

Anna Jabłońska

ŚWIECKA KULTURA MUZYCZNA W ŚREDNIOWIECZNEJ POLSCE

Muzyka pełniła w społeczeństwie średniowiecznym rozmaite funkcje. Była wiedzą, śpiewem liturgicznym zakonników i kleru świeckiego, dźwiękiem instrumentów amatorskich i profesjonalnych, środkiem literackim w dziełach kronikarzy, elementem miniatur, religijną pieśnią polską, częścią obrzędów, tradycji, dramatów liturgicznych i misteriów, a nawet symbolem w heraldyce, nadawanym za zasługi (jak to głosi legenda herbu Trąby). Jej obecność wpłynęła nawet na hierarchię kościelną przyczyniając się do powstania jednego z kapitulnych urzędów, jakim był kantor.

Muzyka jako abstrakcja wymaga od ludzi umiejętności zrozumienia czegoś, co wykracza poza rzeczywistość, którą da się dotknąć, zmierzyć. Jej nie można obiektywnie ocenić, bo polega na subiektywnym odczuciu. Jednocześnie, jak żadna inna dziedzina sztuki, stała się nieodzowną częścią całego życia człowieka, we wszelkich okolicznościach i przejawach, towarzysząc mu nieodmiennie od najdawniejszych czasów. Chronologicznie niniejszy artykuł omawia problematykę okresu rozpoczynającego się ok. VII w. n.e., kiedy to pojawiają się pierwsze źródła pisane, a kończącego się w połowie XV w., która w muzyce zdecydowanie zamyka czas średniowiecza. Taki też przedział czasowy obejmuje dokonana przeze mnie kwerenda źródłowa. W drugiej połowie XV w. zaznacza się bowiem wyraźna tendencja do zmian wiodących ku renesansowi polskiemu. Niestety, temat muzyki w średniowieczu polskim, choć wydaje się ciekawy, nie doczekał się wystarczająco dobrych opracowań dokonanych przez historyka i to w dodatku z jego punktu widzenia. Pomocą mogą tu służyć przede wszystkim prace A. Polińskiego, Z. Jachimeckiego, J. W. Reissa, a zwłaszcza H. Feichta. Jednakowoż są to dzieła powstałe przed wieloma laty (do „najmłodszych” należą badania H. Feichta), prezentujące czasem nieaktualny już stan wiedzy. Poza tym często również warsztat historyczny pozostawia w nich wiele do życzenia. Inne opracowania dotyczące różnych aspektów muzyki w historii polskiego średniowiecza były pisane przez muzykologów, socjologów, archeologów, duchownych, historyków sztuki, historyków literatury, kulturoznawców i przedstawiały ich punkt widzenia.

Tymczasem rozrywki Słowian, mieszkańców późniejszych ziem polskich, mają starą metrykę, jak bowiem wiadomo, sposób zabawy i sprzęty służące do tego celu zachowują pewne tradycje i nawyki, sięgające nieraz odległych czasów. Stare formy zmieniają jedynie środki wyrazu, czasem pod wpływem nowinek spoza badanego kręgu kulturowego, niekiedy w powiązaniu z potrzebami niejednorodnego społeczeństwa, zróżnicowanego pod względem gospodarczym i zawodowym. I właśnie jedną z takich charakterystycznych, ogólnych cech wczesnośredniowiecznego społeczeństwa była muzyka, która umilała czas i towarzyszyła wyprawom wojennym, którą wykorzystywano w życiu codziennym do celów praktycznych i posługiwano się nią podczas magicznych obrzędów. Badacze zajmujący się zagadnieniem muzyki w czasach przedchrześcijańskich na ziemiach polskich stanęli przed trudnym zadaniem. Nie istnieją bowiem żadne rodzime źródła, nawet w postaci legend czy podań ludowych. Do dyspozycji pozostają jedynie śladowe wzmianki w przekazach Teofilakta Simokatty¹ (VI/VII w.), kompilacji Al Bekriego² (z XI w.), zawierającej m. in. opis Ibrahima Ibn Jakuba (X w.), Ibn Fosłana i Ibn Dusta. Natomiast dużą pomocą służą znaleziska archeologiczne. Dzięki odnalezionym i zrekonstruowanym instrumentom muzycznym można wyciągnąć wiele wniosków na temat form, stopnia rozwoju i okoliczności powstania muzyki. W tym stanie rzeczy naturalne jest, że każde twierdzenie dotyczące przedchrześcijańskiej kultury muzycznej pozostaje w pewnej mierze hipotezą. Dotyczy to także wizerunku wierzeń pogańskich³.

Wiadomo, że nasi przodkowie otaczali kultem ogień i słońce, którym królował Dadźbog (Swarożyc) występujący być może też jako Trzygłów, Światowit, Jarowit. Obok nich istniało całe mnóstwo duchów przyrody: leśnych, domowych, rzeczy rolnych. Niezwykle rozwinięta była również demonologia – świat zamieszkiwały niezliczone uboża, zmory, dziady, brzeginie, dziwożony, wily. W związku z potrzebą zapewnienia sobie łask zarówno tego panteonu, jak też zmarłych przodków, uprawiano w świętych gajach, okręgach, na miejscach pochówków, w świątyniach, przy źródłach, drzewach i kamieniach określone obrzędy, magiczne zabiegi, podczas których nie brakło także muzyki.

Był to kult przyrody i w przyrodzie, a jako taki postępował ściśle z jej biegiem, kształtując tym samym okoliczności świąt rolniczych. Po roku 966 obydwaj kalendarze – chrześcijański i pogański zespoliły się ze sobą tworząc cykl świąt nowej wiary, obchodzonych w sposób bardzo pogański, przy wykorzystaniu starodawnych obrzędów.

¹ *Słowiańszczyzna pierwotna. Wybór tekstów*, oprac. G. Labuda, Warszawa 1954, nr 35.

² T. Kowalski, *Relacja Ibrahima Ibn Jakuba z podróży do krajów słowiańskich w przekazaniu Al-Bekriego*, [w:] *Monumenta Poloniae Historica* [dalej: MPH], ser. II, t. 1, Kraków 1946, s. 52–53, 119, 120.

³ Wierzenia te opisywali: A. Brückner, *Mitologia słowiańska*, Warszawa 1980; H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XIII)*, Warszawa 1986.

Jedną z największych pogańskich uroczystości świętowano po zbiorze plonów i jej pozostałością jest forma dożynek. Prawie równą wagę miało żegnanie zimy, witanie wiosny, czczenie nadchodzącego lata, najkrótszej nocy, gdy płonęły ogniska, a wokół nich odbywały się pąsy i śpiewy. Podobnie pogański rodowód wykazują obchody godów i kolęd, w których uczestniczyli początkowo wszyscy. Przeciągały wówczas barwne, maskowe korowody⁴, z tańcami i z pieśniami wróżącymi przyszły urodzaj. Prastary jest także zwyczaj znany jako „topienie Marzanny”, obchodzony w niedzielę śródpustną. Pierwotnie był to obrzęd na cześć bogini śmierci – Mai, który odbywał się m. in. w postaci pochodów, podczas których oczywiście też nie mogło zabraknąć pieśni.

Ówczesna wiara polega głównie na obrzędowości. Bogom obiatowano więc regularnie trzeby, a w nadzwyczajnych okolicznościach – żertwy, nad czym czuwał żerzec, po czym zgromadzeni obietnicy biesiadowali i oddawali się pąsom z klaskaniem w dłonie i śpiewami.

O obecności muzyki w świętych miejscach świadczy także wyposażenie najbogatszej kępcy w Szczecinie, poświęconej Trzygłowi, na które, według przekazu Herborda, składały się m. in.: „Cornua etiam grandia taurorum agrestium deaurata et gemmis intexta, potibus apta, et cornua cantibus apta”⁵ jakich zapewne używano podczas obrzędów. Prawdopodobnie uroczystości ku czci Światowita nie mogły obyć się bez tańca wojennego⁶.

Skomplikowaną procedurą odznaczał się także pochówek. Liczne zabiegi miały uwolnić żywych od obawy, iż zmarły wróci i będzie ich niepokoić. Między innymi czuwano nad zwłokami w tzw. pusty wieczór, przez całą noc, ale w miarę upływu godzin dla rozweselenia obecnych wyprawiano pąsy, śpiewy, maskarady.

Bez muzyki i tańca nie wyobrażano sobie również uroczystości niejako przeciwstawnej – wesela. Podczas hucznej biesiady, pośród mnóstwa symbolicznych obrzędów obdarzano obecnych kołaczem przyrządzonym uprzednio jak najstaranniej, czemu towarzyszyły wszelakie gusła i śpiewy. Uroczystym momentem były również urodziny dziecka, a potem jego postrzyżyny.

Nie brakło więc okazji do zabawy, a podczas dorocznych uroczystości bawiły się wesoło dziewczęta, tańcząc i śpiewając w kole. To upodobanie do zabawy miał za złe plemionom polskim kronikarz ruski, który z potępieniem opisywał, jak to: „schodzili się na igrzyska, pąsy, wszelkie pieśni biesowskie”⁷.

⁴ Maski te zostały odnalezione przez archeologów.

⁵ Herbord, *Vita Ottonis episcopi Babenbergensis*, [w:] MPH, ser. II, t. 2, Warszawa 1961, s. 94.

⁶ O tym, jak sławny był Światowit i jak ważne obrzędy ku jego czci, świadczą opisy Helmolda. Zob. *Kronika Słowian Helmolda*, Warszawa 1974, s. 244–246, 407–411.

Tańce były dwojakiego rodzaju: obrzędowe, religijne, wręcz magiczne, dla uproszenia deszczu, słońca, związane z porami roku oraz towarzyskie, wykonywane dla samej zabawy, w których brały udział same dziewczęta.

Dlaczego opisując kulturę muzyczną biorę pod uwagę także taniec? Albowiem początkowo taniec i muzyka, tzn. hałaśliwe wybijanie tekstu – rytmu oraz śpiew, tj. powstawanie samych wykrzykników, potem słów, z czego następnie budowano refren, są nierozzerwalne. Taniec bywał mimiczny i czasem przeradzał się wręcz w dramatyczne widowisko⁸. Co ciekawsze, prastłowiański wyraz płasy, pisać oznaczał tyle, co klaskać (w dłonie lub po biodrach). To było typowe, a w czasach chrześcijańskich najbardziej raziło i gorszyło duchownych. Wincenty z Kielc, piszący w XIII w. *Żywot świętego Stanisława* uczynił na ten temat taką oto uwagę: „Unde in conuiuiis Slavorum adhuc cantilene gentilium, plausus manuum mosque salutancium servantur usque in diem hodiernum”⁹. Tańce – zabawy należały początkowo do magii, do kultu, a dopiero z czasem obrzędy religijne przerodziły się w rozrywkę¹⁰.

Śpiewom i tańcom towarzyszyła muzyka. Przygrywano sobie na piszczałkach, fujarkach, do najstarszych instrumentów należał róg. Z instrumentów dętych używano również długiej, prostej trąby. Bito w bębny. Prawdopodobnie już w VII w. znano cytry, liry lub kitary, a z wieku X pochodzi znalezisko tzw. gęśli z Opoła.

Na owych gęślach i piszczałkach przygrywali często zapewne pierwsi „zawodowi” muzycy, nie szczędząc przy tym wykonywania różnorodnych tekstów i sztuk. Nie mogło chyba zabraknąć owych *gądków*, *skomrochów*, *igrców*, jak ich nazywano, podczas wesel, wielkich uroczystości, czy „pustych wieczorów”, choć o nastroju tych zabaw brak bezpośredniego świadectwa. Wśród licznych znalezisk archeologicznych zastanawiają maski, wykonane przeważnie z drewna lub skóry. Wkładano je prawdopodobnie w związku z jakimiś kultowymi obrzędami i w czasie zabaw, których ślady dochowały się do dziś w kulturze ludowej (np. tzw. turoń). Te maski stanowią dowód na występowanie prapoczątków przedstawień, ze śpiewem i płasami, co świadczy o tym, że Słowianie dysponowali umiejętnością abstrakcyjnego myślenia, nieodzownego w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki.

Z biegiem czasu liczne ich zabawy złąły się w jedno z obrzędami i magią, a następnie zostały włączone do zwyczajów chrześcijańskich, jak np. pisanki czy kołatki. Te przedmioty, podobnie jak grzechotki, znajdowane są bardzo licznie w wykopaliskach. Duża część owych grzechotek dawana była do zabawy dzieciom, może po to, aby odstraszały złe moce swym dźwiękiem.

⁷ *Kroniki staroruskie*, oprac. E. Gorasin, F. Sielicki, H. Suszko, Warszawa 1987, s. 23.

⁸ Czego śladem jest występowanie podczas wesela dwóch chórów – dziewcząt i chłopców.

⁹ *Vita s. Stanisłai*, [w:] MPH, ser. II, t. 4, Warszawa 1961, s. 258.

¹⁰ Staje się to bardzo widoczne od momentu przyjęcia chrześcijaństwa.

Instrumentami najczęściej spotykanymi w wykopaliskach są aerofony: fujarki, piszczałki, ligawki, którymi posługiwali się w swojej pracy pasterze oraz właściciele bydła i owiec dla zwoływania stad rozproszonych po leśnych pastwiskach. Celom sygnalizacyjnym służyły także gwizdki.

Zabiegi czarownika zapewne również nie odbywały się bez elementów muzycznych – wymagała tego magia posiłkująca się m. in. obrzędowymi tańcami i dźwiękiem instrumentów muzycznych. Także wojska słowiańskie posługiwały się aerofonami, o czym pod rokiem 983, przy opisie bitwy nad Tongerą, opowiada Thietmar:

convenerunt e Sclavis peditum ac equitum plusquam XXX legiones, quae sine aliqua lesione residua quaeque suorum auxilio deorum tunc devastare non dubitarent, tubicinis precedentibus¹¹.

Nie były to, co prawda, wojska księcia Polan, ale można chyba przypuścić, że w ich przypadku postępowano w podobny sposób.

Sygnal tworzyły również śpiewne nawoływania o określonych liniach melodycznych oraz melodie wygrywane na piszczałkach. Alfabet owych sygnałów mógł być wówczas własnością niewielkiej grupy lub wręcz tylko dwóch osób, pozostając tajemnicą dla wszystkich innych. Dźwięk trąb i rogów oznajmiał nadejście określonej pory albo ogłaszał alarm. Podobną funkcję spełniało klepadło, a wraz z pojawieniem się dzwonów kościelnych to one przejęły tę rolę.

Na podstawie zachowanych źródeł pisanych i instrumentów (reprezentujących wszystkie cztery ich grupy) pokusić się można o próbę rekonstrukcji obrazu muzycznej kultury naszych przodków i to sięgającej w czasy sprzed wieku X, a nie tylko dotyczącej X–XIII w.

Na muzykę owej doby składał się śpiew solowy i zbiorowy; śpiew lub śpiew i taniec z akompaniamentem, jak również melodie czysto instrumentalne, które pod wieloma względami zdecydowanie górują nad śpiewem pozatanecznym.

W tym momencie pojawia się kwestia tonalności owej przedchrześcijańskiej muzyki na naszych ziemiach. Odpowiedź na to pytanie jest zarazem jednym z wyznaczników stopnia rozwoju, jaki osiągnęła wówczas ta dziedzina sztuki. Niektórzy starsi badacze (Poliński, Reiss) opowiadają się za pentatoniką muzyki. Poliński, badając pieśni ludowe wyraźnie widzi w nich założenia trichordów-heksachordów gamy indyjsko-chińskiej¹². Jako dowód wykorzystuje m. in. pieśni *Oj chmielu, chmielu, Pośrataj Boże goście nasze* czy *Hej Łado! Łado!*¹³ Jednakże nie są to dostatecznie mocne argumenty, ponieważ opierają

¹¹ *Thietmari Chronicon*, oprac. M. Z. Jedlicki, Poznań 1953, s. 135.

¹² To jest układ np.: c, d, e, f, g, a, h – odpowiadający gamie obniżonej: des, es, ges, as, b, des lub podwyższonej – cis, dis... albo począwszy od es – es, ges, as, b, des.

¹³ Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1907, s. 18–19; J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Szkic historycznego rozwoju na tle przeobrażeń społecznych*, Kraków 1946, s. 13–14.

się jedynie na etnografii i lingwistyce, a te nie są w stanie określić, nawet w przybliżeniu, wieku powstania utworów. A np. pieśń *Oj chmielu, chmielu* została po raz pierwszy zanotowana dopiero w wieku XVII. Wnioski można więc wysnuwać korzystając ze znalezisk archeologicznych. Biorąc pod uwagę instrumenty, takie jak multanki z Przeczyc, piszczałkę z Kowalewa, piszczałki z Międzyrzecza Wielkopolskiego i Opoła, można stwierdzić, że i jeszcze pentatonika (o czym świadczą multanki), ale i już gama siedmionutowa była „własnością” muzyki polskiej owego wczesnego średniowiecza¹⁴. Co więcej, budowa gęśli z Opoła, umożliwiająca grę jednocześnie na dwóch strunach¹⁵, pozwala na przypuszczenie, że pojawiła się już nawet prymitywna wielogłosowość. W ten sposób obalone zostaje twierdzenie, jakoby dopiero chorał gregoriański zapoznał Polskę z pełną skalą chromatyczną.

Nowością przez niego zaprowadzoną był śpiew o innym charakterze, nastroju i języku, czyli po prostu monodia liturgiczna, jeden z przejawów kultury zachodniej, którą młode państwo polskie zaczęło przyswajać w wyniku przyjęcia chrztu. Od tego momentu daje się zauważyć niezwykle ciekawe zjawisko podziału muzyki na dwa nurty. Za prawdziwą sztukę, profesjonalną, zostaje uznany chorał, początkowo dostępny właściwie tylko bardzo nielicznym, elitom.

Muzyka rodzima zepchnięta została w hierarchii ważności na daleki plan i zaczyna się ją pojmować jako nurt ludowy, bo takim właśnie się staje. Natomiast oficjalna, dominująca w tym wczesnym okresie monodia, odnosi się z niechęcią do twórczości w ogóle świeckiej, należącej do „*musica instrumentalis*”. Ta zaś jako odtwórcza, pojmowana przez zmysły, właśnie „artystyczna” w naszym rozumieniu, zawierała w sobie niebezpieczeństwo piękna zmysłowego, dostrzegalnego, a więc – pokusy i upadku¹⁶. Przy tym sztuka, jako dzieło ludzkie, była i tak czymś znikomym wobec piękna świata stworzonego przez Boga. Muzyka, co prawda, weszła do *artes liberales*, ale jedynie dzięki swej stronie teoretycznej, a nie artystycznej. Średniowiecze zakochane było w brzmących liczbach Pitagorasa, uznawanego za wynalazcę muzyki, gdyż odkryć miał zależności między wysokością tonu a długością i ciężarem dźwięczącego przedmiotu. Harmonie poszczególnych interwałów, odpowiadające prostym stosunkom liczbowym zostały przez pitagorejczyków ujęte matematycznie. Pogląd ten przejęli Augustyn i Boecjusz, który określił muzykę jako sztukę dźwięków opartą na stosunkach liczbowych, jako harmonię. Kasjodor natomiast wprost mówił o muzyce jako o „*nauce*

¹⁴ W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971, s. 29–32, 41–43.

¹⁵ *Ibidem*, s. 36–40; K. Jażdżewski, *O zagadnieniu polskich instrumentów strunowych z wczesnego średniowiecza*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi” 1966, ser. Archeologiczna, nr 12, s. 7–23.

¹⁶ W estetyce średniowiecznej muzykę dzielono na: *instrumentalis, humana i mundana*.

chorał greg. nie postuguje się skalą chromatyczną!

traktującej o liczbach”, która ma spełniać moralno-religijną oraz katartyczno-wychowawczą funkcję.

Musica naturalis, owa harmonia i istota wszelkiego rytmu, uchwytna jedynie przez myśl, stojąca na pierwszym miejscu, była dana, objawiona – i to w liczbach, a więc jej komponowanie zostało wykluczone. Miejsce kompozytora zajął teoretyk, a najwyżej ceniono wykonawcę – śpiewaka.

Nic więc dziwnego, że ze strony kręgów surowego chorału gregoriańskiego nie można było oczekiwać akceptacji i poparcia dla muzyki rodzimej na ziemiach państwa polskiego, tym bardziej że częstokroć stanowiła ona element pogański, obcy obyczajowości chrześcijańskiej.

Nie znaczy to wcale, że ów nurt, odtąd ludowy, uległ zapomnieniu czy zniszczeniu. Przecież ogromna większość społeczeństwa w ogóle nie stykała się z monodią liturgiczną, a poza tym raczej niemożliwe było, aby tak po prostu, w chwili przyjęcia chrztu, owego roku 966, ludność całego państwa natychmiast zapomniała o wszystkich swoich obrzędach, zwyczajach, o całej dotychczasowej kulturze, której nieodzowny element stanowiła także muzyka. Tyle tylko, że świat muzyki stał się od tego czasu wielowarstwowy. Obok chorału gregoriańskiego po staremu rozbrzmiewała w rozmaitych okolicznościach muzyka rodzima.

Nie bez powodu tak wiele miejsca poświęciłam rozważaniom na temat przedchrześcijańskiej kultury muzycznej, a zwłaszcza wierzeniom i obyczajom pogańskim. Odsunięte przez chrześcijaństwo, jednak przetrwały, kultywowane troskliwie przez ogół społeczeństwa, czego ślady znaleźć można m. in. w ustawodawstwie synodalnym i liście papieża Innocentego III¹⁷. Te właśnie nawyki, pewne formy, tradycje, pewien rytm i zwyczaje, przestając wyrażać wierzenia pogańskie, zaczęły funkcjonować jako elementy świeckiej kultury muzycznej, tworząc powoli w muzyce nurt ludowy, potem ludowo-mieszczanski.

Jednocześnie kultura chrześcijańska nasiąkała powoli starymi, pogańskimi obrzędami i estetyką muzyczną. Proces ten nasilił się niebywale w XIII i XIV w., kiedy to z połączenia obu kręgów kulturowych narodziła się narodowa kultura muzyczna, w której odnaleźć można wciąż obecne i bardzo żywe (choć czasem nieco przetworzone) elementy z czasów przedchrześcijańskich. Przy obecnym stanie zachowania źródeł niemożliwe jest dokonanie jakiegokolwiek rozgraniczenia między muzyką wykonywaną przy okazji wierzeń pogańskich a świecką kulturą muzyczną *sensu stricto* w owych przedchrześcijańskich czasach. W wiekach późniejszych stopiły się one w jedno, tworząc ów nieformalny, ludowy, świecki nurt muzyki rodzimej.

¹⁷ J. Fijałek, *Średniowieczne ustawodawstwo synodalne biskupów polskich*, Kraków 1893, s. 35–36, 39; list Innocentego III do Henryka Kietlicza z 5 I 1207 r. – *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski 984–1287* [dalej: KDW], t. 1, wyd. I. Zakrzewski, Poznań 1877, nr 55.

A ponieważ nie jestem w stanie prześledzić jej dziejów w wieku X–XIII¹⁸, więc postarałam się przynajmniej w miarę dokładnie nakreślić stan wyjściowy, który wywarł tak ogromny wpływ na kształt późniejszej muzyki świeckiej, a także religijnej.

Jedną z najstarszych wzmianek o muzyce zawiera kronika Galla Anonima, który opisuje żałobę po śmierci Bolesława Chrobrego, kiedy to:

in luctum cythara, gaudium in maerorem, organum in suspiria convertuntur. Illo nimirum anno continuo nullus in Polonia convivium publice celebravit, [...] nullus plausus, nullus cytharae sonus audiebatur in thabernis, nulla cantilena puellaris, nulla vox laetitiae resonabat in plateis¹⁹.

Z opisu tego wyłania się fragment ówczesnej kultury muzycznej, oczywiście jeżeli przyjmiemy, że nie jest to jedynie metafora literacka użyta przez kronikarza. W każdym razie stwierdzić można, że uprawianie muzyki było zjawiskiem bardzo częstym (podobnie jak w czasach przedchrześcijańskich), że śpiewano pieśni nie powiązane z tańcem i taneczne z klaskaniem, a dźwięk instrumentów towarzyszył chwilom radości i zabawy. Miejscami takiej rozrywki były zazwyczaj drogi, place, leśne polany, cmentarze kościelne, izby biesiadne i gospody, początkowo jeszcze niezbyt liczne.

Skoro muzyka instrumentalna i śpiew rozbrzmiewały w czasach panowania Bolesława Chrobrego po gospodach i na drogach, to trudno sobie wyobrazić, żeby zabrakło ich na jego bogatym dworze. Długosz tak pisze o odwiedzinach cesarza Ottona III:

Edebantur autem per singulos dies in Caesaris honorem hastarum, choreaum, plausumque et aliorum variorum generum ludi, et universa regia nocte et interdium musicorum concentu et ludorum instauratione, concrepabat²⁰.

Natomiast pierwszego śladu istnienia jakiegoś stałego zespołu muzyków przy osobie księcia (co zresztą zależało chyba od jego upodobań) wolno poszukiwać w kolejnym cytacie z Galla, dotyczącym spotkania Zbigniewa z Bolesławem Krzywoustym.

Zbigniew, powracający w roku 1112 z wygnania

promissae subiectionis et humilitatis minime recordatus, ad Boleslaum non humiliter sed arrogenter est ingressus, [...] immo sicut dominus cum ense praecedente, cum symphonia musicorum²¹ tympanis et citharis modulentium praecinente, non servitutum sed regnatum designabat, non se sub fratre militaturum sed super fratrem imperatum praetendebat²².

¹⁸ Ponieważ nikt nie zapisywał wiadomości dotyczących muzyki świeckiej, a pozostały jedynie okruchy informacji o otoczeniu władców, nie wiadomo więc, co tak naprawdę działo się w tym okresie z muzyką nurtu rodzimego.

¹⁹ *Galli Anonymi Cronika et gesta ducum sive principum Polonorum*, wyd. K. Małeczyński, [w:] MPH, ser. II, t. 2, s. 38.

²⁰ *Joannis Długosii seu longini canonici Cracovensis Historiae Polonicae libri XII*, t. 1, [w:] *idem, Opera omnia* [dalej: O.o.], wyd. A. Przedziecki, t. 10, Cracoviae 1873, s. 169.

²¹ Oczywiście „orkiestra” nie oznacza pewnej struktury, organizacji w naszym pojęciu.

²² *Galli Anonymi...*, s. 155.

Trzeba przy tym wziąć pod uwagę fakt, że Zbigniew przybywał z Czech i być może zespół ten, jak również typ wykonywanej muzyki wywodził się właśnie stamtąd.

O muzyce dworskiej w dobie rozbitcia dzielnicowego mamy skąpe wiadomości, dzięki którym jednak można się zorientować w stanie kultury muzycznej praktykowanej w poszczególnych ośrodkach.

Wysokim poziomem intelektualnym odznaczał się niewątpliwie dwór Kazimierza Sprawiedliwego, gdzie podobno sam książę chętnie rozprawiał na tematy historyczne, religijne, a „niekiedy przygrywając na organach lub śpiewem wtórując chórowi wczuwa się w słodycz niebiańskiej harmonii”²³. Po nagłym zgonie księcia odbyło się widowisko sceniczne przy współudziale tuby i fustuli oraz towarzyszącego im tańca, gdzie alegoryczne postacie: Wesołość, Smutek, Wolność, Roztropność, Sprawiedliwość i Harmonia wychwalały zmarłego²⁴. Jeżeli nawet opis taki jest tylko poetycką przenośnią, to jednak gra na instrumentach i taniec musiały faktycznie stanowić jeden z punktów w programie ówczesnego życia na wawelskim zamku.

Podobno również Przemysł I był znawcą i miłośnikiem pięknego śpiewu²⁵, a jego ojcu, Władysławowi Odonicowi tak bardzo spodobały się pieśni i gra Joryka, że obdarzył swego ioculatora wioską²⁶. Prawdopodobnie musiał być to więc artysta i wesołek niezwykle, skoro za swą sztukę doczekał się aż takiej książęcej nagrody.

Natomiast życie we Wrocławiu, w otoczeniu jednego z najpotężniejszych ówczesnych książąt – Henryka Brodatego, toczyło się w oprawie dość typowej dla dworów europejskich XIII w. Choć bez przepychu, ale jednak na stosunkowo wysokim poziomie, w którym pewną rolę odgrywały upodobania kulturalne i artystyczne. Cechą wyróżniającą tę książęcą siedzibę był ogólny nastrój pobożności, nawet z pewnym odcieniem ascetyzmu, brak zakazanych przez kościół turniejów, a zapewne i ograniczenie zabaw dworskich. A przecież księżna Jadwiga musiała stykać się w rodzinnym Andechs z turniejami, występami minnesängerów, poza tym była osobą wykształconą. Jej mąż natomiast nie stronił od wesołych biesiad, w trakcie których jedną z głównych atrakcji stanowiły występy Kwiecika, Kiką przezwanego, który to „swoim nicpoństwem i cudactwem często o wielki śmiech przygotował księcia pana i jego otoczenie”²⁷.

²³ *Magistri Vincentii dicti Kadlubek Chronika Polonorum*, [w:] MPH, ser. II, t. 11, Kraków 1994, s. 143.

²⁴ *Ibidem*, s. 169–175.

²⁵ *Chronica Poloniae Maioris*, [w:] MPH, ser. II, t. 8, Kraków 1970, s. 108.

²⁶ KDW, t. 1, nr 180.

²⁷ *Liber fundationis claustris Sancta Maria Virginis in Heinrichow*, oprac. R. Grodecki, Wrocław 1991, s. 134.

Również Bolesław, książę na Wiźnie i Czersku, chcąc wynagrodzić kasztelana Wawrzyńca z Popienia, w dokumencie wydanym 24 sierpnia 1295 r. kazał pisać tak:

Dedimus eciam sibi et suis posteris tubam in venacione et in exercitu, aut ubi sibi visum fuerit, ad honorem expedire, licite libereque buccinare²⁸.

Głos trąbki, owego instrumentu przybyłego ze Wschodu w efekcie wypraw krzyżowych, który na dworach europejskich uświetniał ważne wydarzenia, zarezerwowany był zatem jedynie dla szczególnych okoliczności, oznajmiając wysoką pozycję społeczną tego, komu przysługiwało prawo jej używania. Stanowił więc pewien wyznacznik hierarchii ważności. Z tego przywileju wynika także, iż muzyka wykonywana za pomocą owego aerofonu pojawiała się nie tak rzadko w kręgu rycerstwa, gdzie pełniła funkcję nie tylko reprezentacyjną, ale służyła również celom utylitarnym.

Pozostałością po krucjatach, widoczną w praktyce muzycznej, był też nowy gatunek. Była to tzw. pieśń wypraw krzyżowych, powstała w wyniku połączenia przeróżnych gatunków lirycznych, sławiąca trudy wojownika poświęcającego się w obronie Grobu Świętego, obiecująca nagrodę za wiarę, zawierająca apostrofy do Jeruzalem, Boga, Dziewicy, wyrażająca także ból rozstania, tęsknotę za rodzinnym krajem i bliskimi²⁹. Na ziemi polskie przybywało przecież rycerstwo zakonne i zachodnioeuropejskie, Polacy wyruszali do Ziemi Świętej, podróżowali również do Francji. Otwartą kwestią pozostaje więc pytanie, czy i na ile istniała, przynajmniej w pewnych kręgach średniowiecznego społeczeństwa Polski, znajomość owej pieśni wypraw krzyżowych, przekazywanej głównie przez tradycję ustną i ulegającej różnorodnym interpretacjom.

Chociaż źródła milczą o występach wagantów, śpiewających pieśni i recytujących opowieści rycerskie, to trudno wyobrazić sobie dwór władcy bez takich atrakcji. Istniały przecież w Polsce opowieści rycerskie o przewagach Bolesława Krzywoustego, pieśni o Piotrze Włostowicu³⁰, w języku polskim i niemieckim krążyły przeróbki zachodnich eposów rycerskich, jak chociażby o Walgierzu i Helgundzie³¹, a może nawet i o wojnie trojańskiej³². Na

²⁸ *Nowy kodeks dyplomatyczny Mazowsza*, t. 2, 1248–1355, wyd. I. Sułkowska-Kuraś, Wrocław 1989, nr 99.

²⁹ T. Dobrzański, M. Kaziński, *Pieśni wypraw krzyżowych w praktyce muzycznej średniowiecza*, [w:] *Ziemia Święta w rzeczywistości i legendzie średniowiecza. Materiały XVI Seminarium Mediewistycznego*, red. J. Wiesiołowski, „Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki” 1996, t. 24.

³⁰ „Carmen Mauri” – T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 145–149.

³¹ *Chronika Poloniae Maioris...*, s. 41–45.

³² B. Zientara, *Henryk Brodaty i jego czasy*, Warszawa 1975, s. 305; J. Wiesiołowski, *Romans rycerski w kulturze społeczeństwa późnośredniowiecznej Polski*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 142.

dwory trafiali chyba także ludzie parający się dworską liryką miłosną. Prawdopodobnie śladem znajomości takiej formy może być tympanon kościoła w Trzebnicy, który przedstawia króla Dawida jako takiego właśnie poetę-śpiewaka, wykonującego utwór dla damy. Jednocześnie recepcja kultury zachodniej, dworskiej wypierała z wolna służebnych gądków i powodowała przechodzenie ich twórczości do szerszych kręgów ludności. Dlatego też w późniejszym średniowieczu spotkać ich można w przeróżnych okolicznościach życia rustykalnego, ale już nie dworskiego.

Tymczasem na zachodzie Europy kwitła twórczość trubadurów, truwertów i minnesängerów, symbol epoki dworskiej miłości, liryki, kultu kobiety, barwnych eposów i błędnych rycerzy. Od XI–XII w. rozwija się bujnie monodia świecka, sztuka uznana także przez elity, choć uniezależniona od dominującej monodii kościelnej. Twórcami tego nowego rodzaju muzyki średniowiecznej byli m. in. rycerze, czasem nawet książęta. Istnienie takiego nurtu kulturowego musiało wpłynąć w jakiś sposób na polską obyczajowość, przyzwyczajenia, upodobania. Dwory Piastów właściwie od samego początku, od czasów Mieszka I, utrzymywały przecież kontakty, czasem bardzo ścisłe, z ośrodkami w Niemczech, Czechach, skąd czerpano wzorce i nowe idee, skąd przybywali dostojnicy świeccy i duchowni, skąd wywoziły się żony książąt i królów polskich. Dwory panujących i możnych stawały się więc ośrodkami kultury subtelniejszej, wręcz wyrafinowanej, a ideały i obyczaje rycerskie trafiały na podatny grunt, obejmując swym oddziaływaniem górne warstwy ówczesnego społeczeństwa. Oczywiście, trzeba wziąć pod uwagę, że zwyczaje stanu rycerskiego w Polsce nie były wierną kopią stosunków panujących na Zachodzie. Niewątpliwie sposobem życia najbardziej zbliżonym do tego wzorca wyróżniał się dwór Henryka Probusa, który jako chłopiec został oddany pod opiekę Przemysława Ottokara II i dorastał na kosmopolitycznym dworze praskim. Wspaniałe królewskie rezydencje, rytuał obyczaju rycerskiego z turniejami i udziałem znakomitych poetów, w gronie pięknych dam, musiały zaimponować komuś przyzwyczajonemu do skromnych warunków śląskich. Językiem wytwornych pań i ich rycerzy był górnoniemiecki – czyli ten, w którym tworzone dworską poezję. Henryk będzie się więc w przyszłości starał, aby jego własne życie dorównywało temu wizerunkowi. W jego siedzibach rozkwitnie życie dworskie z występami poetów i turniejami, a on sam stanie się minnesängerem, gdy przy dźwiękach lutni będzie komponował pieśni miłosne. Za taką jego działalnością przemawia niezwykle podobieństwo księcia do Henryka von Pressela, którego wiersze i wizerunek znalazły się w iluminowanym rękopisie poezji minnesängerów.

W ślad za dworami panującymi, formy kultury rycerskiej wkraczały również na zamki i do rezydencji możnych. Uczty zyskały pewien ustalony ceremoniał, a gdy na stół podawano potrawy, rozlegały się dźwięki lir

i harf³³, występowali nie tylko ucieszni, prymitywni linoskoczkowie, lecz także ćwiczeni w swej sztuce pieśniarze recytujący zarówno teksty przeniesione z zachodu Europy, jak i powstałe na rodzimym gruncie. Takich wędrownych śpiewaków, trubadurów, muzykantów, rybaków witano bardzo chętnie, gdyż ich odwiedziny stanowiły miłe urozmaicenie nudy powszedniego dnia.

Nieraz też na zamkach tańczono przy dźwiękach muzyki, ale taniec rycerzy miał charakter raczej statyczny, bo przecież nie wypadało wykonywać gwałtownych ruchów. Kroczone więc poważnie parami za przygrywającymi muzykami³⁴. Okazją do wyprawiania uczty i tańców były odwiedziny gości, którzy anonsowali swe przybycie głosem rogu, chcąc, aby strażnik spuścił im most. Strażnik ów z kolei codziennie dął w róg na znak, że czas wstawać, natomiast wschód słońca obwieszczał śpiewem. Ciekawe jest przy tym pytanie, co też mógł śpiewać i gdzie się tego uczył. Dźwięk rogów rozlegał się często wśród lasów i puszczy, gdyż bez niego nie mogło obejść się polowanie zarówno wtedy, gdy człowiek starał się w ten sposób zdobyć żywność lub odzież, jak i wówczas, gdy była to rozrywka rycerska. Wyruszając na łowy myśliwy zwykle zawieszał na szyi róg, którym dawał znaki towarzyskom. Z pomocą tego instrumentu stworzono całą odmianę łowieckiej mowy. Często zdarzało się, że w polowaniach brały udział damy, a królowie i księżęta przybywali do puszczy w otoczeniu bardzo licznego dworu, obozując w niej nieraz przez szereg dni. Rogi wzywały wówczas rozproszonych po lesie myśliwych na posiłek (i zwyczaj ten przetrwał całe wieki).

We Francji zachowały się wskazówki dotyczące sposobu trąbienia myśliwskiego, pochodzące z wieku XIV. W Polsce, niestety, brak jest śladów tego typu, ale z pomocą przychodzi ikonografia obrazująca sceny z polowania, gdzie za uciekającym jeleniem postępuje człowiek dmący w róg³⁵.

Łowy stanowiły w średniowieczu ulubioną rozrywkę, natomiast inną jej formą, która dostarczała widzom i uczestnikom mnóstwa emocji, były turnieje, które w Polsce zagościły na dobre w XIV i XV w. Uświetniano w ten sposób ważne ceremonie i wydarzenia na dworze królewskim. Opisując panowanie Władysława Jagiełły Jan Długosz kilkakrotnie wspomina o turniejach urządzanych m. in. z okazji koronacji Anny³⁶, Sonki³⁷, czy też podczas spotkań z dostojnymi gośćmi – jak choćby z Zygmuntem Luksem-

³³ Jak to ilustruje ikonografia z epoki – A. Klubówna, *Królowa Jadwiga. Opowieść o czasach i ludziach*, Warszawa 1971.

³⁴ Ilustracja średniowiecznego tańca na malowidle ściennym z połowy XV w. – *ibidem*.

³⁵ Co można zaobserwować np. na płytce posadzkowej z 3 ćwierci XIII w. z Krakowa – *By czas nie zaćmił i niepamięć. Wybór kronik średniowiecznych*, oprac. A. Jelicz, Warszawa 1979, ilustr. nr 53.

³⁶ *Joannis Długosii...*, t. 4, [w:] O.o., t. 13, Cracoviae 1877, s. 548.

³⁷ *Ibidem*, s. 320.

burczykiem³⁸ czy hrabią Hermanem³⁹. A podczas takiego turnieju rzeczywiście było na co patrzeć i czemu się dziwować. Zewsząd ściągali rycerze ze swymi orszakami, ich imiona obwieszczali heroldowie, a przybyłych witały głośnie fanfary i bicie w kotły. Miejsce na trybunach zajmowały damy, książęta i pozostali goście. Huczna muzyka zapowiadała pojawienie się zawodników. Po tjustach, wśród odgłosu trąb i huku kotłów wjeżdżały w szranki oddziały rycerzy wznosząc okrzyki bojowe i uderzały na siebie. Znak do zakończenia walki dawały trąby.

Tak to przynajmniej wyglądało na zachodzie Europy. Ponieważ informacje dotyczące turniejów na ziemiach polskich w XIV i XV w. są bardzo skromne, nie można stwierdzić z całą pewnością, czy muzyka odgrywała w ceremoniale polskim taką samą rolę. Najprawdopodobniej jednak sygnał otwarcia i zamknięcia turnieju dawali właśnie trębacze.

W Polsce dwór panującego bardzo często (choć nie zawsze) był ośrodkiem, gdzie nie tylko kultywowano pewne formy życia kulturalnego, ale także przyswajano nowe nurty i idee. W otoczeniu pierwszych Piastów muzyka stanowiła zapewne jeden z obowiązkowych elementów, o czym wspominałam już wcześniej. Książęta polscy w dobie rozbitcia dzielnicowego również wykazywali upodobanie do muzyki, któremu dawali wyraz czasem w sposób dość oryginalny, o czym świadczy przykład Bolesława Rogatki. Książę ten, w pewnym okresie swej kariery, w efekcie walk z braćmi pozbawiony ludzi i środków, błąkał się podobno po Śląsku bez żadnego sługi – niezmiennie towarzyszył mu jednak pewien grajek, „figellator” imieniem Surian, który przygrywał mu na jakimś instrumencie strunowym osładzając widocznie w ten sposób gorzką tułaczkę⁴⁰.

Zresztą okres rozbitcia dzielnicowego wcale nie zahamował rozwoju muzyki, wręcz przeciwnie, zwiększyła się przecież liczba dworów uprawiających mecenat artystyczny, nasiliły się kontakty z zagranicą, skąd docierała znajomość najnowszych osiągnięć muzycznych. Zapewne obok siedzib panujących, także w otoczeniu dostojników świeckich i kościelnych muzyka rozbrzmiewała często i przy różnych okazjach. Na pewno działało się tak w przypadku ludzi Kościoła wysoko stojących w jego hierarchii. Świadczy o tym osoba Jana Łodzi, biskupa poznańskiego⁴¹, czy też przywoływana chętnie przez niektórych badaczy sylwetka Mikołaja, biskupa krakowskiego, który podobno nie potrafił obejść się bez muzyki⁴².

³⁸ *Ibidem*, s. 524–525.

³⁹ *Ibidem*, s. 1.

⁴⁰ *Cronica principum Poloniae*, wyd. Z. Węclewski, [w:] MPH, ser. II, t. 3, Warszawa 1961, s. 491.

⁴¹ *Joannis Długosii...*, t. 1, [w:] O.o., t. 10, s. 499; M. Zwiercan, *Jan Łódzia*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962–1964.

⁴² A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1907, s. 36; tej wiadomości nie powinno się chyba jednak traktować jako w pełni wiarygodnej, gdyż brak jest dostatecznego jej potwierdzenia.

Na króla zjednoczonej Polski koronował się Władysław Łokietek. Na jego dworze, zaprawionym do trudów wojennych, panowała poważna, surowa kultura rycerska i płochym rozrywkom w rodzaju muzyki nie poświęcano zbyt wiele miejsca. A poza tym kończący się właśnie wiek XIII był czasem Kingi, Salomei, Jadwigi, Bolesława Wstydlivego, Henryka Pobożnego, czasem kanonizacji świętego Stanisława, epoką świętych i ascetów. Coś z tej atmosfery przetrwało także i na dworze księcia, a następnie króla Władysława Łokietka i jego żony Jadwigi. Niemniej jednak i w stałym otoczeniu tego króla-wodza znajdowali się muzycy – jak Jan, opat z Witowa, prawdopodobnie twórca pieśni o męce Pańskiej (może w formie sekwencji), śpiewanej w kościołach w poście⁴³.

Nic też dziwnego, że na tym tle nieco raził współczesnych styl życia pierwszej żony Kazimierza Wielkiego, młodej, wesołej Aldony–Anny, która według Długosza była

niewiastą uczciwą, ale tańcom, zabawom i uciechom światowym nazbyt oddana. Do tych bowiem próżności w domu rodziców pogańskich nazwyczajona, nie opuściła ich bynajmniej po przyjęciu wiary chrześcijańskiej [...]. Gdy konno albo w powozie jechała, poprzedzały ją „tympana, sambuca, fiolae”, rozmaitego rodzaju granie i śpiewanie⁴⁴.

Natomiast nie wiadomo nic o muzyce podczas zjazdów monarchów w Krakowie w 1364 r., choć trudno sobie wyobrazić, aby bez niej obejść się wówczas mogło i to zarówno wtedy, gdy przyglądano się sztukom rybałtów, przysłuchiwano się pieśniom nieco bardziej wyrafinowanym, jak też np. podczas spożywania posiłków. Wiadomość o tym zjeździe została utrwalona także w utworze Guillaume'a de Machaut, jednego z najwybitniejszych kompozytorów francuskich owej doby, który być może osobiście odwiedził w tym czasie Kraków.

Kolejna mieszkanka Wawelu, rezydująca tu po śmierci Kazimierza Wielkiego, Elżbieta Węgierska, pomimo sędziwego wieku lubiła przebywać wśród muzyki i tancerzy, a według Długosza nie rezygnowała z wyprawiania tańców i śpiewów nawet wówczas, „kiedy raczej przystało smucić się i płakać”, jak wtedy, gdy ziemie nad Sanem spustoszył najazd Litwinów⁴⁵. Na tę cechę królowej zwraca uwagę również Jan z Czarnkowa⁴⁶.

Od końca wieku XIV zachowało się trochę więcej wiadomości o życiu muzycznym dworu królewskiego, a to dzięki rachunkom podskarbińskim

⁴³ *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 5, Warszawa 1873, s. 482.

⁴⁴ *Joannis Długosii...*, t. 3, [w:] O.o., t. 12, Cracoviae 1876, s. 194.

⁴⁵ *Ibidem*, t. 4, [w:] O.o., t. 13, s. 369.

⁴⁶ *Joannis de Czarnkow Chronika Polonorum*, [w:] MPH, ser. II, t. 2, Warszawa 1961, s. 675–676. „Eodem quaque tempore, dominico die, in crastino sancti Nicolai (1376 r.) praefeta domina regina cum sua familia in Cracoviensi castro residente et coreas ac tripudia et dia humanitatis solatia coram se fieri jubente”.

z lat 1388–1420⁴⁷. Wyłania się z nich obraz życia wręcz przepelnionego elementami muzyki w najróżniejszych formach.

Królowa Jadwiga od młodości lubiła zabawy, tańce, reprezentacyjne uczty. Być może w jej orszaku z Węgier przybył lutnista i śpiewak Handslik, wierny odtąd sługa, obecny zapewne także w czasie spotkań Jadwigi i Wilhelma w refektarzu franciszkanów, kiedy to odprawiano huczne zabawy z tańcami⁴⁸. A przy płasach nieodmiennie występowała muzyka i śpiew zarówno chóralny, jak i solowy. Muzykę usłyszeć można było także podczas zajęć królowej i jej fraucymeru, kiedy to panny szyły, haftowały, uprzyjemniając sobie czas słuchaniem pieśni lub śpiewem.

Jednak dopiero za czasów czwartej małżonki Jagielly, Zofii Holszańskiej, zorganizowano kapelę jako zespół wokalnie-instrumentalny, a może stworzono nawet trzygłosowy zespół *a capella*, służący do wykonywania polifonicznych kompozycji kościelnych w czasie nabożeństw dworskich. Z tego też okresu pochodzi wzmianka o Mikołaju „clavicymbalistae domine regine Polonie”⁴⁹, którego czasem utożsamia się z Mikołajem Radomskim, kompozytorem utworów zachowanych w 52 *Rękopisie Biblioteki Kórnickiej*. Na podstawie dzieł tworzących ów zbiór stwierdzić można, iż Kraków należał do przodujących ośrodków kultury muzycznej owych czasów. Formy muzyki uprawianej na dworze Jagielly odpowiadają w zupełności formom współczesnej muzyki włoskiej, wkraczającej w epocę trecenta w polifonię. Świadczą o tym dzieła wybitnych kompozytorów połowy XV w., pochodzenia włoskiego lub francuskiego, takich jak Nicolaus Zacharias, Johannes Ciconia z Leodium, Grossin de Parisiis, Antonius de Civitate bądź nieznany bliżej Egardus, składające się w dużej mierze na ten zachowany rękopis. Należy do niego także siedem utworów owego Mikołaja z Radomia, w większości kościelnych (trzy pary części mszalnych i *Magnificat*, jeden bez tekstu (czyżby instrumentalny, symfoniczny?) oraz tzw. *Hystoriographi aciem* z 1426 r. Tekst utworu to panegiryczny poemat na cześć królowej Zofii z okazji urodzin królewny Kazimierza, a formę muzyczną określić można jako motet balladowy. Wszystkie utwory Mikołaja są trzygłosowe – stanowią monodię z instrumentalnym akompaniamentem tenoru i kontratenoru – i całkowicie odpowiadają stylowi szkoły burgundzkiej Guillaume’a Dufaya.

Również Kraków królewski, majestatyczny, uroczysty, dorobił się w trzecim dziesięcioleciu wieku XV hymnu panegirycznego noszącego tytuł *Cracovia civitas* o słowach autorstwa Stanisława Ciołka⁵⁰. Anonimowy kompozytor nadał hymnowi podniosły charakter, a jego melodyka, wolna od naleciałości

⁴⁷ *Rachunki dworu króla Władysława Jagielly i królowej Jadwigi z lat 1388–1420*, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1896.

⁴⁸ A. Poliński, *op. cit.*, s. 38–39; *Rachunki dworu...*, s. 106.

⁴⁹ *Cracovia artificum 1300–1500*, wyd. J. Ptaśnik, Kraków 1917, nr 227.

⁵⁰ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 680–685.

chorału, rozwija się płynnie. Jest to również utwór trzygłosowy, o formach typowych dla muzyki włoskiej i burgundzkiej. Ale także Kraków studencki, uniwersytecki, szczyił się pieśnią, jakiej nie miało żadne inne miasto uniwersyteckie – łacińską pieśnią żaków *Breve regnum*⁵¹, unikatem na tle życia obyczajowego, związanym z powszechnym zwyczajem wybierania króla żaków, pełnym humoru i życia, skomponowanym w formie marsza, techniką *conductus*.

W Krakowie powszechnie wiadomo o muzycznych zamiłowaniach Władysława Jagiełły, któremu już w drodze do Polski towarzyszyła grupa ruskich muzyków, uprzyjemniających mu chwile odpoczynku śpiewną recytacją dum. A jeżeli wierzyć Długoszowi, to właśnie śpiew słowika przyczynił się pośrednio do śmierci króla⁵².

Podczas całego jego długiego panowania dźwięk instrumentów i śpiew wciąż rozbrzmiewały w otoczeniu królewskim, na co dzień i od święta. Towarzyszył zwykłym posiłkom i wystawnym ucztom, uroczystościom publicznym, prywatnym zabawom, tańcom, częstym wizytom gości, których należało przecież odpowiednio podjąć (a niektórzy z nich, jak księżna Aleksandra, zjawiali się tu z własnymi grajkami i śpiewakami), koronacjom, chrztom itd. Dźwięki muzyki słyhać było podczas oficjalnych wystąpień króla, na polowaniach i w trakcie rozlicznych podróży. Werble i fanfary podkreślały wówczas splendor monarszy, ogłaszały przyjazd lub przejazd panującego. Przy tych wszystkich okazjach posługiwano się instrumentami, takimi jak: harfa, klawikord, psalterium, bandura, cytra, trąbka, pomort, flet, szalamaja, surma, organy, cymbały.

Muzyka odgrywała pewną rolę także w czasie wypraw wojennych Jagiełły. Podobno w przeddzień Grunwaldu, podczas narady

zastrzeżono, żeby nikt w całym wojsku nie poważył się grać na trąbie prócz jednego trębacza królewskiego. Na pierwszy dźwięk jego trąby przed świtem lub kiedykolwiek indziej wojsko wstawało i zbroiło się, na drugi odgłos trąby siodłano konie, na trzeci – wojsko ruszało do drogi⁵³.

A kiedy już

zaczęła rozbrzmiewać pobudka, całe wojsko królewskie zaśpiewało donośnym głosem ojczystą pieśń [*patrium carmen*] Bogurodzica, a potem [...] rzuciło się do walki⁵⁴,

której wynik jest powszechnie znany.

Bogurodzica, pomnik naszej kultury, opracowana została wielostronnie przez badaczy literatury i muzyki⁵⁵, dlatego pominę tutaj te rozważania.

⁵¹ *Ibidem*, s. 731–732.

⁵² *Joannis Długosii...*, t. 4, [w:] O.o., t. 13, s. 526.

⁵³ *Ibidem*, t. 3, [w:] O.o., t. 12, s. 24.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 53.

⁵⁵ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 278–293.

Warto jedynie zwrócić uwagę na fakt, że być może pieśń ta powstała już na przełomie XII i XIII w., napisana przez profesjonalistę, znającego reguły muzyki truverów, ulegając z czasem uproszczeniu i stając się czymś w rodzaju hymnu⁵⁶.

Powstaje jednak pytanie, czy rycerstwo zgromadzone na polu bitwy zdolne było do wykonania melodii o dosyć skomplikowanej budowie figuralnej i melizmatycznej. Może raczej śpiewali ją zawodowi muzycy, śpiewacy wykształceni np. w klasztorze klarysek⁵⁷, a Długosz zastosował w swej kronice jedynie piękny opis.

Jednakże, kierując się jego informacjami, pieśń rycerską można byłoby odnieść właściwie do czasów Bolesława Chrobrego. Podobno pieśniami witali rycerze powracającego do kraju Kazimierza Odnowiciela, natomiast liczne utwory śpiewane związane są z osobą Bolesława Krzywoustego. Według Galla pieśnią zaczynającą się od słów „Naszym przodkom wystarczały ryby słone i cuchnące” uczczono pomyślnie zakończoną wyprawę na Kolo-brzeg z roku 1104 i porozumienie Bolesława z Pomorzanami⁵⁸. Oplakiwano śmierć Henryka Sandomierskiego. Pamięci poległych w wyprawie do Prus za czasów Bolesława Kędzierzawego także poświęcono pieśń⁵⁹. Najpewniej jednak istniały dopiero te pieśni, o których wspomina Długosz, a więc – o bitwie pod Zawichostem w roku 1205⁶⁰ i o Ludgardzie, zamordowanej żonie Przemysława Wielkopolskiego⁶¹. Być może na dworze Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego śpiewano pieśni o buncie wójta Alberta⁶².

Niewątpliwie były to utwory znane na dworze królewskim i wśród rycerzy, ale także ogółowi społeczeństwa. Drogami od miasta do wsi, od podgrodzia na dwór, z zamku na targ wędrowali igrcy, waganci, rybaki, żacy, śpiewający przy wtórze instrumentów (lub bez nich) pieśń mieszczańską, rycerską, ludową, żakowską, kunsztowną kościelną lub – bardzo często – nieskromną. Zatrzymywali się w karczmie, jednej z najważniejszych obok targu, kościoła i dworu instytucji, która stanowiła połączenie gospody z domem handlowym i spełniała jednocześnie funkcję ośrodka kulturalnego.

O pieśni ludowo-mieszczańskiej do połowy XV w. zachowało się niewiele wzmianek⁶³, a już prawie w ogóle nie przetrwały jej zabytki, gdyż pisarzowi

⁵⁶ Analiza budowy melodycznej – H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Warszawa 1975, s. 137–172.

⁵⁷ Uważany przez jedną z hipotez za miejsce powstania „Bogurodzicy” – H. Feicht, *op. cit.*, s. 83.

⁵⁸ *Galli Anonymi...*, s. 97.

⁵⁹ *Chronica Poloniae Maioris...*, s. 54.

⁶⁰ *Joannis Długosii...*, t. 2, [w:] O.o., t. 11, Cracoviae 1873, s. 157.

⁶¹ *Ibidem*, s. 469–470.

⁶² T. Michałowska, *op. cit.*, s. 259–262.

⁶³ M. in. „Dawnom zszedł cudze strony” z ok. poł. XV w.; „Ach, miłość, coś mi uczyniła” – poł. XV w. – T. Michałowska, *op. cit.*, s. 563–566.

kościelnemu nie wolno było zajmować się pieśnią świecką jako rzeczą grzeszną. Wiadomo jedynie np., że *Bog fschechmogączy* to ulubiona pieśń studentów polskich w Pradze. W tym ośrodku uniwersyteckim kwitła także twórczość satyryczna i sporą popularnością cieszył się utwór biorący w obronę Jana Wiklifa.

Zapewne coś z tej atmosfery przedostało się i do Krakowa, razem z przybywającymi tu scholarami. Z kół żakowskich, być może z XIV w., wywodzi się swawolna pieśń *O pani, co nie chciała dać owsa koniowi żaka* zapisana w roku 1416, stanowiąca polsko-czeski zlepek⁶⁴.

Cennym natomiast zabytkiem, z roku 1447, jest utwór Jędrzeja Gałki z Dobczyna, który zalecił śpiewać na melodię popularnej łacińskiej kolędy *Imber nunc coelitus* słowa opowiadające się za Wiklifem⁶⁵. To dzieło nie jest jednakże własnością polską.

Biorąc pod uwagę jedynie wspomniane okrucy informacji, wypadałoby stwierdzić, iż krąg twórczości ludowo-mieszczańskiej był w średniowieczu polskim niezwykle skromny. Kiedy jednak weźmie się pod uwagę np. również taki utwór, jak *Breve regnum*, to należy jedynie żałować, że z twórczości prawdopodobnie bardzo bogatej pozostało tak niewiele. Tym bardziej że przecież to chyba właśnie ta część muzyki byłaby najlepszym odzwierciedleniem nie tylko upodobań muzycznych, ale i różnorodności form życia średniowiecznego społeczeństwa.

W miastach specyficznym charakterem odróżniały się gospody cechowe, gdzie majstrowie dyskutowali przy piwie albo śpiewali mniej lub bardziej przyzwoite piosenki, spotykając się z okazji uroczystości cechowych bądź rodzinnych. Każdy cech posiadał swój ołtarz lub kaplicę, gdzie gromadzono się na nabożeństwach, ślubach, chrztach, pogrzebach – a każda z tych uroczystości miała własną oprawę muzyczną.

Jeżeli mowa o cechach, to wiadomo, że pojawiły się one na fali kolonizacji na prawie niemieckim, w dobie rozkwitu miast, jaka rozpoczęła się w wieku XIII. Ukształtowało się wówczas i skryształizowało zupełnie nowe środowisko – mieszczańskie. Ale tak w dni powszednie, jak i odświętne w miastach także wciąż było słycać, jak rozbrzmiewa muzyka.

Wspominałam już o licznych gospodach. Ciekawym zjawiskiem była również łaźnia, bo – dobrze urządzona – miała też charakter klubu towarzyskiego, gdzie po zabiegach higienicznych mógł mieszczanin zjeść, wypić, a nawet wyprawić ucztę z muzyką dla przyjaciół. Stąd brały się liczne zakazy rad miejskich, aby nie dawać pieniędzy ani grajkom, ani łaźniom, którzy śpiewają⁶⁶. Z łaźni korzystali niemal wszyscy, a o tym, że kąpiel

⁶⁴ *Ibidem*, s. 567.

⁶⁵ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 534–545.

⁶⁶ A. Jelicz, *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie (w. XIII–XV)*, Warszawa 1965, s. 73.

czeka na chętnych oznajmiał pachołek dmący w róg. W Krakowie istniał ponadto zwyczaj uderzania w dno blaszanej miednicy.

Rytm życia w mieście był zresztą w dużej mierze regulowany przez dźwięki muzyczne: były dzwony kościołów, strażnicy obwoływali zamykanie szynków i otrąbiali gaszenie ognia, oznajmiali czas zwodzenia mostów i zamykania bram, a z wieży kościoła rozbrzmiewał co godzinę hejnał. Ów „hajnal”, czyli pieśń poranna został przeniesiony do Polski prawdopodobnie za czasów Ludwika Węgierskiego, stając się za panowania Władysława Jagiełły nieodzownym elementem atmosfery stołecznego grodu. Nie tylko zresztą jego. Także w Poznaniu (a może i w innych większych ośrodkach miejskich) wygrywano ponad domami melodię hejnału. Ciekawe, jak ona brzmiała i czy była identyczna albo podobna do hejnału krakowskiego.

Oczywiste jest, że bez muzyki, grajków, śpiewaków, igrców, kuglarzy nie mogła się obejść żadna rodzinna uroczystość, a zwłaszcza wesele⁶⁷. Mieszczanie bardzo lubili się bawić – płaśniano w gospodach, domach, a nawet w kościele i na cmentarzu.

Okazje do wspólnych zabaw zdarzały się w średniowiecznym Krakowie dosyć często, bo przecież miasto to miało swe własne tradycje, sięgające głęboko w przeszłość – świętowano nadejście wiosny, tzw. rękawkę (czyli obrzęd ku czci zmarłych), a w wigilię św. Jana, Piotra i Pawła puszczano wianki przy rozbrzmiewających dźwiękach lutni i chóru, pośród wywodzących się jeszcze z czasów pogańskich płaśnów i śpiewów niewiast. Być może krakowscy rzeźnicy urządzali w pierwszy dzień wielkiego postu zabawy podobne norymberskim – w wesołym pochodzie prowadzili na rynek wołu przystrojonego w zieleń, czemu towarzyszyły tańce, śpiew i muzyka.

W rachunkach miejskich pojawiają się od końca wieku XIV wydatki na muzyków miejskich⁶⁸, potrzebnych chociażby do tego, aby godnie powitać monarchę, zagranicznych gości albo towarzyszyć zawodom i uroczystym przemarszom bractwa kurkowego. A głos trąb obwieszczał przecież także niebezpieczeństwo – dostrzeżony z wieży przez strażnika pożar czy zbliżającego się do murów nieprzyjaciela. Muzycy miejscy obwoływali lud, aby zakomunikować mu rozporządzenie rady czy króla, a od roku 1403 każdy nowy wilkierz był ogłaszany przy biciu w dzwony⁶⁹.

⁶⁷ Zapobiegając nadmiernej wystawności wilkierz miasta Krakowa z roku 1378 ograniczył liczbę grajków do 4, co było obostrzeniem nakazu Kazimierza Wielkiego z 1336 r. pozwalającego na obecność 8 ioculatores. *Kodeks dyplomatyczny miasta Krakowa*, cz. 1, 1257–1506, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1879, nr 21. Wilkierz w sprawie wesel mieszczańskich – *Najstarszy zbiór przywilejów i wilkierzy miasta Krakowa*, wyd. S. Estreicher, Kraków 1936, s. 28.

⁶⁸ *Najstarsze księgi i rachunki miasta Krakowa od r. 1300 do 1400*, wyd. F. Piekosiński i J. Szujski, Kraków 1878.

⁶⁹ H. Feicht, *op. cit.*, s. 88.

Muzyka płynęła także nurtem nieformalnym. Głosami ubogich scholarów rozbrzmiewała na ulicach, przed bramami domów i na rynku, a gdy pojawiali się tam wędrowni grajkowie, szpilmani, aktorzy i igrcy ze swoją sztuką i widowiskami⁷⁰, szybko gromadzili się wokół nich mieszczanie, aby coś nowego posłyszeć i nieco się zabawić.

Mimo że Kraków zdecydowanie dominował z racji swego stołecznego charakteru, to być może przepaść kulturalna pomiędzy nim a innymi większymi miastami nie była aż tak głęboka. Na przykład w Płocku, stanowiącym przez szereg wieków siedzibę władcy, na pewno także istniał ośrodek muzyczny.

Zachowane dokumenty Kazimierza⁷¹ i wiadomości o życiu muzycznym w Poznaniu⁷² również zdają się świadczyć o stałej tam obecności dźwięków muzyki. W obydwu miastach wyraźnie zaznacza się obecność ludzi z nią związanych. Miasto płaci rachunki muzykom grającym na różnych instrumentach, zatrudnia ich przy licznych okazjach, a więc ich umiejętności wydają się rajcom niezbędne do prawidłowego funkcjonowania życia miasta. Dźwięk piszczałek, trąb, bębnów, organów, dzwonów i wielu innych instrumentów służył tak celom utylitarnym, rozrywce, jak i uświetnianiu wielkich uroczystości.

Trzeba także zwrócić uwagę na fakt, że miasta niegdyś należące do Polski, które później znalazły się pod panowaniem krzyżackim, zostały tym samym włączone do zachodnioeuropejskiego systemu społeczno-kulturalnego. Bardzo szybko docierały do nich wszelkie nowości muzyczne, skąd zapewne wędrowały dalej, przez Toruń na południe – do Królestwa Polskiego. Podobną rolę „przekazników” odgrywały także miasta śląskie, a zwłaszcza Wrocław czy Opole. W tym procesie ważną funkcję spełniał uniwersalny charakter, jakim odznaczały się średniowieczne miasta zarówno te w granicach Królestwa Polskiego, jak i poza nimi.

W krajobraz miast wrosły kościoły i klasztory – z ich wnętrz płynęła ku ulicom podniosła muzyka liturgiczna, a jednocześnie bracia zakonów zebrzących, zwłaszcza franciszkanie, przyciągali uwagę wiernych organizowaniem jasełek, żłobków, śpiewaniem kolęd. Z wież kościelnych regularnie odzywały się dzwony. Ulicami przeciągały ze śpiewem procesje i nie zawsze mieściły się one w ustalonym porządku – na południu Polski dwukrotnie pojawili się biczownicy, po raz pierwszy w roku 1261, po raz drugi w roku straszliwej „czarnej śmierci” 1349. Smagając się splecionymi rzemieniami „śpiewali pieśni, każdy w swoim języku, niesforne i grube”⁷³.

⁷⁰ Jak to pokazuje polichromia w kościele Świętej Trójcy w Lublinie.

⁷¹ *Księgi radzieckie kazimierskie 1369–1381 i 1385–1402*, Kraków 1932.

⁷² W. Kamiński, *Muzyka do 1793 r.*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania*, t. 2, Poznań–Warszawa 1956, s. 250–251; *akta radzieckie poznańskie*, t. 1, 1434–1470, wyd. K. Kaczmarczyk, Poznań 1925, nr 19, 53, 345, 396.

⁷³ *Joannis Dlugosii...*, t. 3, [w:] O.o., t. 12, s. 242.

Na życie średniowiecznego społeczeństwa składały się więc obok radosnych i pogodnych także momenty ponure i przygnębiające. To zróżnicowanie i wielobarwność odbija się niczym w zwierciadle właśnie w muzyce. Jedno jest pewne – nie była to epoka ciszy głębokich, skupionych rozmyślań. Z zachowanych śladów, fragmentarycznych wiadomości wyłania się obraz życia wręcz przepelnionego muzyką.

Nakreślony przeze mnie „krajobraz” muzyki świeckiej nie jest pełny bez uwzględnienia ustaleń dotyczących ludzi zajmujących się muzyką, ale stanowi to obszerne zagadnienie, wymagające odrębnego opracowania.

Mieszkańcy ziem państwa polskiego nie potrafili obejść się bez muzyki, stanowiła ona nieodłączny element ich życia, towarzyszyła im zarówno w ważnych chwilach, jak i przy codziennych zajęciach i to niezależnie od tego, czy dotyczyło to króla, rycerza, duchownego, mieszczanina czy ludzi z marginesu społeczeństwa. Natomiast biorąc pod uwagę stan instrumentarium można stwierdzić, iż kultura muzyczna ludzi polskiego średniowiecza uwzględniała zalecenia zachodnioeuropejskiej teorii estetyki dźwięku, która wymagała, aby był on: *suavis* (słodki), *subtilis* (delikatny), *spissa* (gęsty), *clara et acuta* (jasny i wysoki), *perspicuus* (przejrzysty), *vincola* (perlisty). Owa muzyka, tworzona samodzielnie, przystosowująca osiągnięcia Wschodu i Zachodu do miejscowych upodobań i nawyków świadczyła o wyrobionym, wręcz subtelnym guście odbiorców i dużym kunszcie wykonawców. Jednocześnie jej poziom, zwłaszcza w okresie późnego średniowiecza, nie odbiegał w sposób znaczący od poziomu tej dziedziny sztuki w innych, wysoko rozwiniętych częściach Europy.

Dźwięki instrumentów i śpiew rozbrzmiewały na ziemiach polskich już w czasach słowiańskich, różnicując się z czasem na kulturę muzyczną ludową, mieszczańską, dworską, wtapiając się w muzykę kościelną i osiągając coraz bardziej kunsztowne formy, przechodząc długą drogę od prymitywnej monodii ku polifonii doby renesansu, kiedy to Polska przekształciła się z europejskiego zaścianka w jedno ze światowych, przodujących centrów kultury muzycznej, a do Krakowa przybywali cudzoziemcy (jak H. Finck), aby tu kształcić i rozwijać swe zdolności. Nałożenie się na siebie elementów rodzimej kultury i kanonów sztuki, estetyki chrześcijańskiej, zachodnioeuropejskiej oraz wpływy czeskie, węgierskie, ruskie, skandynawskie, francuskie i włoskie⁷⁴ dały zaś w ostatecznym rozrachunku narodową muzykę polską o niezwykłych walorach.

⁷⁴ Co wynika z badań nad pochodzeniem ludzi związanych z muzyką, kręgami ich zainteresowań oraz z ustaleń specjalistów zajmujących się problemami budowy instrumentów.

*Anna Jabłońska***SECULAR MUSICAL CULTURE IN POLAND DURING THE MIDDLE AGES**

Summary

Music has accompanied every-day life of Polish society for many centuries. Before christianity came to Poland, music had often appeared on the occasion of some pagan rites, holidays connected with the cycle of nature or family celebrations. From 966 monody was announced as official ones and in the next centuries the count lyrical music is considered to be professional one. The previous musical habits and tradition change into informal current, creating folk music and then townish music.

Since the 13-th and 14-th centuries there has been noticed the process of intermingling of the church aesthetics with native creation, pagan rites and customs with Christian tradition and holy festivals. Apart from these we can observe the presence of Czech, Hungarian, Russian, Scandinavian, French and Italian influence throughout the Middle Ages. In such a way, on the ground of various elements, Polish national music has been created. And the development of medieval music has given rise to the Renaissance polyphony.

It is necessary to base on written sources, archeological, ethnographical, ethnological and iconographical ones to research on the state of the musical culture of the Middle Ages in Poland.

They allow us to distinguish such forms of music as singing – both solo and choral or with accompaniment, dance music, instrumental music which is played with all four groups of instruments. Music accompanied many different moments of peoples life – at court, at churches, in inns or dining rooms, in baths, squares, graveyards and roads, during tournaments, hunting and war. There were kings and princes, troubadours and knights, priest, hunters, rangers, shepherds, scholars and vagrants; there were singers musicians and composers – both amateurs and professionals – among those ones who either played or listened to music. And they came from all classes of medieval society.