

dzy *pyrriche* i *pyrrhichius* z jednej strony a *genere concitato* z drugiej, zwłaszcza że opisana przez Monteverdiego analogia – *pyrrichius* = podział *semi-brevis* na szesnastki – stanowi pomysł pozbawiony przekonującego uzasadnienia.

Znaczenie Monteverdiego dla rozwoju muzycznej nauki o afektach polega przede wszystkim na tym, że sposób, w jaki pojmuje on afekty, nie wyczerpuje się w postulatcie teoretyka, by muzyka naśladowała i wzbudzała afekty. U Monteverdiego kształt i znaczenie jakiegoś afektu wiążą się z uprawianym w danym momencie gatunkiem muzycznym i zastosowanym w nim stylem. Przykład Monteverdiego pokazuje wyraźnie, że na początku wieku XVII w zakresie techniki kompozytorskiej przełamano mit „cudownych efektów” muzyki starożytnej, a środki warsztatowe, jakie zaoferował kompozytorom nowy styl muzyczny zapoczątkowany przez Cameratę Florencką czy Monteverdi ze swoim *stile concitato*, pozwalały na osiąganie zamierzonych celów dotyczących „wzruszania” i „poruszania” słuchacza afektem. Podstawy systematycznej nauki o afektach w jej aspekcie muzycznym dał kompozytorom włoskim I połowy XVII wieku Gioseffo Zarlino. Dalsze impulsy płynęły z Florencji, tam też nauka ta wydała pierwsze owoce w postaci utworów realizujących nowe zadania, a znaczącym echem tych dokonań była doktryna Doniego. Kolejnym teoretykiem, który rozwinął muzyczną doktrynę afektów we Włoszech, był działający tam niemiecki jezuita – Athanasius Kircher. Przykłady Gioseffa Zarlina, Claudia Monteverdiego, Cameraty Florenckiej, a później Giovanniego Batisty Doniego, Marca Scacchiego, Giovanniego Marii Bononciniego i wielu innych wielkich Włochów oraz bazującego na dokonaniach włoskich Athanasiusa Kirchera wskazują, jak niesprawiedliwa jest rozpowszechniana przez Rolfa Dammanna⁵¹, a za nim przez licznych muzykologów niemieckich młodszego pokolenia (w tym wielokrotnie cytowanej Sabine Ehrmann) teza, że nie wykształca się we Włoszech żadna systematyczna nauka muzyczna o afektach w przeciwieństwie do jej późniejszego rozwoju w niemieckiej teorii muzyki. Dokonania te wydadzą się wręcz ważniejsze i bardziej usystematyzowane, jeżeli weźmie się pod uwagę fakt, że Kartezjusz ogłosi swój traktat *Namiętności duszy* dopiero w roku 1649. Od tej daty teoria niemiecka musi wszak czekać na Johanna Matthesona i Johanna Adolpha Scheibego jeszcze sto lat, zadowolając się spekulatywną teorią Andreasa Werckmeistera i retoryczną doktryną *musica poetica* Joachima Burmeistera!

łuku, rzucanie pocisku i zadawanie w ogóle wszelkich ciosów”. *Ibidem*, t. 1, tłum. Maria Maykowska, Warszawa 1960, s. 320.

⁵¹ Rolf Dammann: *op. cit.*, s. 215–218.

PAWEŁ GANCARCZYK

Twórczość Guillaume’a Dufaya i Waltera Frye’a w Europie Środkowo-Wschodniej

Wstęp

W opinii wielu badaczy XV wiek jest okresem szczególnym w historii państw Europy Środkowo-Wschodniej. Polska, Czechy i Węgry znalazły się wtedy u szczytu swego politycznego, gospodarczego i kulturalnego rozwoju, który w stuleciu następnym wyraźnie stracił na sile¹. Świadectw tego stanu rzeczy dostarcza nam m.in. kultura muzyczna. Źródła XV-wieczne, powstałe na ziemiach naszego regionu przynoszą liczne i niepodważalne dowody recepcji polifonii zachodnioeuropejskiej. Recepcja ta polegała nie tylko na obecności konkretnych utworów twórców kręgu burgundzkiego i niderlandzkiego, lecz również – co istotniejsze – na przyswajaniu i przekształcaniu przez kompozytorów rodzimych wzorów wypracowanych w Europie Zachodniej. Jednym z elementów świadczących o włączeniu Polski, Czech i Węgier w muzyczny krwiobieg XV-wiecznej Europy jest obecność w rękopisach powstałych na tym terenie utworów Guillaume’a Dufaya (ok. 1400–1474) i Waltera Frye’a (zm. 1475). Omówieniu tych kompozycji, zwłaszcza w zakresie problematyki źródłowej, poświęcono niniejszą pracę.

Życie i twórczość Dufaya są stosunkowo dobrze znane. Ten główny przedstawiciel polifonii burgundzkiej doczekał się monografii, kompletnej edycji utworów, a zwłaszcza stałej i niekwestionowanej pozycji w syntezach historii muzyki². Znajomość i znaczenie dzieła Waltera Frye’a jest nieporównywalnie mniejsze: wprawdzie poświęcono mu – podobnie jak Du-

¹ Por. np. Jerzy Kłoczowski: *Młodsza Europa. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*, Warszawa 1998; Marian Małowist: *Podziały gospodarcze i polityczne w Europie w średniowieczu i w dobie wczesnej nowożytności*, „Przełom Historyczny” 1991, LXXXII, s. 233–244; Jenő Szűcs: *Trzy Europy*, przekł. Jerzy Kłoczowski, Lublin 1995.

² Zob. David Fallows: *Dufay*, London-Melbourne, wyd. 2, 1987 (tamże wyczerpująca bi-

fayowi – pracę o charakterze monograficznym³ i wydano zbiór kompozycji⁴, jednak jego nazwisko rzadko pojawia się na kartach podręczników. Frye działał prawdopodobnie w Ely i Londynie, choć jego utwory zachowały się głównie w źródłach kontynentalnych: m.in. w rękopisach B-Br 5557 (Brugia; 1464–80), US-NH 91 (Neapol; 1475–76) i D-Mbs 810 (Lipsk, Augsburg, Norymberga; c. 1460–70). Jego twórczość, ograniczająca się obecnie do dwunastu (czternastu?) kompozycji, nawiązuje pod względem stylistycznym do tradycji angielskich i wykazuje podobieństwa z utworami Plummera i Bedyngama. Frye należy więc do pokolenia kompozytorów późnej „ery” Dufaya, aktywnych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XV stulecia⁵. Być może nie jest sprawą przypadku, że kilka spośród jego dzieł znalazło się w rękopisach pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej. Obok Dufaya należy on do tych twórców wczesnego renesansu, których kompozycje pojawiają się w naszych źródłach stosunkowo często. Niektóre z nich znane są z niewielkiej liczby kopii, a nawet – jak w kodeksie Strahov (CZ-Ps 47) – należą do utworów unikatowych. Szczegółowy ich wykaz zawiera tabela (rozwiązania zastosowanych skrótów znajdujących się na końcu pracy).

Guillaume Dufay		
Twórczość religijna:		
<i>Exultet caelum in laudibus</i> (hymn)	CZ-Ps 47, f. 245v	Unicum. Atrybucja <i>duffay</i> pojawia się przy głosie <i>contratenor secundus</i>
<i>Os iusti</i> (introit)	CZ-Ps 47, f. 11v-12r	
<i>Missa Ave regina celorum</i>	PL-Pu 7022, f. 1v-12r (składka I)	Kopia zachowana w postaci fragmentów (ok. 25% całości mszy)
Twórczość świecka:		
<i>Bon jour, bon mois</i> (rondo)	PL-Wn 8054, f. 201r	Swobodne opracowanie. Tekst: <i>Alleluia</i> . Atrybucja: <i>O. N. de Radom</i>

<i>Dieu gard la bone sans reprise</i> (rondo)	PL-Kj 40098, nr 180	Bez tekstu. Tytuł niemiecki <i>Trag frischen muth</i>
<i>Vostre bruit et vostre grant fine</i> (rondo)	PL-Kj 40098, nr 273	Bez tekstu (utwór oznaczony w rękopisie literą <i>O</i>)
Autorstwo domniemane:		
<i>Laetabitur iustus</i> (communio)	CZ-Ps 47, f. 30r	
<i>Mihi autem</i> (introit)	CZ-Ps 47, f. 6v	
<i>Supplicium sanctorum</i> (introit)	CZ-Ps 47, f. 11r	
<i>Spiritus domini</i> (introit)	CZ-Ps 47, f. 30r	
Walter Frye		
Twórczość religijna:		
<i>Ave regina celorum</i> (motet)	CZ-HK II A 7, p. 408–409 PL-Kj 40098, nr 144 SQ-Bu 318+SQ-Bm 33	W PL-Kj 40098 i SQ-Bu 318 + SQ-Bm 33 wersja trzygłosowa, a w CZ-HK II A 7 – wersja czterogłosowa. Kopia SQ-Bu 318 + SQ-Bm 33 niekompletna: we fragmencie SQ-Bu 318 discantus i fragment kontratenoru; kontynuacja kontratenoru i tenor we fragmencie SQ-Bm 33 (zachowanym tylko w postaci zdjęć)
<i>O florens rosa</i> (motet)	CZ-Ps 47, f. 204v-205r i 251v-252r	Utwór wpisany dwukrotnie
Twórczość świecka:		
[bez tytułu] (ballada)	CZ-Ps 47, f. 245v	Unicum. Bez tekstu. Atrybucja: <i>watlin frew</i>

³ Sylvia W. Kenney: *Walter Frye and the „Contenance Angloise”*, New Haven-London 1964.

⁴ Sylvia W. Kenney (ed.): *Walter Frye. Collected Works*, Corpus Mensurabilis Musicae 19. American Institute of Musicology 1960. Aktualny wykaz utworów Frye'a wraz ze wskazaniem ich edycji zawiera: Brian Trowell: *Frye, Walter* (hasło), w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 6, London 1980, s. 876–879.

⁵ Zwolennikiem podziału generacji Dufaya na dwie grupy kompozytorów jest Gerald Montagna. Głównymi przedstawicielami pierwszej grupy są Dufay i Binchois, drugiej zaś – Pullois, Frye i Bedyngam; Gerald Montagna: *Johannes Pullois in Context of his Era*, „Revue

Chansons Dufaya w rękopisie Kras (PL-Wn 8054) i śpiewniku głogowskim (PL-Kj 40098)

Najstarszym źródłem twórczości Guillaume'a Dufaya w Europie Środkowo-Wschodniej jest tzw. rękopis Kras, powstały zapewne ok. 1440 roku. W swej części muzycznej zawiera on utwory kompozytorów przełomu XIV i XV wieku – Mikołaja Radomskiego, Johanna Ciconii i Antonia Zachary da Teramo⁶. Wyjątkowe miejsce w zbiorze należy przyznać *Magnificat* pierwszemu z wymienionych twórców, który pod względem stylistycznym wyraźnie nawiązuje do wczesnych dzieł Dufaya (zob. zwłaszcza *Magnificat sexti toni*)⁷. Jednakże bezpośrednim świadectwem recepcji twórczości burgundzkiego mistrza jest obecność w rękopisie dość swobodnego opracowania jego wczesnej chanson – *Bon jour, bon mois* – datowanej na lata 1423–1433⁸. Utwór ten pojawił się w polskim źródle z tekstem *Alleluia* i opatrzony został inskrypcją *O[pus] N[icolai] de Radom*. Trudno ustalić, jaka jest relacja Radomskiego do owej kompozycji, choć należy zauważyć, że pod względem stylistycznym nie dorównuje ona reszcie jego twórczości⁹. Chanson *Bon jour, bon mois* zachowała się poza rękopisem Kras w czterech odpisach. Każdy z nich stanowi jej odmienną redakcję, różniącą się m.in. rodzajem zastosowanej notacji¹⁰. W kodeksie St. Emmeram (D-Mbs 14274), powstałym w latach 1436–1448 w Wiedniu, Ratyźbonie i Lipsku, zapisano ją bez kontratenoru i opatrzono tekstem łacińskim – *Jesu iudex veritatis*. Ilustruje to naturę przeobrażeń, jakim ulegał ten utwór, wyjaśniając jego równie zaskakującą parafrazę w kodeksie Kras. Na marginesie warto wspomnieć, że rondo *Bon jour, bon mois* należy obecnie do najczęściej wykonywanych chansons Dufaya. Podstawą owych wykonań jest jego najstar-

⁶ Zob. Mirosław Perz (ed. facs.): *Sources of Polyphony up to c. 1500. Facsimile*, Antiquitates Musicae in Polonia 13, Warszawa-Graz 1973; Mirosław Perz (red.), *Sources of Polyphony up to c. 1500. Transcriptions*, Antiquitates Musicae in Polonia 14, Warszawa-Graz 1976.

⁷ Por. Maria Szczepańska: *Studia o utworach Mikołaja Radomskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, VII, nr 25, s. 35–54; Mirosław Perz: *I carattere internazionale delle opere di Mikołaj Radomski*, „Musica Disciplina” 1987, XLI, s. 153–159; St. Dąbek: *Koncepcja formy i brzmienia „Magnificat” Mikołaja z Radomia*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987, XXXIV, zes. 7, s. 141–158.

⁸ Charles Hamm: *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton 1964.

⁹ Marcin Majchrowski: *Powiązania „Alleluia” przypisywanego Mikołajowi Radomskiemu z chanson „Bon jour, bon mois” Guillaume’a Dufaya*, „Muzyka” 1994, XXXIX, nr 2, s. 87–88.

¹⁰ GB-Ob 213, f. 44v (biała notacja menzuralna); F-Pn 4379, f. 52v–53r (czarna notacja menzuralna) i f. 64r (biała notacja menzuralna, tylko tenor); D-Mbs 14274 (czarna notacja

szą i zapewne najbliższą pierwowzorowi wersją, znana z rękopisu z Oxfordu (GB-Ob 213).

Dwie późniejsze chansons Dufaya pojawiają się w śpiewniku głogowskim. Obydwie przekazane są bez tekstu, jednak przy jednej z nich – *Dieu gard la bone sans reprise* – znajdujemy tytuł niemiecki (*Trag frischen muth*). Obecność owych utworów w słynnym śląskim źródle nie zaskakuje: śpiewnik głogowski, datowany na ok. 1480 rok, jest największym zbiorem twórczości świeckiej w Europie Środkowo-Wschodniej II połowy XV wieku. Obok utworów Dufaya znajdujemy w nim m.in. chansons Busnoisa, Carona, Ghizoghema i Martiniego. Wszystkie zachowały się bez tekstu lub pod postacią kontrafaktury; niektóre z nich ujęte są w cykle oznaczone kolejnymi literami alfabetu lub liczebnikami porządkowymi¹¹. Warto wspomnieć, że śpiewnik głogowski jest najstarszym znanym źródłem twórczości Jacoba Obrechta. W jego końcowej części zachowała się chanson *Lacen adieu* tego kompozytora (nr 292), znana notabene również z kopii w czeskim kodeksie Specjálník (CZ-HK II A 7).

Obydwie chansons Dufaya ze śpiewnika głogowskiego ujęte są w formę ronda. Pierwsza z nich – *Dieu gard la bone sans reprise* – datowana jest przez Charlesa Hamma na lata 1435–1460¹². Poza śląskim źródłem zachowała się w trzech manuskryptach włoskich¹³, w tym w dwóch od niego wcześniej-
szych (E-Sc 5-1-43, I-Fn 176). Inaczej przedstawia się dokumentacja chanson *Vostre bruit et vostre grant fame*. Był to utwór znacznie popularniejszy od pierwszego, gdyż do czasów współczesnych zachowało się aż dziewięć jego odpisów¹⁴. Co znamienne, najstarszy z nich znalazł się w jednym ze słynnych kodeksów trydenckich (I-TRmn 89), datowanym według najnowszych badań na lata 1460–1463/1464 i 1465–1468¹⁵. Pozostałe kopie tego utworu pochodzą ze źródeł włoskich i francuskich. Rondo *Vostre bruit et vostre grant fame* powstało zapewne później niż *Dieu gard la bone sans re-*

¹¹ Zob. Heribert Ringmann, Joseph Klapper (red.): *Das Glogauer Liederbuch*, cz. I: *Deutsche Lieder und Spielstücke*, Das Erbe deutscher Musik 4, Kassel 1936; por. także: Jessie Ann Owens (ed. facs.): *Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Glogauer Liederbuch*, Renaissance Music in Facsimile 4, New York 1979.

¹² Charles Hamm: *op. cit.*

¹³ E-Sc 5-1-43, f. 91v–92r; I-Fn 176, f. 24v–26r; I-PEc 1013, f. 110v–111r.

¹⁴ Poza śpiewnikiem głogowskim są to: E-Sc 5-1-43, f. 20v (tylko incipit); F-Pn 2973, f. 20v–20r; I-Fn 176, f. 36v–38r; I-Fr 2356 (tylko tytuł w indeksie); I-Ryat XIII.27, f. 85v–86r; I-TRmn 89, f. 415v–416r, US-NH 91, f. 22v–23r; US-Wc L25, f. 22v–23r.

¹⁵ Peter Wright: *Johannes Wiser's Paper and the Copying of his Manuscripts*, w: red. Peter Wright: *I Codici Musicali Trentini. Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti Convegno internazionale. Trento. Castello del Buonconsiglio 24 settembre 1994*, Trento 1996.

prise – według Hamma dopiero po 1454 roku¹⁶. Obydwa jednak należą bez wątplenia do grupy późnych chansons Dufaya¹⁷.

Mało znane utwory Dufaya i Frye'a w kodeksie Strahov (CZ-Ps 47)

Najważniejszym źródłem twórczości obydwu kompozytorów w Europie Środkowo-Wschodniej jest kodeks Strahov. Ten ważny i obszerny rękopis nie został do tej pory wyczerpująco opracowany, choć poświęcono mu pracę o charakterze monograficznym¹⁸. Dotychczas przyjmowano zazwyczaj, iż powstał ok. 1480 roku, jednakże najnowsze badania, wykorzystujące metody filigranistyczne, pozwalają przesunąć jego datowanie na lata ok. 1467–1470¹⁹. Wiele wątpliwości budzi miejsce sporządzenia zabytku, choć wiele szczegółów zdaje się świadczyć na rzecz jego proveniencji morawskiej (Ołomuniec?). Kodeks Strahov zawiera 291 utworów, głównie o religijnym charakterze. Ich układ w zbiorze jest nieprzypadkowy: kolejne grupy skladek zawierają introity, części i cykle *ordinarium missae*, *miscellanea* (w tym utwory świeckie), hymny oficjum i magnifikaty. Wśród kompozytorów znajdujemy – obok Dufaya i Frye'a – m.in. Touronta, Tinctorisę, Flemmika, Philipiego (Basirona), Pulloisa i Standly'ego. Pod względem cech repertuarowych i kodykologicznych kodeks Strahov wykazuje zbieżności z rękopisami trydenckimi.

Na f. 245v zabytku zanotowano nie znaną z innych źródeł balladę Waltera Frye'a²⁰. Ów dwugłosowy utwór, zachowany niestety bez tekstu, znalazł się w składce kodeksu zawierającej m.in. kompozycje świeckie. Nie jest to jednakże jedyne dzieło tego twórcy w morawskim źródle. Znajdujemy w nim bowiem motet *O florens rosa* Frye'a zapisany przez tego samego skrypcę w dwóch różnych miejscach kodeksu. Trudno wyjaśnić, co było przy-

¹⁶ Charles Hamm (*op. cit.*) umieszcza ten utwór w grupie dzieł z lat 1454–1474. Jak wynika jednak z datowania rękopisu I-TRmn 89, nie powstał on później niż w latach sześćdziesiątych XV wieku.

¹⁷ David Fallows: *op. cit.*

¹⁸ Robert J. Snow: *The Manuscript Strahov D.G.IV.47* (dysertacja doktorska), University of Illinois 1968. Praca zawiera katalog zawartości rękopisu i edycję wybranych utworów.

¹⁹ Paweł Gancarczyk: *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001, s. 45–70.

²⁰ Dragan Plamenac: *Browsing Trough a Little-Known Manuscript (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47)*, „Journal of the American Musicological Society” 1960, XIII, nr 1–3.

czyną owego dwukrotnego wpisu, choć prawdopodobnie wynikał on bądź z pomylki, bądź z chęci utrwalenia lepszej wersji utworu. Motet *O florens rosa* zachował się poza kodeksem Strahov w dwóch rękopisach niemieckich na obzaru językowego. Pierwszym z nich jest jeden z kodeksów trydenckich – I-TRmn 90 – datowany na lata 1453/1454–1458²¹ (utwór przekazany z tekstem *Ave regina celorum*). Drugi to śpiewnik Hartmanna Schedela (D-Mba 810), w którym kopia utworu Frye'a pojawiła się na początku lat czterdziestych XV wieku, w okresie pobytu Schedela w Lipsku²².

W kodeksie Strahov znajdujemy nie znany z innych źródeł utwór, oparty nazwiskiem *duffay*. Jest to atrybucja szczególna: nazwisko to pojawia się pod jednym z głosów kompozycji, a nie – jak to było w zwyczaju – na jej początku. Z tego też względu Dufayowi przypisuje się jedynie autorstwo *contratenor secundus*; pozostałe głosy utworu były zapewne dziełem innego kompozytora²³. Podobny przypadek dotyczy zresztą anonimowego *Gloria*, wydanego w serii *opera omnia* burgundzkiego mistrza²⁴. Omawiany tutaj hymn *Exultet celum laudibus* uległ więc przeróbkom często praktykowanym w XV wieku, polegającym na rozszerzaniu kompozycji trzygłosowej do czterogłosu. Przeróbce takiej poddany został również motet *Ave regina celorum* Frye'a, omówiony w dalszej części pracy.

W kodeksie Strahov spotykamy jeszcze jedną kompozycję Dufaya – introit *Os lusti*. Jej autorstwo zostało ustalone na podstawie przesłanek pośrednich. Otóż w latach czterdziestych Laurence Feininger na podstawie analizy stylistycznej i źródłowej przypisał Dufayowi wiele priopriów mszalnych z kodeksu trydenckiego I-TRmn 88²⁵. Hipoteza włoskiego badacza doczekała się szerokiej dyskusji w literaturze muzykologicznej, w wyniku której wzbogacono ją o dodatkowe argumenty²⁶. Jeden z nich dotyczy wła-

²¹ Peter Wright: *op. cit.*

²² Bettina Wackernagel, wstęp do: *Das Liederbuch des Dr Hartmann Schedel. Faksimile, Das Echo deutscher Musik* 84, Kassel etc. 1978.

²³ Dragan Plamenac: *op. cit.*

²⁴ Heinrich Bessler (red.): *Guillelmi Dufay. Opera omnia*, cz. 4: *Fragmenta Missarum*, Corpus Mensuralibus Musicae 1, American Institute of Musicology 1962, s. 101–103.

²⁵ Laurence Feininger (red.): *Auctorum anonymorum missarum propria XVI quorum XI Guillelmo Dufay auctori adscribenda sunt, adiunctis nonnullis fragmentis ex codicibus tridentinis olim in Archivio Cathedralis nunc autem in Castello Boni Consilii conservatis exarata*, Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae II/1, Rome 1947.

²⁶ Najnowsze informacje na ten temat zawierają prace: David Fallows: *Dufay and the Mass Proper Cycles of Trent 88*, w: red. N. Pirotta, D. Curti: *I Codici Musicali Trentini. A Cent'anni dalla loro Riscoperta. Atti del Convegno Laurence Feininger la musicologia come missione*, Trento 1986, s. 46–59; Rebecca L. Gerber: *Dufay's Style and the Question of Cyclic Unity in the Trent 88 Mass Proper Cycles*, w: red. Peter Wright: *I Codici Musicali Trentini. Nuove*

śnie introitu *Os iusti*, który – jako utwór Dufaya – został zacytowany w liście Giovanniego Spataro do Pietro Aarona²⁷. W kodeksie Strahov znajdują się ponadto cztery inne utwory wchodzące w skład priopriów zachowanych w rękopisie I-TRmn 88. Ich autorstwo nie jest jednak nadal pewne, toteż nie poświęcamy im więcej uwagi. Gdyby jednak wysuwane przypuszczenia okazały się prawdą, omawiany rękopis stałby się jednym z głównych źródeł wczesnej twórczości Dufaya (wszystkie priopria datowane są na lata czterdzieste XV wieku).

Motet *Ave regina celorum* Frye'a w źródłach środkowoeuropejskich

Motet *Ave regina celorum* Waltera Frye'a należy do najbardziej rozpowszechnionych dzieł muzycznych II połowy XV wieku. Jego odpisy znajdujemy aż w 15 rękopisach, pochodzących niemal z całej kontynentalnej Europy²⁸. Najstarszym źródłem motetu jest kodeks I-TRmn 90, w którym pojawił się on w latach 1453–1458 w dwóch wersjach – trzy- i czterogłosowej²⁹. Pozostałe odpisy są w znacznej części datowane na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XV wieku i zawierają wersję trzygłosową. Ponadto istnieją opracowania instrumentalne utworu zachowane w *Buxheimer Orgelbuch* (D-Mbs 352b). O popularności i znaczeniu motetu Frye'a świadczy umieszczenie jego fragmentów na czterech obrazach. Tenor *Ave regina celorum* został ponadto wykorzystany przez Jacoba Obrechta w jednym z jego motetów i w mszy pod tym samym tytułem. Jak wykazały gruntowne analizy, utwór Frye'a jest w istocie kontrafakturą angielskiej ballady. Tekst antyfony przypisano mu w późniejszym okresie – jego wersji pierwotnej niestety nie znamy.

del Buonconsiglio 24 settembre 1994, Trento 1996, s. 107–119; Alejandro E. Planchart: *Guillaume Du Fay's Second Style*, w: red. J. A. Owens, A. M. Cummings: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, Michigan 1997, s. 307–340.

²⁷ Alejandro E. Planchart: *Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions*, „The Music Quarterly” 1972, LVIII, nr 1, s. 14–19.

²⁸ Oprócz trzech rękopisów będących przedmiotem pracy są to: D-Bk 78.C.28, f. 47v-49r; D-Mbs 352b, f. 87r, 87v, 167v; D-Mbs 810, f. 37v-39r; D-Mbs 5023, f. 12v-13r (bez kontratenoru); D-W 287, f. 1r-2r; E-Sc 5-1-43, f. 37v-38r; I-Fn 112bis, f. 29v-30r; I-Fr 2794, f. 15v-16r; I-PEc 431, f. 82v-83r; I-TRmn 90, f. 298v-299r (cztery głosy), 371v-372r; I-VEcap 757, f. 53v-55r (cztery głosy); US-Wc L25, f. 7a v-9r.

²⁹ Jak wynika z datowania Petera Wrighta (*op. cit.*), wersja czterogłosowa znalazła się w kodeksie w latach 1453–1454, trzygłosowa zaś – nieco później, albowiem w latach 1454-

Motet Frye'a zachował się w trzech rękopisach pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej. Na szczególną uwagę zasługują tzw. fragmenty koszyckie (SQ-Bu 318 + SQ-Bm 33), powstałe na ziemiach dzisiejszej Słowacji. Zważywszy na ich dość wczesne datowanie (ok. 1465 rok), stanowią one jedno z najwcześniejszych źródeł omawianego utworu. Motet Frye'a zachował się także we wzmiankowanym już śpiewniku głogowskim (PL-Kj 40098), a także w kodeksie Specjálník (CZ-HK II A 7). Jak można wywnioskować z badań znaków wodnych, w drugim z rękopisów pojawił się on już w latach 1480–1485. Znamienne, że jego zapis sąsiaduje tam z utworami o świeckim rodowodzie. W kodeksie Specjálník znalazła się czterogłosowa wersja motetu Frye'a. Redakcja czwartego głosu (*altus*), umieszczonego pod pozostałymi, odbiega jednak od znanej z rękopisu trydenckiego (I-TRmn 90).

Porównanie odpisów badanego utworu pochodzących z terenu całej Europy Środkowej (a więc łącznie z rękopisami D-Mbs 810 i I-TRmn 90) przynosi dość interesujące spostrzeżenia. W stosunkowo skromnym materiale porównawczym, obejmującym ze względu na fragmentaryczność przekazu koszyckiego tylko *discantus* i część kontratenoru (pominięto w porównaniach zaginiony fragment SQ-Bm 33), znaleziono 37 wariantów muzycznych i kilka wariantów notacyjnych. Najbliższe pokrewieństwo wykazują wersje znane z *Schedelsches Liederbuch* (D-Mbs 810) i rękopisu SQ-Bu 318, różniące się zaledwie dwoma szczegółami opracowania muzycznego. Niemal równie blisko spokrewnione są obydwie odpisy zachowane w rękopisie I-TRmn 90 i to pomimo obecności w jednym z nich czwartego, dodanego głosu. Redakcja z kodeksu Specjálník koresponduje z wersjami trydenckimi, a ze śpiewnika głogowskiego cechuje się wyjątkową wręcz niezależnością. Spostrzeżenia te umożliwiają wskazanie bliskich związków pomiędzy śpiewnikiem Schedela a fragmentami koszyckimi. Niemiecki rękopis mógł stać się jednym z pierwowzorów dla źródła słowackiego, motet Frye'a pojawił się w nim bowiem w Lipsku już ok. 1461 roku³⁰. Przedstawione badania potwierdzają również wyjątkowe miejsce śpiewnika głogowskiego wśród źródeł środkowoeuropejskich. Sposób redakcji zawartego w nim repertuaru, w tym m.in. omawianego utworu, świadczy o wyjątkowej erudycji muzycznej pisarza rękopisu.

Walter Frye: *Ave regina celorum* z rkp. Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Ms. II A 7 (kodeks Speciálník), p. 408–409.

Msza *Ave regina celorum* Dufaya we fragmentach lwowskich (PL-Pu 7022)³¹

Ostatnim utworem wymagającym omówienia w ramach podjętego tematu jest *Missa Ave regina celorum* Guillaume'a Dufaya. Jest to późna msza burgundzkiego kompozytora, powstała zapewne w Cambrai w latach 1470–1471³². Utwór ten uważa się za najbardziej integralną formalnie mszę Dufaya, będącą podsumowaniem wcześniejszej twórczości, a zarazem wyrazem nowatorskich poszukiwań. Z tego m.in. względu poświęca się jej szczególną uwagę w literaturze muzykologicznej³³. Omawiana msza zachowała się poza fragmentami lwowskimi w trzech rękopisach. Najstarszy z nich pochodzi z Brugii (B-Br 5557) i jest również źródłem trzech mszy Waltera Frye'a. *Missa Ave regina celorum* pojawiła się w nim zapewne jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XV wieku, a więc wkrótce po jej skomponowaniu. Dwa pozostałe rękopisy powstały we Włoszech: w Watykanie (I-Rvat B 80; 1475 rok) i w Ferrarze (I-MOe M.1.13; 1481 rok). Obecność ostatniej i najwybitniejszej mszy Dufaya we fragmentach lwowskich jest faktem godnym szczególnej uwagi. Dodajmy, że w tym niedawno opracowanym źródle zachowały się też dwie msze Josquina: *L'ami baudichon* i *L'homme armé sexti toni*³⁴. Przypuszcza się, że fragmenty lwowskie, powstałe ok. 1486 roku, są najstarszym przekazem drugiego z wymienionych utworów.

Jak wynika z próby porównania wariantów zawartych w odpisach mszy *Ave regina celorum*, najbliższe pokrewieństwo wykazują dwie pary przekazów: B-Br 5557 i PL-Pu 7022 oraz I-Rvat B 80 i I-MOe M.1.13. Kopia brukseleńska i lwowska posiadają znaczną liczbę wspólnych wariantów muzycznych; nie pozostają jednak w stosunku do siebie w genetycznej zależności,

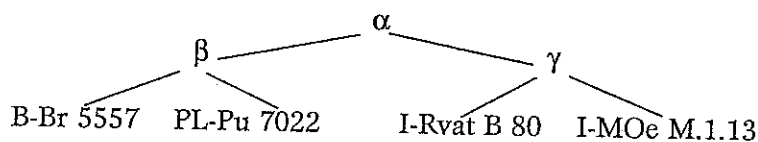
³¹ Prezentowane poniżej spostrzeżenia są skrótem rozdziału III pracy magisterskiej pt. *Repertuar mszalny fragmentów lwowskich (PL-Pu 7022) w świetle metody stemmatycznej*, powstałej w 1994 roku w Instytucie Muzykologii UW pod kierunkiem prof. dr. hab. Mirosława Perza.

³² Reinhard Strohm: *The Rise of European Music 1380–1500*, Cambridge 1993, s. 284–287.

³³ Por. zwłaszcza: Alejandro E. Planchart: *Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Tradition*, w: red. A. W. Atlas: *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7, 1974*, New York 1976, s. 26–60; Rob C. Wegman: „Miserere supplicanti Dufay”: *The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's „Missa Ave regina celorum”*, „Journal of Musicology” 1995, XIII, nr 1, s. 18–54; Alejandro E. Planchart: *Notes on Guillaume Du Fay's Last Works*, „Journal of Musicology” 1995, XIII, nr 1, s. 55–72 oraz praca cytowana w przyp. 27.

³⁴ Mirosław Perz: *Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarto*

choć mają najprawdopodobniej wspólnego przodka. Podobne spostrzeżenie dotyczy też pary przekazów włoskich. Najbliższe oryginałowi są zapewne odpisy utworu zachowane w rękopisach B-Br 5557 i I-MOe M.1.13. Kopia lwowska zawiera wiele samodzielnych rozwiązań muzycznych, świadczących niewątpliwie o inwencji jej autora. Transmisję mszy *Ave regina celorum* Dufaya ilustruje poniższa *stemma codicum*:



Ponieważ msza *Ave regina celorum* powstała w Cambrai, a jej kopia B-Br 5557 w Brugii, można przypuszczać, że hyparchetyt „β” pochodzi z któregoś z ośrodków burgundzkich. Źródeł odpisu utworu Dufaya we fragmentach lwowskich należy więc szukać w Burgundii, w regionie działalności samego mistrza. Spostrzeżenie to jest tym bardziej interesujące, że pozostałe msze polskiego źródła, podobnie jak i repertuar innych rękopisów Europy Środkowo-Wschodniej, wykazują dość wyraźne koneksje włoskie. Warto również zauważyć, że zarówno w rękopisie brukselskim, jak i lwowskim po mszy *Ave regina celorum* Dufaya pojawia się fragment nietypowego zapisu anonimowej mszy, przypisywanej niekiedy Johannesowi Regisowi³⁵. W tym kontekście związki polskiego źródła z kodeksem B-Br 5557 i ówczesną Burgundią wydają się oczywiste.

Zakończenie

Dokumentacja utworów Dufaya i Frye’a zachowanych w rękopisach z Europy Środkowo-Wschodniej nie pozwala na wskazanie jednego kanału dystrybucji, którym twórczość ta docierała na ziemię naszego regionu. Należy jednak zauważyć, że większość z omówionych tu dzieł znana jest ze źródeł niemieckiego obszaru językowego, co może stanowić jedną z przesłanek świadczących o istnieniu środkowoeuropejskiej wspólnoty kulturo-

³⁵ Rob C. Wegman: *The Twelfth Gathering of Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557. A New Dufay Concordance*, w: red. R. Wegman, E. Vetter: *Liber amicorum Chris Maas. Essays in Musicology in Honour of Chris Maas in his 65th Anniversary*, Amsterdam 1987.

wej. Szczególny przypadek stanowi motet *O florens rosa* Frye’a, zachowany wyłącznie na tym terenie, a także domniemane kompozycje Dufaya z kodeksu Strahov, istniejące ponadto jedynie w rękopisie trydenckim I-TRmn 88. Znajomość twórczości tych dwóch kompozytorów w Europie Środkowo-Wschodniej wydaje się oczywista: wszak kodeksy trydenckie (zwłaszcza I-TRmn 87, 88, 90, 92 i I-TRmd 93) oraz kodeks St. Emmeram (D-Mbs 14274) są jednymi z ważniejszych źródeł utworów Dufaya, a śpiewnik Hartmanna Schedela (D-Mbs 810) – Waltera Frye’a. Być może do popularności Dufaya w Europie Środkowej przyczynił się jego pobyt w latach 1438-1439 na soborze w Bazylei³⁶. Sobór ten był nie tylko forum wymiany poglądów religijnych i społecznych, ale także okazją do nawiązywania kontaktów muzycznych. O istnieniu epizodu „środkowoeuropejskiego” w biografii Frye’a nic nie wiemy, choć należy przypuszczać, że – przynajmniej pośrednio – był związany z tą częścią kontynentu.

Oprócz utworów znanych ze źródeł niemieckich i austriackich istnieją takie, które poza badanymi rękopisami zachowały się wyłącznie w Europie Zachodniej. Należą do nich dwa dzieła Dufaya: chanson *Dieu gard la bone sans reprise*, wykazująca koneksje włoskie, i msza *Ave regina celorum*, związana z Burgundią. Obecność tych utworów może świadczyć o istnieniu bezpośrednich kontaktów pomiędzy ośrodkami Europy Środkowo-Wschodniej a zachodnioeuropejskimi centrami kulturowymi. Należy dodać, że dowód takiego stanu rzeczy nie dostarcza nam wyłącznie dokumentacja twórczości Dufaya i Frye’a. W rękopisach powstałych na terenie dawnej Polski i Czech istnieją nieznanne z innych źródeł bądź najwcześniejsze przekazy utworów takich mistrzów polifonii niderlandzkiej, jak: Alexander Agricola, Josquin Desprez i Jacob Obrecht (np. w kodeksie Speciaľník, CZ-HK II A 7). Uświadamia to rangę kultury muzycznej krajów naszego regionu, która w XV stuleciu niewątpliwie osiągnęła wysoki, europejski poziom.

Wykaz cytowanych źródeł

	B – Belgia
Br 5557	– Bruksela, Bibliothèque Royale Albert 1 ^{er} , Ms. 5557
	CZ – Republika Czeska
HK II A 7	– Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Ms. II A 7 [= kodeks Speciaľník]
Ps 47	– Praga, Strahovská Knihovna, Klášter Premonstrátů na Strahově, Ms. D.G.IV.47 [= kodeks Strahov]

D – Niemcy

- Bk 78.C.28 – Berlin, Staatliche Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 78.C.28 (*olim* Hamilton 451)
 Mbs 352b – Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Cim. 352b (*olim* Mus. 3725) [= *Buxheimer Orgelbuch*]
 Mbs 810 – Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Germanicus monascensis 810 (*olim* Mus. 3232; Cim 351a) [= śpiewnik Hartmanna Schedela]
 Mbs 5023 – Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Latinus monascensis 5023
 Mbs 14274 – Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Latinus monascensis 14274 (*olim* Mus. 3232a; Cim. 352c) [= kodeks St. Emmeram]
 W 287 – Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gülferbytanus 287 Extravagantium

E – Hiszpania

- Sc 5-1-43 – Sewilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-1-43 (*olim* 2 Tab. 135, N.^o 33)

F – Francja

- Pn 2973 – Paryż, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Collection Rothschild, Ms. 2973 (1.5.13)
 Pu 4379 – Paryż, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, Ms. 4379

GB – Wielka Brytania

- Ob 213 – Oksford, Bodleian Library, Ms. Canonici Miscellaneous 213

I – Włochy

- Fn 112bis – Florencja, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechi XIX.112bis
 Fn 176 – Florencja, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechi XIX.176
 Fr 2356 – Florencja, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2356
 Fr 2794 – Florencja, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2794
 MOe M.1.13 – Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. α.M.1.13 (Lat. 456; *olim* V.H.10)

- PEc 431 – Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta”, Ms. 431 (G.20)
 PEc 1013 – Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta”, Ms. 1013 (M.36)
 Rvat XIII.27 – Watykan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capella Giulia XIII.27
 Rvat B 80 – Watykan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, Ms. B 80
 TRmn 87 – Trydent, Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 87
 TRmn 88 – Trydent, Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 88
 TRmn 89 – Trydent, Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 89
 TRmn 90 – Trydent, Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 90
 TRmn 92 – Trydent, Museo Provincionale d'Arte, Castello del Buon Consiglio, Ms. 92
 TRmd (93) – Trydent, Museo Diocesano, Ms. BL [tradycyjnie cytowany pod nr 93]
 VEcip 757 – Weronia, Biblioteca Capitolare, Ms. DCCLVII

PL – Polska

- Kj 40098 – Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098 (*olim* Preußische Staatsbibliothek) [= śpiewnik głogowski]
 Pu 7022 – Poznań, Biblioteka Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Ms. 7022 [= fragmenty lwowskie]
 Wn 8054 – Warszawa, Biblioteka Narodowa, Ms. III.8054 (*olim* Kras 52) [= rękopis Kras]

SQ – Słowacja

- Bm 33 – Bratysława, Miestne Pracovisko Matice Slovenskej, Inc. 33 (*olim* III A 13) [= fragmenty koszyckie, II część; zaginione, znane jedynie ze zdjęć przechowywanych w Budapeszcie, Országos Széchényi Könyvtár, Facs. I, Ms. 495].
 Bu 318 – Bratysława, Univerzita Komenského, Knižnica, Inc. 318-I (*olim* III B 6) [= fragmenty koszyckie; I część]

US – Stany Zjednoczone

- NH 91 – New Haven, Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, Ms. 91
 Wc L25 – Waszyngton D.C., Library of Congress, Music Division, Ms. M2.1.L25 Case.