przechowywanego w Bibliotece Załuskich pochodzi z czasu i miejsca bliskiego działalności Leopolity na dworze królewskim. Warszawska księżnica nie pozyskiwała muzykaliów w sposób systematyczny. Nieliczne takie pozycje dostawały się do niej najczęściej przypadkowo, wraz z większymi kolekcjami²⁴. Jedną z nich była biblioteka Sobieskich w Żółkwi, przekazana w roku 1740 przez Marię Karolinę de Boullion Andrzejowi Stanisławowi Załuskiemu i rok później włączona do wspólnej kolekcji braci Załuskich. W zbiorze Sobieskich znajdowała się m.in. część księgozbioru Zygmunta Augusta, wywieziona z Warszawy do Szwecji w roku 1655 i rewindykowana przez Jana III Sobieskiego w roku 1682²⁵. Nie można wykluczyć, że tą drogą mógł trafić do Biblioteki Załuskich również rękopis z utworami Marcina Leopolity. Rozbudowany tytuł zdaje się wskazywać, iż manuskrypt był prawdopodobnie starannie wykonanym czystopisem przeznaczonym do celów kolekcjonerskich, nie zaś do codziennego użytku w zespole muzycznym. Stworzenie takiego czystopisu byłoby naturalną konsekwencją królewskiego „zamówienia”;

23 Elżbieta Zwolińska, „O Marcinie Andreopolicie – organistrze i muzyku w służbie Zygmunta Augusta”, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 2009, s. 123–146.

24 Sonia Wronkowska, „Muzykalia z dawnej Biblioteki Załuskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej”, *Rocznik Biblioteki Narodowej* 46 (2015), s. 47–48.

25 Alodia Kawecka-Gryczowa, *Biblioteka ostatniego Jagiellona. Pomnik kultury renesansowej*, Wrocław–Warszawa 1988, s. 88–90.

pozostawałby on w prywatnej bibliotece mecenas²⁶. Być może nie tylko powiązanie z Zygmuntem Augustem, lecz także i wykwintny wygląd rękopisu zadecydowały o tym, że znalazł się on wśród pięciuset cymeliów wyselekcjonowanych przez Janockiego do drukowanego katalogu.

Jeżeli jednak rękopis przechowywany w Bibliotece Załuskich był odpisem stworzonym w XVII w., wówczas informacje zawarte w jego tytule mogłyby częściowo odzwierciedlać utrwalone w tradycji ustnej, ale niekoniecznie zgodne ze stanem faktycznym przeświadczenie dotyczące okoliczności powstania dzieła i funkcji, jaką Marcin Leopolda pełnił na dworze Zygmunta Augusta. Wartość tych informacji nie przewyższałaby wówczas biogramu Starowolskiego. Ponieważ kompozytor ewidentnie cieszył się w Rzeczypospolitej pewną sławą, a jego utwory wykonywano na Wawelu jeszcze w XVIII w., o kopie jego legendarnego dzieła mogły zabiegać ośrodki kościelne; wiadomo zaś, że biblioteki klasztorne były jednym z istotnych źródeł pozyskiwania nowych pozycji do księgozbioru Załuskich²⁷. O ile zatem wydaje się prawdopodobne, iż zbiór Leopoldy powstał w l. 1560–61, ponieważ wzmianka o „zamówieniu” królewskim współgra z potwierdzonym źródłowo faktem zatrudnienia Marcina jako kompozytora, informacja dotycząca zajmowania przez niego stanowiska organisty nadwornego powinna być nadal traktowana z ostrożnością.

Późniejsze losy manuskryptu nie są znane. W roku 1803 Jan Paweł Woronicz wyrażał przekonanie o jego zaginięciu. Rękopisy ze zbioru Biblioteki Załuskich po konfiskacie i wywiezieniu do Petersburga zostały spisane w l. 1806–07 przez Piotra P. Dubrowskiego, kierownika Działu Manuskryptów Cesarskiej Biblioteki Publicznej; w inwentarzu tym nie ma jednak pozycji, której opis mógłby odpowiadać dziełu Leopoldy, nawet przy założeniu, że w międzyczasie oprawa lub karta tytułowa mogły ulec zniszczeniu²⁸. Za załadunek księgozbioru w Warszawie odpowiadali żołnierze. Według przytoczonej przez Ignacego Baranowskiego relacji ks. Jeana-François Georgela, sekretarza legacji francuskiej w Wiedniu, naoczego świadka wywiezienia zbiorów Załuskich, „tysiące tych tatarzynie brało księgi na ramiona i rzucało je w długie paki sklecone naprędce, wielkie, średnie, małe tomy leżały jedne na drugich; gdy skrzynię napełniono, zabijano je deskami”²⁹. Zarówno przy tej okazji, jak i w drodze do Petersburga zbiory częściowo rozkradano, częściowo zaś ratowano. Jak pisał Joachim Lelewel,

26 W tym kontekście zastanawiająca jest nieobecność dzieł Marcina Leopoldy w sporządzonym w Krakowie po śmierci Jurka Jasiuczycza [Jasiuczycza] w roku 1572 inwentarzu, który zawiera cztery pozycje z utworami Waclawa z Szamotuł, zob.: T.M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court*, s. 353–370; E. Głuszczyńska, *Muzyka nadworna*, il. 27–32, przed s. 81; oraz dalej w niniejszej pracy.

27 K. Kossarzecki, „Załuscy i ich biblioteka”, s. 98.

28 *Inwentarz rękopisów Biblioteki Załuskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej*, red. Olga N. Bleskina, Natalia A. Elagina, Warszawa 2013.

29 Ignacy Baranowski, *Biblioteka Załuskich w Warszawie*, Warszawa 1912, s. 61.

[ż]e przy żywym przewożeniu wojskową drogą kilkukroćstutysięcy książek zaszedł wielki w bibliotece uszczerbek, to było prawie nieodzowne. Na miejscu zaraz w Warszawie, osoby łatwiej do biblioteki przysunąć się mogące nie zaniechały podchwycić wielu bardzo szacownych rzeczy. Gdy księgi poszły w drogę, różne z pakami przypadki zaszły; niektóre porozbijane, z wielu powyciągane wolumina, defektowały dzieła. W Grodnie korcami zbywali księgi ci, co zachwycili jaką partją, a chociaż nabywców nie było, dotąd nie trudno z rozproszonemi po kraju Załuskich biblioteki książkami spotykać się³⁰.

Uważa się, że pewną część zbiorów Biblioteki Załuskich uratował przed rabunkiem Tadeusz Czacki³¹. Założoną przez niego Bibliotekę Porycką zakupił w roku 1818 i wcielił do księżnicy puławskiej Adam Jerzy Czartoryski³². Tam właśnie, według Polińskiego, miał się znajdować do roku 1831 rękopis zbioru Leopolicy. Nie jest oczywiście jasne, czy chodziłoby o ten sam egzemplarz, który do roku 1794 przechowywała Biblioteka Załuskich, ale nie byłoby to nieprawdopodobne. Niestety, katalogi Biblioteki Poryckiej i Biblioteki Puławskiej nie wykazują takiego manuskryptu³³. Informację podaną przez Polińskiego należy zatem uważać za wysoce niepewną, tym bardziej, że badacz nie powołał się na żadne jej źródło, a we wcześniejszej publikacji poświęconej Marcinowi Leopolicie ograniczył się do zacytowania przytoczonego wyżej fragmentu mowy Woronicza, w którym jako miejsce przechowywania rękopisu wskazana została Biblioteka Załuskich³⁴.

Inny rękopis zawierający dzieła Leopolicy posiadał klasztor franciszkanów w Krakowie, o czym wiadomo z inwentarza muzykaliów sporządzonego przy okazji wizytacji przeprowadzonej przez prowincjała Giovanniego Donata Caputo w l. 1596–98³⁵. Inwentarz ten wykazuje siedemnaście druków muzycznych oraz dwa rękopisy, w tym „Introitus totius anni Martini Leopoliensis, amonis, et aliorum mani scripti” (il. 2.). Jak zauważył Piotr Poźniak, nie jest jasne, czy ów rękopis zawierał kilka kompletnych

30 Joachim Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. 2, Wilno 1826, s. 140–141.

31 Jan Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*, Wrocław–Warszawa 1986, s. 13.

32 Karol Buczek, „Z przeszłości Biblioteki Muzeum XX. Czartoryskich (w sześćdziesiątą rocznicę przeniesienia jej zbiorów do Krakowa)”, *Przegląd Biblioteczny* 10 (1936), s. 187.

33 Kraków, Muzeum Narodowe, Biblioteka Książąt Czartoryskich: „*Rejestr Biblioteki Poryckiej*” spisany przez Łukasza Gołbiowskiego, sygn. 3233 IV Rkps; *Rejestr Biblioteki Poryckiej*, t. 1, sygn. 2916 IV T. 1 Rkps; *Katalog Biblioteki Poryckiej*, t. 2, sygn. 2916 IV T. 2 Rkps; *Katalog rękopisów Biblioteki Puławskiej, od nr 231 do nr 1574*, sygn. 2855 V Rkps; *Biblioteka w Puławach: Rejestr Biblioteki Puławskiej*, t. 1–7, sygn. 12225–12231 Rkps.

34 Aleksander Poliński, „Marcin Lwowczyk (Leopolita). Muzyk nadworny Zygmunta Augusta”, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 6 (1889) nr 317, s. 502.

35 Kraków, Archiwum Prowincjalne Franciszkanów (OMFConv.): *Visitatio totius Provinciae Maioris et Minoris Poloniae, Magni Ducatus Lithuaniae, Russiae etc. Incepta per Reverendnum Patrem Magistrum Joannem Donatum Caputum a Cupertino Artium et Sacrae Theologiae Doctorem eiusdem Provinciae Provinciale ac Commissarium Generalem. Anno Domini 1596. Die 5 Decembris usque ad Annum 1596 octavum*, sygn. APP/B-3, k. 43r. Treść tego dokumentu opublikował wraz z komentarzem Tadeusz Maciejewski, „Obraz kultury muzycznej franciszkanów polskich u schyłku wieku XVI i na początku XVII”, *Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku* 25 (1986), s. 103–166. Maciejewski korzystał jednak nie z oryginalnego rękopisu, ale z wersji przepisanej przez o. Cyryla Guryna w roku 1968.

cykliów introitów, czy jeden zbiór, złożony z kompozycji różnych autorów³⁶. Pojawia się tu jednak, podobnie jak w opisie Starowolskiego, wyrażenie „totius anni”, forma nazwiska odmiejscowego kompozytora jest zgodna z zapisaną w tytule manuskryptu z Biblioteki Załuskich, a dodatkową, cenną informacją jest określenie przeznaczenia liturgicznego utworów Marcina. Trzy zachowane w tabulaturach łowickiej i „zamkowej” motety Marcina Leopolicy są również introitami, prawdopodobnie zatem słusznie uważa się je za relikty zbioru opisywanego przez Starowolskiego i przechowywanego w Bibliotece Załuskich³⁷. Są to utwory pięciogłosowe, jak niemal wszystkie znane dotąd dzieła polskiego kompozytora (wyjątkiem jest sześciogłosowy fragment *Agnus Dei* w *Missa Paschalis* oraz czterogłosowy werset *Gloria Patri* towarzyszący introitowi *Spiritus Domini* w tabulaturze łowickiej)³⁸. Drugim obok Leopolicy twórcą reprezentowanym w rękopisie wymienionym w krakowskim inwentarzu był Blasius Amon (ok. 1560–90), który pod koniec życia wstąpił do klasztoru franciszkanów w Wiedniu³⁹. Jego kompozycje odpisane w Krakowie mogły pochodzić ze zbioru pięciogłosowych introitów wydane w Wiedniu w roku 1582⁴⁰ lub, dzięki kontaktom między klasztorami, ze zbioru czterogłosowego, który ukazał się drukiem dopiero w roku 1601⁴¹. Pierwszy z nich jest cyklem świątecznym, drugi zaś, którego tytuł zawiera wyrażenie „per totum annum”, niedzielnym. Utrwalone w rękopisie krakowskich franciszkanów zbiory Leopolicy i Amona mogły się więc wzajemnie uzupełniać, tworząc jeden kompletny cykl obejmujący wszystkie niedziele i święta, ale mogły również stanowić wersje alternatywne, przeznaczone na różną liczbę głosów i uzupełnione o wybrane opracowania lub pełne cykle innych twórców, być może skomponowane na większe obsady. Franciszkanie krakowscy mieli możliwość wykonywania muzyki przynajmniej ośmiogłosowej, o czym świadczy obecność w inwentarzu druków innych franciszkańskich kompozytorów, Tommasa Grazianiego⁴² i Giuliana Cartariego⁴³, a niewykluczone, że również nawet

36 Piotr Poźniak, „Leopolita, Martinus”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, *klł*, Kraków 1997, s. 330.

37 M. Perz, „Motety Marcina Leopolicy”, s. 188.

38 Również pięciogłosowe były dwie pozostałe msze Marcina Leopolicy, *Missa Rorate* i *Missa de Resurrectione*, o których istnieniu w archiwum kapituły wawelskiej informował Józef Surzyński, a które następnie zaginęły, zob.: *Monumenta Musices Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, wyd. Józef Surzyński, t. 1, Poznań 1885, s. IV.

39 Anthony F. Carver, „Ammon [Amon], Blasius”, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00804>, dostęp 16 VII 2022.

40 Blasius Amon, *Liber sacratissimarum (quas vulgo introitus appellant) cantionum selectissimus, singulis diebus festivis, pro ecclesiae catholicae utilitate, cultusque, divini honore non minus accommodatus, quam necessarius, quinque vocibus*, Wien: Stephan Creuzer 1582, RISM A/I A 940.

41 Blasius Amon, *Introitus dominicales per totum annum, secundum ritum Ecclesiae Catholicae, suavitate et brevitate quatuor vocibus exculti ... collecti et ad laudem Dei omnipotentis in lucem aediti, per authoris fratrem germanum Stephan: Amon*, Wien: Leonhard Formica 1601, RISM A/I A 945.

42 Prawdopodobnie *Messa e motetti a otto voci*, Venezia: Ricciardo Amadino 1594, RISM A/I G 3703.

43 Prawdopodobnie *Missae duae, ac Motecta undecim quorum decem, cum Missis, octo, et aliud novem vocum, modulamine canenda, in nonnulla ex sacris litteris, verba collecta*, Venezia: Angelo Gardano 1588, RISM A/I C 1266.

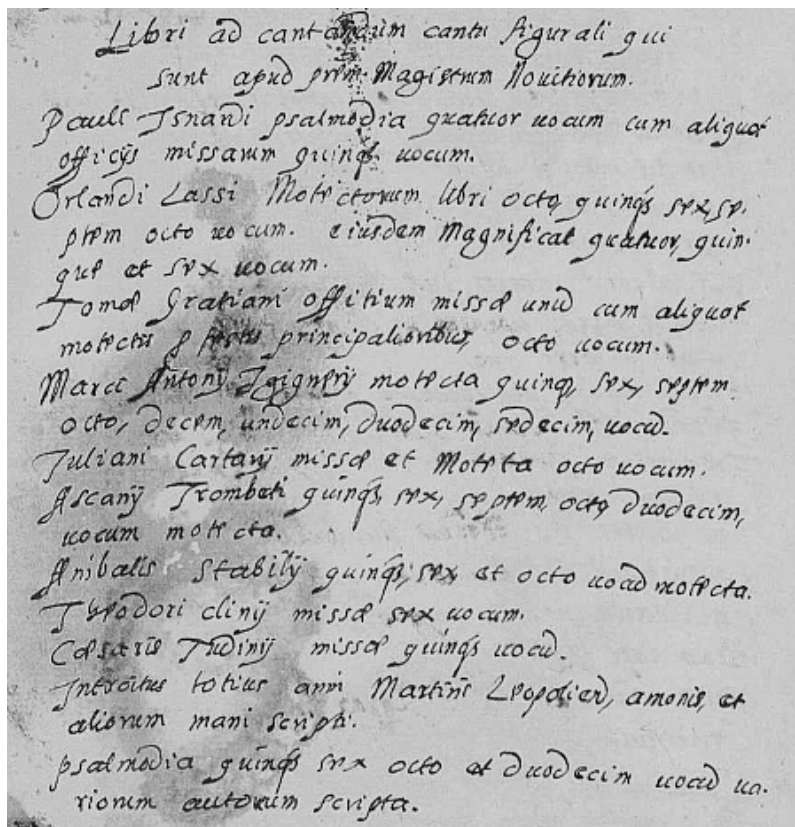
dwunastogłosowej, ponieważ utwory na tę obsadę znajdowały się w drugim z posiadanych przez nich rękopiśmiennych zbiorów. Dotyczący go wpis w inwentarzu, „Psalmidia quinq[ue] sex octo et duodecim uocu[m] uariorum autorum scripta”, wskazuje, iż opisano w nim zbiory opracowań psalmów autorstwa różnych twórców przeznaczone odpowiednio na poszczególne rodzaje obsad. Wydaje się prawdopodobne, że rękopis zawierający introity mógł mieć podobną strukturę. Obydwa manuskrypty uzupełniałyby wówczas skromną, ale troskliwie dobraną kolekcję druków muzycznych, w której znalazły się opracowania psalmów na cztery głosy⁴⁴, magnifikaty Orlanda di Lasso na cztery, pięć i sześć głosów, msze na pięć, sześć i osiem głosów oraz motety na różne obsady od pięciu do szesnastu głosów.

Na podstawie wszystkich zebranych tu danych można zatem wysunąć hipotezę, iż zaginiony zbiór Marcina Leopolity, uznany przez Szymona Starowolskiego za jego główne osiągnięcie kompozytorskie, powstał jako praca zlecona mu zapewne w związku z pełnioną przez niego w l. 1560–61 funkcją *compositor cantus* i zawierał najprawdopodobniej pięciogłosowe opracowania introitów oparte na melodiach chorałowych. Opracowania te tworzyły cykl, który obejmował najpewniej utwory przeznaczone na liczne niedziele i święta roku kościelnego, tak że współcześni opisywali go, używając wyrażenia „totius anni”, chociaż niekoniecznie było ono obecne w jego tytule. Kompozycje sygnowane monogramem Leopolity w tabulaturach łowickiej i „zamkowej” pochodziły zapewne z tego właśnie zbioru, którego kopię posiadali krakowscy franciszkanie, a inny odpis, być może kunsztownie wykonany czystopis, znalazł się w Bibliotece Załuskich, w której przechowywano go do jej konfiskaty w roku 1794. Manuskrypt ów najprawdopodobniej uległ zniszczeniu przed rokiem 1806, kiedy sporządzono pierwszy inwentarz rękopisów Biblioteki Załuskich włączonych do zbiorów Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu.

Przypuszczalny fakt objęcia królewskim patronatem dzieła Leopolity i związana z nim hipoteza dotycząca przybliżonego datowania zbioru, zbieżna zresztą z wnioskami, jakie na podstawie analizy stylistycznej introitów zachowanych w postaci intawolacji wysnuł przed laty Mirosław Perz⁴⁵, stawiają w nowym świetle słowa Starowolskiego, według którego nikt nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie nie połączył zgrabniej od Marcina śpiewu chorałowego z figuralnym. Około roku 1560 jedynym drukowanym zbiorem polifonicznych śpiewów liturgicznych na cały rok kościelny

44 Paolo Isnardi, *Psalmi omnes ad vespas per totum annum, una cum tribus Magnificat, quorum unum tum pari, tum plena voce, ut libet cani potest ... quatuor vocum*, Venezia: Antonio Gardano 1569, RISM A/I I 109, lub tegoż, *Omnes ad vespas psalmi, qui falso (ut aiunt) bordonio concini possunt ... quatuor vocibus*, Venezia: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino 1585, RISM A/I I 120, II 120. Należy zauważyć, że w zawierającym psalmy rękopisie krakowskich franciszkanów występują wyłącznie obsady powyżej czterech głosów.

45 M. Perz, „Motety Marcina Leopolity”, s. 188.



Il. 2. Inwentarz muzykaliów klasztoru franciszkanów w Krakowie, Kraków, Archiwum Prowincjalne Franciszkanów (OMFConv.), *Visitatio totius Provinciae Maioris et Minoris Poloniae, Magni Ducatus Lithuaniae, Russiae etc. Incepta per Reverendum Patrem Magistrum Joannem Donatum Caputum a Cupertino Artium et Sacrae Theologiae Doctorem eiusdem Provinciae Provincialem ac Commissarium Generalem. Anno Domini 1596. Die 5 Decembris usque ad Annum 1598. sygn. APP/B-3, fragment k. 43r*

był trzynomowy *Choralis Constantinus* Heinricha Isaaca⁴⁶. Kolejna samodzielna publikacja introitów autorstwa Giovanniego Mattea Asoli pojawiła się dopiero w roku 1565⁴⁷, przy czym, podobnie jak monumentalne dzieło Isaaca, opracowania te były

46 Heinrich Isaac, *Primus tomus ... Choralis Constantini, ut vulgo vocant, opus insigne & praeclarum, vereque coelestis harmoniae ...*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1550, RISM A/I I 89, II 89; tegoż, *Tomus secundus Choralis Constantini (ut vulgo vocant) continens partem primam Historiarum de sanctis, quae diebus festis in templis canuntur*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1555, RISM A/I I 90; tegoż, *Historiarum Choralis ... Tertius tomus. De Sanctis*, Augsburg: Georg Willer, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1555, RISM A/I I 91.

47 Giovanni Matteo Asola, *Introitus et alleluia missarum omnium solennitatum totius anni. Musica super cantu plano cum quatuor uocibus*, Venezia: Francesco Rampazetto 1565, RISM A/I A 2547, AA 2547.

czterogłosowe. Być może zatem przedsięwzięcie Marcina Leopoldy, które ów, jak pisze Starowolski, „ita artificiose, ita concinne ac suaviter finxit”, rzeczywiście stanowiło istotne *novum* dzięki zastosowaniu bogatszej faktury pięciogłosowej, nawet jeśli rozmiarami nie dorównało publikacji Isaaca. Nie można wykluczyć, iż kompozytorowi i jego królewskiemu mecenasowi przyświecała idea stworzenia kunsztownego dzieła muzycznego, które przewyższyłoby dotychczasowe dokonania na tym polu i zwróciło uwagę na osobę władcy jako patrona zatrudniającego wybitnego, uczonego artystę. Wymagałoby to oczywiście ogłoszenia dzieła drukiem, do czego jednak, jak wiemy, nie doszło, inaczej niż kilka lat wcześniej w przypadku dedykowanych Zygmuntowi Augustowi *Lamentationes* Wacława z Szamotuł⁴⁸.

O ile więc jeszcze przynajmniej w pierwszych dekadach XVII w. wciąż pamiętano o dokonaniach Marcina Leopoldy, o tyle krąg recepcji jego kompozycji pozostawał raczej ograniczony w czasie i przestrzeni. Poza środowiskiem krakowskim i – szerzej – dworu królewskiego, z którym być może związane są też tabulatury łowicka i „zamkowa”, przekazy jego utworów odnotowano w Olkuszu, na Warmii, skąd prawdopodobnie pochodzi tabulatura S-Uu vmhs 89, oraz we Wrocławiu. Nie licząc niekompletnych dziś kopii *Missa Paschalis*, zachowanych w archiwum wawelskim i świadczących o długiej tradycji wykonywania tej kompozycji, wszystkie przekazy pochodzą z ostatnich dekad XVI stulecia. Wśród nich szczególnie cenna jest intawolacja nieznanego skądinąd motetu *Resurgente Christo Domino*, uważanego za wspomniane przez Starowolskiego dzieło nieoparte na materiale chorałowym, które wykonywano podczas procesji wielkanocnej⁴⁹; intawolacja ta została opatrzona atrybucją zapisaną w formie „Martinus Leopolditanus”. Tabulatura, w której utrwalono motet polskiego kompozytora, według opisu Emila Bohna miała na oprawie napis „G.G. 1573”⁵⁰. Odnosił się on do Georga Gottharta, organisty kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu w l. 1568–85⁵¹, co potwierdza widoczny na zachowanych fotografiach charakter jego pisma, znany z innych sygnowanych przez niego manuskryptów. Jak ustaliła Barbara Wiermann, w sporządzonym przez Siegfrieda Wilhelma Dehna katalogu muzykaliów kościoła św. Elżbiety, odzwierciedlającym stan posiadania tamtejszej biblioteki z około połowy XIX w., a więc sprzed scalenia zbiorów wrocławskich kościołów w bibliotece miejskiej, tabulatura ta nosiła numer M. 10⁵².

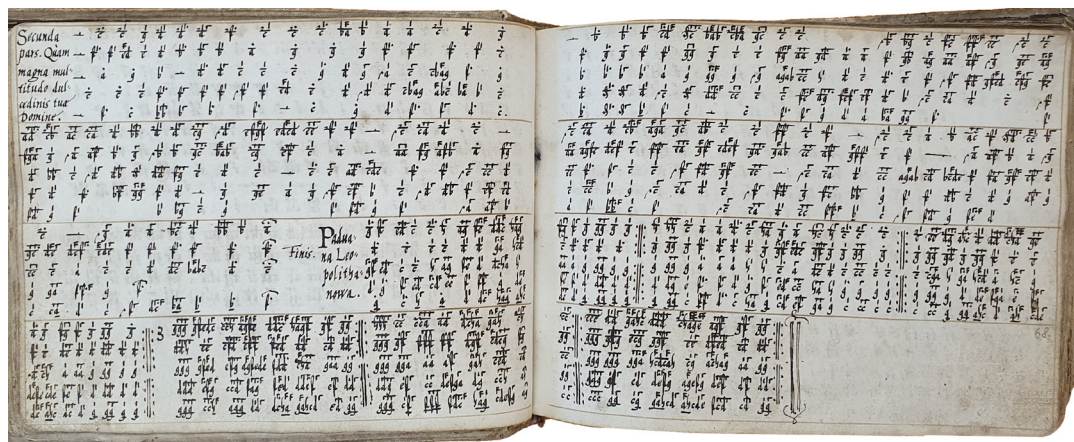
48 Wacław z Szamotuł, *Quatuor parium vovm Lamentationes Hieremiae Prophetiae, Tempore Quadragesimali in Templis cantari solitae, numeris Musicis redditae*, Kraków: Łazarz Andrysowic 1553, RISM A/I S 7277.

49 Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, s. 126; Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, s. 129.

50 E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften*, s. 7.

51 Reinhold Starke, „Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau”, *Monatshefte für Musikgeschichte* 35 (1903), s. 45.

52 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Verzeichniß a. alter Bücher, b. Missalien, c. Musicalien, welche der Elisabethkirche in Breslau gehören*, sygn. Mus. ms. theor. Kat. 166; B. Wiermann, „Die Musikaliensammlungen”, s. 104–107.



Il. 3. D-B, Slg Bohn Ms. mus. 357 (tabulatura), k. 66v–67r, *Paduana Leopoliathanowa*

Dotychczas nie zwrócono jednak uwagi na fakt, że intawolacja motetu *Resurgente Christo Domino* nie jest jedynym utworem Leopolity zapisanym przez Georga Gottharta. Organista ów był również głównym skryptorem tabulatury i towarzyszących jej ksiąg głosowych, przechowywanych obecnie w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B) pod sygnaturą Slg Bohn Ms. mus. 357. W katalogu Dehna zostały one opisane pod numerami M. 55–60 (partesy) i M. 61 (tabulatura)⁵³. Ten zespół źródeł, zakupiony prywatnie przez Emila Bohna w roku 1869, nie został przez niego włączony do katalogu rękopisów muzycznych wrocławskiej Stadtbibliothek, a do zbiorów tej książnicy trafił dopiero po jego śmierci w roku 1909; pierwszy opis wraz z inwentarzem ksiąg głosowych i tabulatury opublikował Richard Charteris w roku 1999⁵⁴. W tabulaturze Ms. mus. 357 na wielu rozkładach pomiędzy k. 9r a 175r skryptor dopisał w wolnych miejscach u dołu stron pozbawione atrybucji utwory taneczne; nie zostały one wprowadzone do partesów, które zawierają tylko dzieła wokalne. Niemal wszystkie te kompozycje są czterogłosowe. Tylko niektóre opatrzone są tytułami, odnoszącymi się wyłącznie do rodzajów tańców, bez dodatkowych określeń („Paduana”, „Galiarda” czy „Ein Tanz”). Jedynym wyjątkiem jest pięciogłosowa kompozycja utrwalona na k. 67v–68r z inskrypcją „Paduana Leopoliathanowa” (il. 3). Forma „Leopoliathanowa” została ewidentnie utworzona od łacińskiego słowa „Leopolit(h)a(nus)”, będącego nazwiskiem odmiejscowym, do którego dodano końcówkę „-(n)owa”, właściwą dla pochodzącego od nazwiska przymiotnika dzierzawczego w języku polskim. Analogiczne formy dzierzawcze można spotkać np. w inwentarzu sporządzonym w Krakowie po śmierci Jurka Jasiuczycza w roku 1572; kompozycje Wa-

53 Wiermann (ibid.) odnosi pozycję M. 61 do sygnatury Ms. mus. 358, pod którą jednak znajduje się sporządzony przez Bohna indeks do partesów Ms. mus. 357.

54 Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [Neuhausen] 1999 (= Musicological Studies & Documents 53).

clawa z Szamotuł są w nim opisane jako „offitia Vaczlavove” (dwukrotnie), „exclamacie i Lamentacie vaczlavove”, „exclamacie drugie Vaczlavove” oraz „Msza Vaczlavova”⁵⁵. Jest to zatem zanotowana w staropolskiej formie, najprawdopodobniej zaczerpniętej z podstawy odpisu utrwalonego w tabulaturze, atrybucja utworu odnosząca się do Leopoldy. Jedynym zaś znanym w ostatnich dekadach XVI w. kompozytorem określanym w ten sposób był Marcin Leopolda, do którego utworów Georg Gotthart najwyraźniej miał dostęp, skoro jego motet skopiował do innej swojej tabulatury. Odpisy obydwu kompozycji odznaczają się zresztą wysoką jakością przekazu, co w połączeniu z polską formą atrybucji *Paduany* pozwala sytuować je w hipotetycznym schemacie transmisji stosunkowo blisko zaginionych autografów.

Nowo zidentyfikowana, a w rzeczywistości nierozpoznana od ponad stu lat kompozycja Marcina Leopoldy (przykł. 1) niespodziewanie poszerza jego dorobek o muzykę instrumentalną, o której istnieniu nie wspomniał w biogramie twórcy Starowolski, zapewne zgodnie z szesnastowieczną tradycją uważając za godne uwagi wyłącznie dzieła wokalne. *Paduana*, mimo iż zapisana przez skryptora w postaci intawolacji na instrumenty klawiszowe, jest utworem pierwotnie przeznaczonym na zespół pięciu instrumentów melodycznych. Świadczy o tym jej charakterystyczna dla takich obsad faktura, którą cechuje częste krzyżowanie głosów, w tym dwóch najniższych, oraz prowadzenie ich w sposób uniemożliwiający ścisłą realizację na instrumentach klawiszowych ze względu na zbyt dużą rozpiętość. W intawolacji zachowano oryginalny ruch poszczególnych głosów, co oznacza, że jej podstawą były prawdopodobnie partesy instrumentalne. Utwór zbudowany jest tradycyjnie z trzech odcinków w metrum parzystym, zamkniętych kadencjami i opatrzonych znakami repetycji, po których następują analogiczne trzy odcinki w metrum trójdzielnym. Są one w rzeczywistości dodaną do pawany i stanowiącą jej wariacyjne przetworzenie gagliardą. Pięciogłosowa faktura oscyluje pomiędzy homorytmią a polifonizacją, w której ważną rolę odgrywa diatonicznie wypełniony interwał kwinty, prezentowany descendentalnie i ascendentalnie w niemal wszystkich głosach w każdym odcinku kompozycji. Indywidualny styl kompozytorski Marcina Leopoldy jest zbyt słabo zdefiniowany, aby na podstawie analizy utworu, w dodatku gatunkowo różnego od dotychczas znanych, zweryfikować prawidłowość atrybucji, ale obok charakterystycznej dla tego twórcy predylekcji do pięciogłosu zwraca uwagę spotykane również w jego motetach i mszy dwojenie penultimy kadencji sopranowej jako standardowy sposób prowadzenia piątego głosu w punktach kadencyjnych, przy czym dźwięk ten pojawia się symultanicznie z jego opóźnieniem w klauzuli *cantizans*. Z pewnością natomiast żaden element techniki kompozytorskiej zastosowanej w *Paduanie* nie wyklucza autorstwa Marcina Leopoldy, co w połączeniu z sytuacją źródłową pozwala uznać tę atrybucję za wiarygodną.

55 T.M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court*, s. 367–370; E. Głuszczyńska-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, il. 32 przed s. 81.

Przykł. 1. Marcin Leopolita, *Paduana* [– *Gagliarda*], D-B Slg Bohn Ms. mus. 357, k. 66v–67r,
transkrypcja

Musical score for measures 1-6. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The music is in common time (C). The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with whole and half notes. The three bass staves provide a rhythmic and harmonic foundation with various note values and rests.

Musical score for measures 7-13. The score continues with five staves. Measure 7 is marked with a '7' above the first staff. The melodic line in the first staff shows a key signature change to one sharp (F#) in measure 10. The accompaniment in the other staves continues with a steady rhythmic pattern.

Musical score for measures 14-19. The score continues with five staves. Measure 14 is marked with a '14' above the first staff. A double bar line with repeat dots (first ending) appears at the end of measure 14. The music concludes with a final cadence in measure 19.

22

Musical score for measures 22-28. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. A double bar line is present at the end of measure 28.

29

Musical score for measures 29-35. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. A double bar line is present at the end of measure 35.

36

Musical score for measures 36-42. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. A double bar line is present at the end of measure 42.

42

Musical score for measures 42-48. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is in 3/8 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a sharp sign on the eighth note of the second measure. The second staff (treble clef) contains a line of whole notes. The third staff (bass clef) contains a line of whole notes. The fourth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The fifth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

49

Musical score for measures 49-52. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is in 3/8 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line. The second staff (treble clef) contains a line of eighth notes. The third staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The fifth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

53

Musical score for measures 53-59. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is in 3/8 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a sharp sign on the eighth note of the second measure. The second staff (treble clef) contains a line of eighth notes. The third staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The fifth staff (bass clef) contains a line of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

58

Musical score for measures 58-62. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music consists of a series of chords and melodic lines. Measure 58 starts with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

63

Musical score for measures 63-67. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measure 63 begins with a double bar line and repeat dots. The music continues with various rhythmic patterns and chord changes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

68

Musical score for measures 68-72. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measure 68 starts with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FRANCESCO MAFFON

Przed kilkunastoma laty Barbara Przybyszewska-Jarmińska zrekonstruowała biografię Francesca Maffona (ok. 1539–ok. 1594), organisty nadwornego za czasów Stefana Batorego i we wczesnych latach panowania Zygmunta III Wazy, oraz zidentyfikowała jego kompozycję instrumentalną w książkach głosowych przechowywanych w Christ Church Library na uniwersytecie w Oksfordzie pod sygnaturą Mus. 372–376⁵⁶. Ustalenia te można obecnie uzupełnić o kolejne zachowane ślady działalności i twórczości Maffona. W księdze ordynacji dworu Stefana Batorego z roku 1576⁵⁷ wyszczególniono muzyków nowo uformowanego zespołu królewskiego, który ukonstytuował się 13 V, wkrótce po koronacji władcy i około dwóch lat po ostatniej wzmiance o zespole Zygmunta Augusta⁵⁸. W spisie tym (zob. il. 4) ujęto dziesięciu *Musicians*, dodanych nieco później *Cantoribus*, sześciu *Pueris Musicis*, dwunastu *Tubicinis* oraz dwóch *Timpanistis*. Na ostatniej pozycji w pierwszej z grup został wymieniony „Francisco Maffon”. Organista z Brescii był zatem członkiem kapeli Stefana Batorego od jej powstania, a przytoczony dokument jest najwcześniejszym znanym potwierdzeniem obecności muzyka w Rzeczypospolitej.

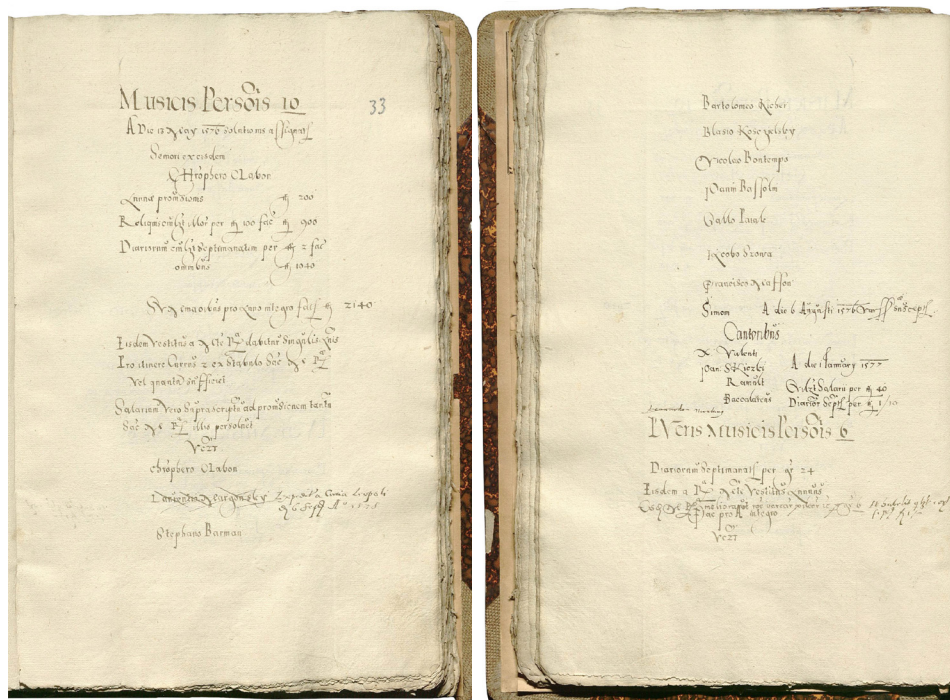
Wyrażone przez Przybyszewską-Jarmińską przypuszczenie, iż zarówno kompozycja zachowana w oksfordzkich partesach, jak i znana już wcześniej fantazja Maffona wydrukowana w tabulaturze lutniowej Jeana-Baptiste’a Bésarda *Thesaurus harmonicus* (1603)⁵⁹, mogą być opracowaniami utworów organowych, okazało się trafne, przynajmniej o tyle, że obydwie dzieła rzeczywiście zachowały się również w takiej postaci. Ich przekazy utrwalono bez atrybucji w obszernym rękopisie przechowywanym w Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz w Wiedniu

56 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Niezauważona *Fantazja* na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372-376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), s. 103–122; teŝe, „An Overlooked Fantasia for Instrumental Ensemble by Francesco Maffon. GB-Och MSS Mus. 372–376 as a Vestige of Paweł Działyński’s Diplomatic Mission to England in 1597?”, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012, s. 169–187. Wersja angielska zawiera edycję zidentyfikowanego przez badaczkę utworu.

57 Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki Królewskie, sygn. 11710/1/252, *Modus et forma servitiorum ac solutionis Curiae SMR tempore d. Stephani Regis Poloniae*, k. 33r–35r, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/17711357>, dostęp 18 VII 2022.

58 T.M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court*, s. 140.

59 *Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani, nec non praestantissimorum musicarum, qui hoc seculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens. Novum plane, et longe excellens opus ... congenstum, et ... divisum, per Joannem Baptistam Bessardum*, Köln: Gerard Greuenbruch 1603, RISM B/I 1603¹⁵, 26r: *Fant. Fuga Maphonis*. Edycja współczesna: Franciszek Maffon, *Madrygal i Greghesca na chór a cappella, Fantazja na lutnię*, wyd. Piotr Poźniak, Kraków 1970 (= Źródła do historii muzyki polskiej 20), s. 12–13; reprodukcja pierwodruku na s. 10–11.



Il. 4. Spis muzyków kapeli Stefana Batorego, 13 V 1576. Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego, Rachunki Królewskie, sygn. 1/7/o/1/252, k. 33r–v

(A-Wm) pod sygnaturą XIV.714⁶⁰. Główna część tego rękopisu (k. 2r–229r) jest dziełem jednego, profesjonalnego kopyisty, który prawdopodobnie na zamówienie sporządził odpisy ponad 530 utworów: intawolacji motetów i madrygałów, kompozycji na zespoły instrumentalne i na instrumenty klawiszowe, a wśród tych ostatnich – dzieł o przeznaczeniu liturgicznym oraz w gatunkach „swobodnych”, takich jak canzona, fantazja, ricercar czy toccata. Zostały one utrwalone przy pomocy notacji na dwóch bardzo blisko siebie położonych pięcioliniach, które optycznie tworzą razem niemal ciągłą *scala decemlinealis*, a ciasno wprowadzone nuty, pisane zawsze przez rozkład, pod względem ekonomii wykorzystania miejsca na papierze przypominają literowe zapisy niemieckich tabulatur organowych. Odpisy utworów z druków *Tabulatura nova*

60 Wyd. faksymilowe: Vienna, *Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS. XIV.714*, wstęp Robert Hill, New York–London 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24). Zob.: Lydia Schierner, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel–Basel 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12), s. 60–62, 117–124; Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963 (= Catalogus Musicus 1), s. 47–72.

Samuela Scheidta (1624)⁶¹ oraz, w końcowej części manuskryptu, *Partitura, seu tabulatura italica* Johanna Klemma (1631)⁶² wskazują na II poł. lat dwudziestych i I poł. lat trzydziestych XVII w. jako najbardziej prawdopodobny czas kompilacji źródła. Rękopis nie zawiera żadnych siedemnastowiecznych inskrypcji proveniencyjnych. Według opinii Siegberta Rampego i Markusa Grassla profil bardzo zróżnicowanego (również konfesyjnie) repertuaru wykazuje silne związki ze środowiskiem dworu habsburskiego, przy czym Rampe uważa, że źródło powstało w Pradze, podczas gdy Grassl słusznie podważa przywoływany przez Rampego argument „ekumenicznego ducha” tego miasta, o którym nie mogło być mowy po bitwie pod Białą Górą w roku 1620 i wprowadzeniu przez Fryderyka II *Odnowionego Porządku Ziemińskiego* w roku 1627⁶³.

Kompozycja Franscesca Maffona, zapisana w książkach głosowych z Oksfordu bez tytułu, znajduje się w rękopisie A-Wm XIV.714 jako pierwsza pozycja na rozkładzie k. 117v–118r (nr 236 w inwentarzu Roberta Hilla)⁶⁴ z inskrypcją tytułową *Conzon*. Jest to charakterystyczny wariant nazwy gatunku używany przez skryptora, natomiast samo określenie przynależności gatunkowej zapewne odzwierciedla sytuację w podstawie jego odpisu, niekoniecznie zaś pochodzi od kompozytora; w zależności od zwyczajów w danym środowisku, tego rodzaju kompozycje nazywano fantazjami, fugami lub canzonami.

Zapis utworu w rękopisie wiedeńskim ujawnia szereg wariantów względem przekazu oksfordzkiego, którego tekst odznacza się zdecydowanie wyższą jakością i jest zapewne bliższy lekcjom nieznanego autografu. Warianty w wersji klawiszowej, które dotyczą wysokości dźwięków i rytmu, nie wynikają z przystosowania kompozycji do wykonania na organach, ale prawdopodobnie są efektem jej wieloetapowej transmisji;

61 Samuel Scheidt, *Tabulatura nova, continens variationes aliquot psalorum, fantasiarum, cantilenarum, passameze, et canones aliquot, in gratiam organistarum adornata*, Hamburg: Michael Hering 1624, RISM A/I S 1352, SS 1352; tegoż, *Pars secunda tabulaturae, continens fugarum, psalmodium cantionum et echus, tocatae variationes varias et omnimodas, pro quorumvis organistarum captu & modulo*, Hamburg: Michael Hering 1624, RISM A/I S 1353, SS 1353; tegoż, *III. et ultima pars tabulaturae, continens Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de coena Domini sub communionem, hymnos praecipuorum festorum totius anni, Magnificat I. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. toni, Modum ludendi pleno organo, & Benedicamus, una cum indice omnes tres partes continente, copiosissimo composita et adornata, in gratiam organistarum praecipue eorum qui musicè purè & absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent*, Hamburg: Michael Hering 1624, RISM A/I S 1354, SS 1354.

62 Johann Klemm, *Partitura, seu tabulatura italica, exhibens, triginta sex fugas, 2. 3. & 4. vocibus ad duodecim consuetae tonos musicos compositas; multum ad cognitionem bassi generalis seu continui facientes; non tantum organo sed alijsque quoque instrumentis accommodas*, Dresden: Autor (Wolfgang Seyffert) 1631, RISM A/I K 894.

63 Siegbert Rampe, „Vorwort”, w: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, t. 1.2, *Tocaten (Teil 2)*, wyd. S. Rampe, Kassel–Basel 2003, s. VI–VII; Markus Grassl, „Paralipomena zur Instrumentalmusik im Umkreis Rudolfs II. Liberale Zanchi und seine Canzonen in der Handschrift A-Wm XIV.714”, w: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, red. Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber, Nikolaus Urbanek, Wien–Köln–Weimar 2009, s. 74–75.

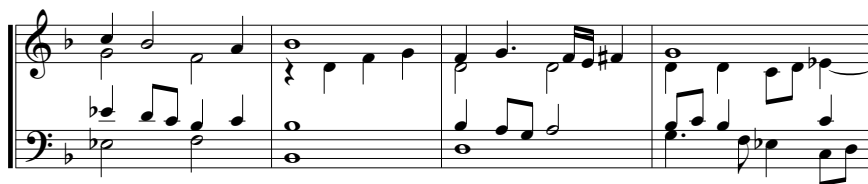
64 *Vienna, Minoritenkonvent*, s. XI–XXIX.

niektóre z nich są kontrapunktycznie błędne, inne mieszczą się w granicach poprawności. Szczególnie interesująca wydaje się wersja najwyższego głosu w t. 53⁶⁵: niewątpliwie oryginalną lekcję *g'*, obecną w przekazie z Oksfordu, zastąpiono tu przez *g*². Błąd polegający na przeniesieniu nuty o oktawę, który bardzo trudno popełnić podczas kopiowania z notacji nutowej, wskazuje na istnienie odpisu tabulaturowego na wcześniejszym etapie transmisji utworu. Jedynym wariantem charakterystycznym dla przekazów klawiszowych jest figuracja w głosie basowym na końcu kompozycji (przykł. 2), zapewne również dodana do oryginalnej konstrukcji polifonicznej. Potwierdzeniem stosunkowo dużego oddalenia tekstu z rękopisu wiedeńskiego od zaginionego autografu jest pominięcie znaków repetycji odcinków, które w partesach oksfordzkich rozpisane są w całości, a wersji klawiszowej zanotowane w sposób skrócony. Skryptor zapisał t. 1–28, a więc cały pierwszy odcinek utworu (t. 1–24) i „zakładkę” pozwalającą powrócić do t. 5; nie jest ona jednak w żaden sposób oznaczona, a po t. 28 następuje t. 49, który jako „seconda volta” powinien być zagrany po t. 24. Podobna sytuacja występuje pod koniec utworu. Po odcinku zawartym w t. 65–79 skryptor zanotował jeszcze t. 80 w roli „zakładki”; oznaczenie repetycji zostało jednak opuszczone, a kolejny takt wydaje się kontaminacją materiału taktów 81 i 96 (przykł. 3).

Przykł. 2. [Francesco Maffon], *Conzon* [I], A-Wm XIV.714, k. 117v–118r (nr 236), zakończenie



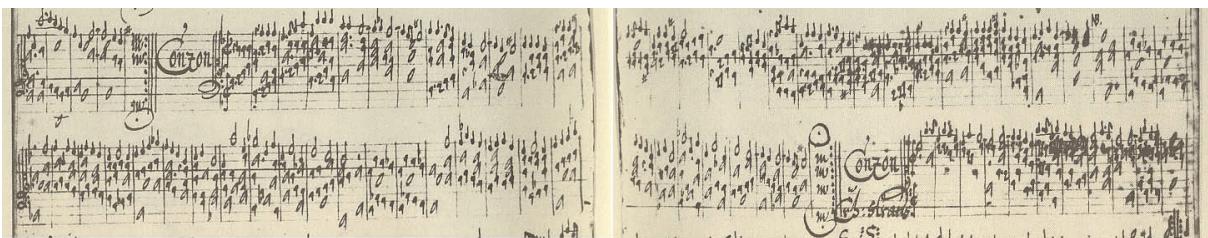
Przykł. 3. [Francesco Maffon], *Conzon* [I], A-Wm XIV.714, k. 117v–118r (nr 236), t. 79–80 i 96–97



Ustalenia te są istotne również dla drugiej kompozycji Maffona utrwalonej w rękopisie A-Wm XIV.714. W jej przypadku nie dysponujemy bowiem przekazem konstrukcji polifonicznej zapisanym w partesach, a jedynie wersją lutniową, w której konstrukcję tę przystosowano do uwarunkowań związanych z instrumentem. Ręko-

65 Numeracja taktów według edycji Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, „An Overlooked Fantasia”, s. 181–187.

pis wiedeński zawiera dwa odpisy utworu. Pierwszy, całościowy, znajduje się na rozkładzie k. 105v–106r jako druga pełna pozycja (nr 205, zob. il. 5). Drugi, umieszczony jako trzecia pozycja na rozkładzie k. 120v–121r (nr 250), obejmuje wyłącznie pierwszy odcinek kompozycji. Obydwa opatrzone są inskrypcją tytułową *Conzon* [sic!], przy czym utwór ten wykazuje duże podobieństwo konstrukcyjne, a nawet motywiczne, do dzieła znanego ze źródła oksfordzkiego.



Il. 5. [Francesco Maffon], *Conzon* [II], A-Wm XIV.714, k. 105v–106r (nr 205)

Porównanie dwóch kopii t. 1–29 utworu Maffona (zob. przykł. 4 i 5) pozwala stwierdzić, że wykonano je najprawdopodobniej, opierając się na tej samej podstawie źródłowej, ponieważ przekazują kilka identycznych lekcji z pewnością błędnych (t. 8–9, alt; t. 13, tenor; t. 18, alt; t. 26, alt) i szereg dalszych, które zapewne również są wynikiem skażenia tekstu, zaburzają bowiem spójność motywiczną (tenor, t. 16, 20 i 21). Podstawą tą był zapewne zapis tabulaturowy, na co wskazuje w wersji nr 250 przeniesienie oktavowe altu w t. 3. Jednocześnie znaczna liczba lekcji różnych w obydwu wersjach obrazuje deficyt kompetencji skryptora, który mylił wysokości dźwięków, upraszczał rytm, manipulował akcydencjami, a t. 22–23 nie zdołał odpisać poprawnie w żadnej kopii. Mogło to wynikać z braku wystarczającego doświadczenia w posługiwaniu się notacją tabulaturową. W drugiej części utworu, skopiowanej tylko w wersji nr 205, powtórzenie materiału muzycznego zawiera kilka wątpliwych wariantów (t. 33, sopran; t. 50, sopran i bas), przede wszystkim jednak w pierwszym jego pokazie skryptor opuścił dwa takty z kadencją (t. 43–44), a w drugim dokonał kontaminacji materiału różnych głosów z t. 54–55 na przestrzeni jednego taktu. Pozbawione kadencji, niemożliwe do wykonania w pozostawionym przez kopistę kształcie zakończenie krótszej wersji pozwala przypuszczać, że skryptor pamiętał o odpisie tego samego utworu wykonanym kilkanaście kart wcześniej. Inskrypcja „NB” nad t. 29 w wersji nr 205 oznacza precyzyjnie to miejsce, w którym urywa się odpis nr 250, chociaż w nr. 205 nie ma żadnego odnośnika do k. 106r. Być może krótsza wersja miała w zamyśle skryptora stanowić lepszą kopię odcinka, w którym za pierwszym razem znalazło się zbyt dużo błędów i poprawek, natomiast nie jest jasne, czy błędy i opuszczenia materiału muzycznego w drugim odcinku odpisu nr 205 są efektem nieuwagi kopisty rękopisu wiedeńskiego, czy też były już obecne w podstawie źródłowej, z której korzystał. Podstawa ta wydaje się jednak dość odległa od autografu, podobnie jak w przypadku pierwsze-

go z rozpatrywanych tu utworów Maffona. Nie można wykluczyć, że odpisy obydwu kompozycji sporządzono z tego samego zbioru, który mógł być rękopiśmienną niemiecką tabulaturą organową.

Przykł. 4. [Francesco Maffon], *Conzon* [II], A-Wm XIV.714, k. 105v–106r (nr 205), edycja⁶⁶

66 Komentarz rewizyjny: 4. T; 2: *e'*; 6. S; nad 1–2: bemol; 8. A; 3–4: ćwierćnuty; 9. A; 1: ćwierćnuta; 11. T; 4: *d'*; 13. T; 1: *d'*; 15. A; 2–3: ćwierćnuty; 16. A; 1: cała nuta, T; 1: ćwierćnuta z kropką, 3: ćwierćnuta; 18. A; 2: *es'*; 20. T; 1: ćwierćnuta z kropką, 4: ósemka; 21. T; 1: ćwierćnuta z kropką, 4: ósemka; 23. A; nad 1: pauza ćwierćnutowa; 26. A; 4: *a'*, B; 1: *d'*; 29. nad systemem: „NB”; 33. S; 2: *g'*, A; 1: *g'*; 49. A; 1: *g'*; 50. S. 2–3: *e² d²*, B; 4: *b*; 51. T; 2: *f'*, zamiast 3: ćwierćnuty *e' c'*; 53. A; 3: *g'*, T; 2: *e'*; 54. A; 2–3: ćwierćnuta, półnuta, B; zamiast 1–3: półnuty *es f*; 56/57. A; brak ligatury.

24

Musical score for measures 24-28. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-34. The melody continues with quarter notes G4, F4, E4, D4, C4, and B3. The bass line remains consistent with the previous system.

35

Musical score for measures 35-39. The melody features quarter notes B3, A3, G3, F3, E3, and D3. The bass line continues its accompaniment.

40

Musical score for measures 40-44. The melody includes quarter notes C3, B2, A2, G2, and F2, followed by a half note E2. The bass line continues.

45

Musical score for measures 45-50. The melody starts with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, C2, and B1. The bass line continues.

51

Musical score for measures 51-55. The melody continues with quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, and F2. The bass line continues.

56

Musical score for measures 56-60. The melody includes quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, and B1, ending with a half note A1. The bass line continues.

Przykł. 5. [Francesco Maffon], *Conzon* [II], A-Wm XIV.714, k. 120v–121r (nr 250), edycja⁶⁷

67 Komentarz rewizyjny: 4. T; 2: *es'*; 8. A; 3–4: ćwierćnuty; 9. A; 1: ćwierćnuta; 13. T; 1: *d'*, przed 4: bemol; 16. A; 1: cała nuta, T; 1: ćwierćnuta z kropką, 3: ćwierćnuta; 17. T; 2: *es'*, B; 2: *c'*; 18. A; 2: *es'*; 20. T; 1: ćwierćnuta z kropką, 4: ósemka; 21. S; 3: *g'*, T; 1: ćwierćnuta z kropką, 4: ósemka; 26. A; 4: *d'*, B; 1: *d'*.

Obecność dwóch kompozycji instrumentalnych Francesca Maffona w rękopisie A-Wm XIV.714 skłania do rozważenia, jaką drogą mogły one trafić do tego źródła. W świetle jego powiązania ze środowiskiem dworu habsburskiego godne uwagi jest przywołane przez Przybyszewską-Jarmińską hasło dotyczące Maffona w słowniku biograficznym Ottavia Rossiego z roku 1620⁶⁸. Według tego autora Maffon służył jako organista na wielu dworach niemieckich i został nobilitowany przez cesarza, co miało miejsce przed przybyciem muzyka do Rzeczypospolitej około roku 1575 i mogłoby oznaczać bliskie lub nawet bezpośrednie kontakty z ośrodkiem bądź ośrodkami, z których zaczerpnięto repertuar skopiowany do rękopisu około pięćdziesiąt lat później. Być może jednak kompozycje Maffona w wiedeńskim źródle są śladem innych, niewystarczająco rozpoznanych kanałów transmisji. Rękopis A-Wm XIV.714 nie został dotąd szczegółowo opracowany; wykorzystywano go głównie jako źródło przekazów kompozycji Jana Pieterszoon Sweelincka⁶⁹, Samuela Scheidta⁷⁰, Heinricha Scheidemanna⁷¹, a także twórców związanych z dworem habsburskim⁷². Zawiera on również dwa atrybuowane utwory Paula Sieferta⁷³. Ze względu na specyfikę dyspersji tych i innych kompozycji gdańskiego organisty atrybucje te uznano za wątpliwe⁷⁴. Wiedeński rękopis kryje jednak w sobie znacznie więcej utworów w różny sposób związanych z Rzeczypospolitą. Poza umieszczoną na k. 99v–100r *Fantasia Diomedi* (nr 188), będącą opracowaniem tematu, który Cato wykorzystał również w jednej z fantazji lutniowych⁷⁵, na k. 74v–75r utrwalono w nim bez atrybucji jego *Fugę* (nr 137), znaną dotąd z pozbawionego tytułu, ale atrybuowanego przekazu w partesach oksfordzkich oraz w wersji na lutnię⁷⁶. Zapisana na k. 86v–87r *Fuga: 2: toni* (nr 165) stanowi kolejną konkordancję do korpusu utworów zawartych w źródle z Oksfordu; jest to znana wyłącznie z pięciu

68 B. Przybyszewska-Jarmińska, „Niezauważona *Fantazja*”, s. 103–104; tejsze, „An Overlooked *Fantasia*”, s. 169–170.

69 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997, s. 25–26, 662–664.

70 Samuel Scheidt, *Handschriftlich überlieferte Werke für Clavier (Orgel, Cembalo)*, wyd. Pieter Dirksen, Wiesbaden 2011.

71 Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music: Transmission, Style and Chronology*, Aldershot 2007, s. 14, 90–91.

72 Zob. np.: *Orgel- und Claviermusik der kaiserlichen Hofkapelle Wien, 1500–1700. Werke in Erstaussgaben*, wyd. Siegbert Rampe, Kassel–Basel 2006; *Wiener Orgelmusik um 1600*, wyd. Erich Benedikt, Wien 2007.

73 K. 208v–210r: *Orlan: d'Lasso. Benedicam Dominum in o(mn)i tempore A. 5. Voc: Paul Sieüert. color:* (nr 466); k. 209v–210r: *Fantasia a. 3. Paul Sivert* (nr 467).

74 Michael Belotti, „Peter Philips and Heinrich Scheidemann, or the Art of Intabulation”, w: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, red. Hans Davidsson, Sverker Jullander, Göteborg 1995, s. 76–79.

75 Cambridge, Fitzwilliam Museum (GB-Cfm), *Tabulatura Lorda Herberta of Cherbury*, sygn. Mus. Ms. 689, k. 16v–17r: *Fantasia S Diomede*.

76 GB-Och Mus. 372–376, nr 5; GB-Cfm Mus. Ms. 689, k. 14v: *fantasia Diomedes*.

przekazów rękopiśmiennych canzona Claudia Merula⁷⁷. Inna canzona weneckiego kompozytora, skopiowana w bezpośredniej bliskości jednego z odpisów kompozycji Maffona (k. 120v–121r: *Conzon Cla: Meru.*, nr 251), zachowała się jeszcze tylko w tabulaturze braniewsko-oliwskiej⁷⁸. Na k. 121v–122r znajduje się *Conzon 1. toni.* z atrybucją *Vin: Bertoloy* (nr 252), jeden z trzech znanych obecnie utworów instrumentalnych Vincenza Bertolusiego⁷⁹, natomiast na k. 90v–92r – *Fantasia Nico: Zangi:* (nr 173), jedyna kompozycja instrumentalna Nicolausa Zangiusa⁸⁰. Listę tę można jeszcze uzupełnić o anonimową canzonę na k. 99v–101r (*Conzon*, nr 190), odpisaną również bez atrybucji w tabulaturze pelplińskiej⁸¹.

Obecność w wiedeńskim źródle niektórych wymienionych kompozycji daje się oczywiście wytłumaczyć przez odniesienie do działalności ich twórców poza Rzeczpospolitą. Oprócz Maffona prowadzili ją Bertolusi i Zangius, który po opuszczeniu Gdańska związany był m.in. z dworem Rudolfa II w Pradze; w pierwszych miesiącach roku 1611 w Pradze przebywał również Paul Siefert⁸². Łącznie jednak korpus ten wskazuje, że rękopis A-Wm XIV.714 należy rozpatrywać również jako część sieci źródeł środkowoeuropejskich, pomiędzy którymi zachodziła wielokierunkowa wymiana repertuaru, powinien on zatem znaleźć się w polu widzenia badaczy kultury muzycznej Rzeczpospolitej na przełomie XVI i XVII wieku.

JAKUB SOWA

Jerzy Gołos przypisał Jakubowi Sowie autorstwo czterech utworów sygnowanych monogramem „JS” w tabulaturze łowickiej. Wyraził też przypuszczenie, że szczególny kształt tego monogramu (dwie litery splecione ze sobą), różny od innych, które występowały w tym źródle, mógł oznaczać, że jego właściciel był również skryptorem całego źródła⁸³. Obydwie te hipotezy, których przy obecnym stanie wiedzy nie da się zweryfikować, opierają się na założeniu, iż tabulatura łowicka powstała w środowisku kapeli króla Stefana Batorego. O tym zaś miałyby świadczyć monogram „D.C.C. S.R.M.

77 GB-Och Mus. 372–376, nr 8; Wilno, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (LT-Vn), rękopis organowy z Kroź na Žmudzi, sygn. F105-67, k. 35v–37r, bez atrybucji i tytułu; Braşzów, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde (RO-BRbn), tabulatura organowa (fragment), sygn. IV. F. 3, s. 122: *Fuga*; Turyn, Biblioteca nazionale universitaria (I-Tn), tabulatura organowa, sygn. Raccolta Foà 3, k. 45v–47r: *Canzon 2da di Ms. Claudio* (wersja ozdobiona).

78 Wilno, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka (LT-Va), sygn. F15-284, k. 13v–14r: *Fuga*.

79 Dwa pozostałe znajdują się w LT-Vn F105-67, k. 40v–42r: *Fantasia Di Barto V. secundo Tono*, k. 41v–44r: *Ricercata del Primo Tono di: Vin: Bartho.*

80 Nie wspomina o niej w najnowszej biografii kompozytora Vladimír Mañas, *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století. Na stopě neznámému*, Brno 2020.

81 Pelplin, Biblioteka Diecezjalna (PL-PE), sygn. Ms. 308a, s. 174–175 (= k. 90v–91r): *Canzon a 4.* 46.

82 Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens 15), s. 133–134; w sprawie datowania cytowanego przez Rauschninga listu Sieferta z Pragi zob.: Joachim Steinheuer, *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel–Basel 1999, s. 37, przyp. 155.

83 J. Gołos, *Tabulatura Łowicka*, s. 28–30.

Musici Cap. Mag.” umieszczony przy *Aliud* [*Kyrie Paschale*] na k. [13v], odnoszący się z pewnością do Krzysztofa Klabona z okresu, w którym kierował zespołem królewskim (1576–95 i następnie, z przerwami, do roku 1601)⁸⁴, a także monogram „M.L.”, który według zgodnej opinii badaczy oznacza Marcina Leopolię. Jeżeli w istocie tabulatura „zamkowa” była pierwotnie częścią tabulatury łowickiej, ten ostatni monogram występowałby w źródle trzykrotnie, a dodatkowym argumentem byłby także monogram „W.S.”, należący prawdopodobnie do Wacława z Szamotuł i zapisany we fragmencie „zamkowym” (k. 7v)⁸⁵. Ostatni z utrwalonych w tabulaturze łowickiej monogramów, „M.W.”, przypisano Marciniowi Warteckiemu⁸⁶. Obecność w tabulaturze łowickiej utworów Klabona i Leopoli, chociaż niepodważalna, nie stanowi jednak wystarczającego dowodu pochodzenia źródła z kapeli królewskiej, na co zwrócił uwagę Tadeusz Maciejewski⁸⁷. W roku 2008 Jerzy Gołos ogłosił taki dowód w postaci wzmianki z roku 1571 o organiście Jakubie, serwitorze królewskim, który według badacza miałby być tożsamy z Jakubem Sową⁸⁸. Uzyskane w ten sposób potwierdzenie, iż Sowa, w rachunkach kapeli królewskiej występujący jako muzyk bez przypisanej specjalności⁸⁹, był rzeczywiście organistą, znacząco uwiarygodniłoby hipotezy Gołosa dotyczące proveniencji tabulatury łowickiej i identyfikacji jej skryptora. Niestety, kontekst wskazanych przez badacza zapisów źródłowych jednoznacznie świadczy o tym, że nie mogą one odnosić się do Jakuba Sowy.

Zapisy te pochodzą z wydanego przez Adama Kleczkowskiego rękopisu *Regestrum aedificationis Galeri 157.*⁹⁰, w którym Jan Bąkowski udokumentował wpływy i wydatki związane ze zleconą przez Zygmunta Augusta i nadzorowaną przez kasztelana gdańskiego Jana Kostkę budową okrętu. Wzmianka o organiście pojawia się w rejestrze dwukrotnie, ale dotyczy tej samej daty, 7 V 1571 roku⁹¹:

[k. 2v:] 7. Maÿ od organisthi sluzebnika JE^o.mczi ... fl. 100

[k. 52v:] 7. Maÿa poslano mÿ press Jacuba Organiste 100 dalem od konia na gospodzie fl. o g. ... 2

Pierwszy z tych wpisów znajduje się w części dotyczącej przychodów, drugi zaś w szczegółowym wykazie rozchodów. Nagłówki, pod którym jako ostatnią z pięciu

84 Por. wyżej, il. 4, oraz biogram Krzysztofa Klabona w: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 182.

85 Tomasz Czepiel uznał tę atrybucję za wątpliwą, zob.: T.M.M. Czepiel, *The Music at the Royal Court*, s. 174–175.

86 Z. Jachimecki, „Tabulatura organowa”, s. 4–5. Z uwagi na stosunkowo krótki okres zatrudnienia tego muzyka (1565–68), który na dworze Zygmunta Augusta należał do grupy „adolescentes cantores”, atrybucja ta wydaje się bardzo niepewna, zob.: T.M.M. Czepiel, *The Music at the Royal Court*, s. 139, 340–341.

87 T. Maciejewski, „Łowicka tabulatura organowa”, s. 4.

88 Jerzy Gołos, „Przyczynek do biografii Jakuba Sowy”, *Ruch Muzyczny* 52 (2008) nr 20, s. 37.

89 Por. biogram Jakuba Sowy w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory*, s. 212.

90 Adam Kleczkowski, *Rejestr budowy galeony. Zabytek z r. 1572*, Kraków 1915.

91 Ibid., s. 2, 64.

pozycji umieszczono wzmiankę o Jakubie, brzmi następująco: „Czo mÿ wiecz z Malborku pieniedz przywozilÿ od konia placziczem mussial bo im na strawe nie dawano”, z czego wynika, że „Jacub Organista” dostarczył Bąkowskiemu pieniądze z Malborka. W rejestrze przychodów wielokrotnie pojawiają się dostarczający pieniądze pośrednicy związani z Malborkiem, Gdańskiem lub Elblągiem, w którym budowano okręt. Ów Jakub nie mógł być, jak uważał Jerzy Gołos, serwitorem królewskim, ponieważ skrót „JE^o.mci” z pewnością nie odnosił się do króla, a zapewne do kasztelana. Świadczy o tym zapis z 5 X 1571 r.: „5. Octobris Gdÿ JE^o.mcz beł w Elbin’gą przialem od Golembiewskie^o ... [fl.] 300”⁹²; Zygmunt August przebywał od 16 XII 1569 r. do 21 VI 1572 r. w Warszawie⁹³, zapewne ze swoimi muzykami, wśród których zresztą nie było Jakuba Sowy. Najwcześniejsza znana wzmianka o Sowie pochodzi bowiem z 13 V 1576 r. i znajduje się w cytowanej wyżej księdze ordynacji dworu Stefana Batorego (zob. il. 4). Muzyk ten nie był związany z dworem Zygmunta Augusta i z pewnością nie można go utożsamiać, jak sugerował Gołos, z organistą Sobkiem, który nosił zupełnie inne imię (Sebastian) i którego okres zatrudnienia obejmował lata 1545–65⁹⁴.

Kwestia identyfikacji monogramisty „JS”, a w konsekwencji również natury związków tabulatur łowickiej i „zamkowej” z zespołem muzycznym Stefana Batorego, pozostaje zatem otwarta. Wydaje się, że – zgodnie z niezrealizowanym dotychczas postulatem Tadeusza Maciejewskiego – wcześniejsze, przyjmowane za prawdopodobne hipotezy Jerzego Gołosa wymagają ponownego rozpatrzenia w oparciu o badania archiwalne oraz bardziej szczegółowe studium źródeł i zawartego w nich repertuaru.

BIBLIOGRAFIA

- Baranowski, Ignacy. *Biblioteka Zaluskich w Warszawie*. Warszawa: nakładem Towarzystwa Miłośników Historii, 1912.
- Belotti, Michael. „Peter Philips and Heinrich Scheidemann, or the Art of Intabulation”. W: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, red. Hans Davidsson, Sverker Jullander, 75–84. Göteborg: Göteborgs universitet, 1995.
- Bohn, Emil. *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau: Julius Hainauer, 1890, reprint Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag, 1970.
- Buczek, Karol. „Z przeszłości Biblioteki Muzeum XX. Czartoryskich (w sześćdziesiątą rocznicę przeniesienia jej zbiorów do Krakowa)”. *Przegląd Biblioteczny* 10 (1936): 181–199.
- Bujak, Franciszek. „Itinerarium króla Zygmunta Augusta”. W: tegoż, *Studja geograficzno-historyczne*, 293–294. Kraków: Gebethner i Wolff, 1925.

92 Ibid., s. 2.

93 Franciszek Bujak, „Itinerarium króla Zygmunta Augusta”, w: tegoż, *Studja geograficzno-historyczne*, Kraków 1925, s. 293–294.

94 E. Głuszczyńska-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, s. 120; T.M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court*, s. 132, 149, 337–340.

- Carver, Anthony F. „Ammon [Amon], Blasius”. W: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00804>, dostęp 16 VII 2022.
- Charteris, Richard. *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*. [Neuhausen]: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1999 (= Musicological Studies & Documents 53).
- Chybiński, Adolf. „Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku (dokończenie)”. *Ziemia Czerwieńska* 2, nr 2 (1936): 161–189.
- Czepiel, Tomasz M.M. *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c. 1543–1600*. New York–London: Garland, 1996.
- Czepiel, Tomasz. „The *Missa Paschalis* of Marcin Leopolda: The Re-discovery of the Bassus Part”. W: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi M. Szwejkowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, 91–104. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Dirksen, Pieter. *Heinrich Scheidemann’s Keyboard Music: Transmission, Style and Chronology*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Dirksen, Pieter. *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997.
- Feicht, Hieronim. „O *Mszy Wielkanocnej* Marcina Leopolda (zm. 1589)”. W: tegoż, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, 7–86. Kraków 1980 (= Opera musicologica Hieronymi Feicht 3).
- Głuszcz-Zwolińska, Elżbieta. *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.
- Gołos, Jerzy. „Przyczynek do biografii Jakuba Sowy”. *Ruch Muzyczny* 52, nr 20 (2008): 37.
- Gołos, Jerzy. *Tabulatura Łowicka (d. WTM I/220). Omówienie i facsimile*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995.
- Grassl, Markus. „Paralipomena zur Instrumentalmusik im Umkreis Rudolfs II. Liberale Zanchi und seine Canzonen in der Handschrift A-Wm XIV.714”. W: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, red. Julia Bungalow, Maria Helfgott, Eike Rathgeber, Nikolaus Urbanek, 67–86. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2009.
- Heck, Korneli. *Józefa Bartłomieja Zimorowicza pisma do dziejów Lwowa odnoszące się*. Lwów: nakładem gminy król. stoł. miasta Lwowa, 1899.
- Hell, Helmut, Ingo Kolasa, Wolfgang Rathert, Willem de Vries. „Wiederentdeckt – Eine Sammlung von Musikhandschriften und Musikdrucken deutscher Provenienz am Staatlichen Zentralen Glinka-Museum für Musikkultur in Moskau”. *Forum Musikbibliothek* 24 (2003/2004): 416–425.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Żalskich w Cesarskiej Bibliotece Publicznej*, red. Olga N. Bleiskina, Natalia A. Elagina. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2013.
- Jachimecki, Zdzisław. „Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795”. W: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. Stanisław Lam. T. 2, *Od roku 1572–1795*, 529–554. Warszawa: Księgarnia Trzaski, Everta i Michalskiego, [1929].
- Jachimecki, Zdzisław. *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*. T. 1, *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*. Kraków: Nakładem Księgarni Stefana Kamińskiego, 1948.
- Jachimecki, Zdzisław. „Tabulatura organowa z drugiej połowy XVI wieku, polskiego pochodzenia”. *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności w Krakowie* 19, nr 2 (1914): 4–6.

- Janocki, Jan Daniel. *Specimen Catalogi Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Zaluscianaе*. Dresdae: Jussu et sumtu Optimi et Munificentissimi Principis Episcopi Cracoviensis, ducis Severiae, Tribunalis Radomiensis praesidis: typis Harpetrae viduae, 1752.
- Kawecka-Gryczowa, Alodia. *Biblioteka ostatniego Jagiellona. Pomnik kultury renesansowej*, Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Kleczkowski, Adam. *Rejestr budowy galeony. Zabytek z r. 1572*. Kraków: nakładem Akademii Umiejętności, 1915.
- Kozłowski, Jan. *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*. Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986.
- Kozłowski, Jan. „Źródła do rekonstrukcji Biblioteki Załuskich”. W: *Zbiory rozproszone*, red. Barbara Bieńkowska, 27–42. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1993 (= Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi 15).
- Leleweł, Joachim. *Bibliograficznych ksiąg dwoje*. T. 2. Wilno: nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, 1826.
- Łowicka tabulatura organowa (d. rps WTM II/220)*, wyd. Jerzy Gołos. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1993.
- Maciejewski, Tadeusz. „Łowicka tabulatura organowa czyli historia pewnego odkrycia”. *Ruch Muzyczny* 23, nr 12 (1979): 3–4.
- Maciejewski, Tadeusz. „Obraz kultury muzycznej franciszkanów polskich u schyłku wieku XVI i na początku XVII”. *Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku* 25 (1986): 103–166.
- Maffon, Franciszek. *Madrygał i Greghesca na chór a cappella, Fantazja na lutnię*. Wyd. Piotr Poźniak. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970 (= Źródła do historii muzyki polskiej 20).
- Mañas, Vladimír. *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století. Na stopě neznámému*. Brno: Masarykova Univerzita, 2020.
- Monumenta Musices Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, wyd. Józef Surzyński. T. 1. Poznań: Nakładem i drukiem Jarosława Leitgebra, 1885.
- Monumenta Musices Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, wyd. Józef Surzyński. T. 3. Poznań: Nakładem i drukiem Jarosława Leitgebra, 1889.
- Orgel- und Claviermusik der kaiserlichen Hofkapelle Wien, 1500–1700. Werke in Erstausgaben*, wyd. Siegbert Rampe. Kassel–Basel: Bärenreiter, 2006.
- Perz, Mirosław. „Motety Marcina Leopolity”. W: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, 157–189. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- Perz, Mirosław. „Rękopiśmienne partesy olkuskie”. *Muzyka* 14, nr 2 (1969): 18–44.
- Poliński, Aleksander. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Lwów: Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, 1907.
- Poliński, Aleksander. „Marcin Lwowczyk (Leopolita). Muzyk nadworny Zygmunta Augusta”. *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 6, nr 317 (1889): 501–502.
- Poźniak, Piotr. „Leopolita, Martinus”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 5, *klł*, 329–330. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997.
- Poźniak, Piotr. *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.

- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „An Overlooked Fantasia for Instrumental Ensemble by Francesco Maffon. GB-Och MSS Mus. 372–376 as a Vestige of Paweł Działyński's Diplomatic Mission to England in 1597?”. W: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, 169–187. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „Niezauważona *Fantazja* na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372-376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009): 103–122.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. *Muzyczne dwory polskich Wazów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007.
- Rampe, Siegbert. „Vorwort”. W: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, wyd. S. Rampe. T. I.2, *Toccaten (Teil 2)*, III–XII. Kassel–Basel: Bärenreiter, 2003.
- Rauschnig, Hermann. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*. Danzig: Paul Rosenberg, 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens 15).
- Riedel, Friedrich Wilhelm. *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*. Kassel: Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, 1963 (= Catalogus Musicus 1).
- Scheidt, Samuel. *Handschriftlich überlieferte Werke für Clavier (Orgel, Cembalo)*, wyd. Pieter Dirksen. Wiesbaden: Breitkopf, 2011.
- Schierning, Lydia. *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12).
- Sowiński, Albert. *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes*. Paris: Librairie Adrien le Clere et Cie, 1857.
- Starke, Reinhold. „Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau”. *Monatshefte für Musik-Geschichte* 35 (1903): 41–48.
- Starowolski, Szymon. *Scriptorum Polonicorum Hekatontas, seu Centum Illustrium Poloniae Scriptorum, Elogia et Vitae*. Francoforti: sumptibus Jacobi de Zetter, 1625.
- Steinheuer, Joachim. *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1999.
- Szelest, Marcin. „The Repertoire of the Braunsberg/Oliva Organ Tablatures and its Sources”. W: *Universalialia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, 149–197. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018 (= Fontes Musicae in Polonia B/3).
- Szelest, Marcin. „W obronie *Praeludium* Podbielskiego”. *Muzyka* 62, nr 1 (2017): 3–47.
- Szweykowski, Zygmunt M. „Nieznana wersja motetu *Mihi autem* Marcina Leopoldy”. *Muzyka* 33, nr 3 (1984): 23–34.
- The Organ Tablature of Warsaw Musical Society*. Wyd. Jerzy Gołos. Graz–Warszawa: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, PWN, 1968 (= Antiquitates Musicae in Polonia 15).
- Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS. XIV.714*, wstęp Robert Hill. New York–London: Garland, 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24).
- Wiener Orgelmusik um 1600*, wyd. Erich Benedikt. Wien: Doblinger, 2007.
- Wiermann, Barbara. „Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast”. *Schütz-Jarhbuch* 30 (2008): 93–109.

- Woronicz, Jan Paweł. „Rozprawa o Pieśniach Narodowych”. *Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* 2 (1803): 369–402.
- Wronkowska, Sonia. „Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji”. *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014): 47–77.
- Wronkowska, Sonia. „Muzykalia z dawnej Biblioteki Załuskich zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej”. *Rocznik Biblioteki Narodowej* 46 (2015): 45–67.
- Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 1, *Kultura staropolska*, red. Zygmunt M. Szweykowski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [1958].
- Zwołńska, Elżbieta. „O Marcinie Andreopolicie – organmistrzu i muzyku w służbie Zygmunta Augusta”. W: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, 123–146. Kraków: Musica Iagellonica, 2009.

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE WORK AND OUTPUT OF MUSICIANS
ACTIVE AT THE ROYAL COURT OF THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH IN
THE SECOND HALF OF THE SIXTEENTH CENTURY

This article presents new findings concerning the work and output of three musicians active at the Polish-Lithuanian royal court in the second half of the sixteenth century: Marcin Leopolita, Francesco Maffon and Jakub Sowa. According to a biographical note by Szymon Starowolski (*Scriptorum Polonicorum Hekatonas*, 1625), Leopolita's main achievement as a composer was a set of polyphonic liturgical works based on Gregorian chant, for performance throughout the liturgical year. The manuscript of this collection was kept at the Załuski Library until its confiscation in 1794; its title was listed by Jan Daniel Janocki in a catalogue of selected library cimelia published in 1752. The title informs us that the collection was produced at the behest of King Sigismund II Augustus (most likely in 1560–61, when Leopolita was employed at the court as *compositor cantus*) and that its composer was the court organist. Since no detailed description of the manuscript is available and its provenance cannot be established, we cannot say whether it came from that king's library or was a later copy and consequently whether the note concerning Leopolita's position as organist, not confirmed in the royal court records, is fully credible. A manuscript comprising introits for the entire liturgical year written by Leopolita, Blasius Amon and other composers is also listed in an inventory of music prints and manuscripts belonging to the Kraków Franciscans (1596–98). The three five-part motets by Leopolita found in the Łowicz Tablature and the so-called 'Castle' (Poliński) Tablature were most likely part of the collection in question. Meanwhile, an organ tablature from St Elisabeth's church in Wrocław, compiled by Georg Gotthart, organist of that church in 1568–85, includes a previously unnoticed instrumental piece by Leopolita titled *Paduana Leopolithanowa* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Slg Bohn Ms. mus. 357, fols. 66v–67r).

The earliest mention of Francesco Maffon's presence in the Polish-Lithuanian Commonwealth can be found in the book of entail of the court of King Stephen Báthory, where an entry for 13 May 1576 lists the members of a newly formed royal ensemble. Both of the in-

strumental works by this composer known to date – a composition preserved in the form of part-books kept at Oxford's Christ Church Library (Mus. 372–376) and a lute fantasia printed in Jean-Baptiste Bésard's collection *Thesaurus harmonicus* (1603) – also survive in versions for keyboard instrument, written without attribution in a manuscript produced probably in the Habsburg court circle in the 1620s/30s (Vienna, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz, XIV.714). The same source also includes a number of other compositions linked to the Polish-Lithuanian music culture, some of them yet to be researched.

Like Maffon, Jakub Sowa is first mentioned in the royal court records in connection with the founding of Báthory's ensemble. Jerzy Gołos hypothesised (despite a lack of information in those records) that Jakub Sowa was probably an organist, the composer of works signed with the monogram 'JS' in the Łowicz Tablature, and also that manuscript's scribe. Gołos quoted a note from 1571, found in the revenue and expense ledger for the construction of a ship commissioned by King Sigismund II Augustus, concerning one 'Jakub the Organist'. Contrary to Gołos's opinion, however, this cannot refer to Sowa. The identity of 'JS' and the relations between the Łowicz Tablature and Báthory's ensemble thus remain an open question requiring further research.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Marcin Leopolda, Francesco Maffon, Jakub Sowa, tablatura łowicka / Łowicz Tablature, tablatura zamkowa / 'Castle' Tablature, kapela Zygmunta Augusta / King Sigismund II Augustus' ensemble, kapela Stefana Batorego / King Stephen Báthory's ensemble

Prof. dr hab. Marcin Szelest wykłada grę na organach w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Występuje jako solista i z zespołami historycznych instrumentów (m.in. Weser Renaissance Bremen, Wrocławska Orkiestra Barokowa, The Bach Ensemble). Jest dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. W serii *Monumenta Musicae in Polonia* wydał dzieła zebrane Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (2016) i Adama Jarzębskiego (2021), a w serii *Fontes Musicae in Polonia* braniewsko-oliwskie tablaty organowe (2021).
marcin.szelest@amuz.krakow.pl

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

2010–2022

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
