

**MUZYKA
WOBEC REWOLUCJI DRUKU**

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Janusz Sławiński, Lech Szczucki,
Wojciech Tygielski, Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Paweł Gancarczyk

**MUZYKA
WOBEC REWOLUCJI DRUKU
PRZEMIANY W KULTURZE
MUZYCZNEJ XVI WIEKU**

TORUŃ 2011

Książka uzyskała wyróżnienie w programie Monografie FNP.
Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Katarzyna Czerniejewska

Korekty
Magdalena Bizior-Dombrowska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Paweł Gancarczyk
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2011

eISBN 978-83-231-6004-5
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-6004-5>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Mikołaja Kopernika**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

*Moim Rodzicom,
Annie i Janowi Gancarczykom*

Spis treści

WYKAZ EXEMPLÓW	9
WPROWADZENIE	11
PROLOG. OD PERGAMINU DO PAPIERU	19
ROZDZIAŁ 1. POWSTANIE I ROZWÓJ DRUKARSTWA MUZYCZNEGO	25
1.1. Początki drukarstwa muzycznego	25
1.2. Czasy Petrucciego i Antica: druk wielokrotny i drzeworyt	31
1.3. Druk pojedynczy: od Attaingnanta do przełomu wieków	44
ROZDZIAŁ 2. TYPY I ROZMIAR PRODUKCJI DRUKARSKIEJ	57
2.1. Typy druków muzycznych	57
2.2. Wysokość nakładów	64
2.3. Wielkość produkcji drukarskiej	72
ROZDZIAŁ 3. OD DRUKARZA DO ODBIORCY	79
3.1. Koszty i ceny	79
3.2. Kolportaż	89
3.3. Krąg odbiorców i kolekcjonerstwo	94
ROZDZIAŁ 4. DRUK A POWSTANIE RYNKU MUZYCZNEGO	105
4.1. Wygląd druku pochodną decyzji ekonomicznych	105
4.2. Strony tytułowe jako forma reklamy	115
4.3. Dobór repertuaru a wymogi rynku	129
4.4. Pozyskiwanie protektorów	138
4.5. Konkurencja	154
ROZDZIAŁ 5. ZNACZENIE DRUKU DLA KULTURY MUZYCZNEJ	169
5.1. Druk a alfabetyzacja muzyczna	169
5.2. Unifikujące znaczenie druku	178
5.3. Druk umacnia podziały	191
5.4. Konserwująca moc druku	202
5.5. W służbie propagandy religijnej i politycznej	214
ROZDZIAŁ 6. KOMPOZYTORZY W OBLCZU NOWEGO MEDIUM	229
6.1. Narodziny nowożytnego autorstwa	229
6.2. Kreowanie indywidualności	245
6.3. Druk a przemiany twórczości kompozytorskiej	257
EPILOG. OD DRUKU DO RĘKOPISU	265
ZAKOŃCZENIE	273
BIBLIOGRAFIA	277
WYKAZ ILUSTRACJI	295
SUMMARY. MUSIC AND THE PRINTING REVOLUTION. TRANSFORMATIONS IN THE MUSICAL CULTURE OF THE SIXTEENTH CENTURY	299
INDEKS OSÓB ORAZ TYTUŁÓW DRUKÓW I DZIEŁ MUZYCZNYCH	303

Wykaz exemplów

EXEMPLUM 1. <i>Liber quindecim missarum</i> . Rzym 1516 Antico	37
EXEMPLUM 2. <i>Motteti del Fiore. Primus liber cum quatuor vocibus</i> . Lyon 1532 Moderne	48
EXEMPLUM 3. Cristóbal de Morales: <i>Missarum liber primus</i> . Rzym 1544 Dorico	67
EXEMPLUM 4. Ceny druków w Prusach Królewskich	85
EXEMPLUM 5. Inwentarz ksiąg chórowych	96
EXEMPLUM 6. <i>Sacrae cantiones</i> . Leuven 1554–1555 Phalèse	112
EXEMPLUM 7. <i>Novus thesaurus musicus. Liber primus</i> . Wenecja 1568 Gardano	124
EXEMPLUM 8. <i>Septiesme livre des chansons a quatre parties</i> . Leuven 1560 Phalèse	134
EXEMPLUM 9. <i>De floridi virtuosi d'Italia</i> . Wenecja 1583 Vincenti & Amadino	148
EXEMPLUM 10. <i>Mottetti del Frutto a sei voci</i> . Wenecja 1539 Gardano	159
EXEMPLUM 11. Johann Reusch: <i>Elementa musicae practicae pro in-</i> <i>cipientibus</i> . Lipsk 1553 Gunther	171
EXEMPLUM 12. <i>Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori</i> . Mona- chium 1585–1586 Berg	186
EXEMPLUM 13. Orlando di Lasso: <i>Sex cantiones latinae</i> . Monachium 1573 Berg	195
EXEMPLUM 14. <i>Messe a quattro voci del Palestrina</i> . Rzym 1689 Ma- scardi	210
EXEMPLUM 15. <i>Pieśń o posiedzeniu i o zniewoleniu żalosnym ziemie</i> <i>węgierskiej</i> . Kraków po 1557 Siebeneicher	220
EXEMPLUM 16. Jacob Handl Gallus: <i>Opera musica quartus tomus</i> . Praga 1590 Nigrinus	241
EXEMPLUM 17. Adrian Willaert: <i>Musica nova</i> . Wenecja 1558–1559 Gardano	252

Wprowadzenie

Pomysł napisania tej książki rodził się długo i nie wypływał z zainteresowania wczesną typografią, lecz z wieloletniej praktyki badania źródeł rękopiśmiennych. Opracowując grupę kodeksów menzuralnych II połowy XV wieku¹, zastanawiałem się, co jest powodem ich odmienności od rękopisów późniejszych; skąd bierze się wy-czuwalna cezura przełomu wieków. Wstępnie należało założyć, że jedną z przyczyn jest rozwój typografii muzycznej, a ściślej – pojawienie się pierwszych druków z muzyką menzurálną w oficynie Ottaviana Petrucciego, przypadające właśnie na początek XVI stulecia. Zanim projekt badań nad wpływem rewolucji druku na kulturę muzyczną przybrał realne kształty, upłynęło jeszcze kilka lat, podczas których moja uwaga była skierowana głównie na rękopisy piętnastowieczne i problematykę kodykologiczną. Możliwość obcowania z manuskryptami tego czasu, jak również z wieloma innymi źródłami muzycznymi od XII do XVI wieku, w znacznym stopniu ukształtowała moje widzenie problematyki wczesnej typografii. Mam nadzieję, że uwolniła mnie zarazem od grzechu monokazystyki, który łatwo mógłbym popełnić, zajmując się tak sformułowanym tematem.

Mimo że w ostatnich dekadach wskazuje się często na ewolucyjny charakter przemian wywołanych działaniem druku², to jednak z mojej perspektywy – a jest to perspektywa historyka muzyki – były to zmiany rewolucyjne. Nie chodzi tu wszakże o rewolucję w sensie politycznym czy społecznym, z radykalnymi przeobrażeniami władzy i ustroju, okupionymi licznymi stratami i zniszczeniami. Chodzi o rewolucję w sferze kultury, odnoszącą się do idei, poglądów, twórczości, która siłą rzeczy musi dokonywać się wolniej i bez spektaku-

¹ Gancarczyk, *Musica scripto*. Rozwinięcie informacji bibliograficznych – cytowanych w przypisach zawsze w formie skróconej – można znaleźć w Bibliografii.

² Zob. Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 183–197.

larnych ofiar. Pojęcie rewolucji druku należy więc traktować raczej metaforycznie niż dosłownie, jako wskazanie na doniosłość i dużą dynamikę zachodzących przemian, a nie na drastyczne zerwanie z przeszłością i ustalenie całkowicie nowego porządku. Zdaję sobie w pełni sprawę, że wynalazek druku, w tym druku muzycznego, wynikał z wcześniejszych potrzeb, jego skutki zaś były rozciągnięte w czasie. Nie przeczy to jednak mojemu przekonaniu o rewolucyjnym charakterze przemian, co pragnę udowodnić w tej pracy.

Czytelnik ostatnich rozdziałów książki łatwo zauważy, że jestem w znacznym stopniu pod wpływem monografii Elizabeth L. Eisenstein *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe* (1979), której skrócona wersja ukazała się w polskim przekładzie pod tytułem *Rewolucja Gutenberga* (2004). Nie odżegnuję się od tej inspiracji, zwłaszcza że jest to jedna z najważniejszych publikacji poświęconych kulturowym skutkom wynalazku Gutenberga, często cytowana również przez muzykologów. Eisenstein, zajmując się całościowo problematyką druku, nie daje jednak żadnych konkretnych odpowiedzi na pytania nurtujące historyka muzyki. Druki muzyczne stanowiły na tyle odrębną dziedzinę typografii, a status ontyczny muzyki na tyle odbiega od statusu ontycznego dzieł literackich czy naukowych, że wnioski amerykańskiej badaczki są niemal nieprzekładalne na materię kultury muzycznej. Eisenstein skupia się przede wszystkim na związkach druku z humanizmem, rozwojem nauki i sukcesem reformacji, co dla muzykologa ma jedynie wymiar interesującego kontekstu. Podobnie inspirujące, choć niemal nieprzydatne w badaniach, okazały się prace teoretyków kultury i środków komunikowania – Marshalla McLuhana czy Waltera Onga³. O wiele ważniejsze znaczenie zyskały natomiast ujęcia ukazujące wczesną typografię z punktu widzenia bibliologii historycznej, poruszające ważne zagadnienia społeczne i gospodarcze, na czele z klasyczną już książką Luciena Febvre'a i Henriego-Jeana Martina *L'apparition du livre* (1958), wydaną w wersji angielskiej jako *The coming of the book. The impact of printing, 1450–1800* (1976).

³ McLuhan, „Galaktyka Gutenberga”; Ong, *Oralność i piśmienność*, s. 160–185.

Muzykolog badający wpływ rewolucji druku na kulturę muzyczną musi więc podążać własną drogą, wyznaczaną przez specyfikę interesującego go materiału. W znacznym stopniu pomocne w tej podróży okazały się prace na ogół amerykańskich badaczy, mające charakter monografii najważniejszych oficyn drukarstwa muzycznego XVI wieku⁴. W ostatnich dziesięcioleciach pojawił się też cały szereg ważnych opracowań, poświęconych ekonomicznym i społecznym podstawom funkcjonowania drukarstwa muzycznego. Nieocenione są tu zwłaszcza publikacje takich autorów, jak Richard Agee, Jane Bernstein, Stanley Boorman, Iain Fenlon i Mary S. Lewis, opierających się głównie na źródłach włoskich⁵. Badacze ci podają wiele interesujących szczegółów dotyczących organizacji i ekonomii rynku drukarskiego, szesnastowiecznego kolekcjonerstwa oraz zagadnień związanych z transmisją repertuaru. Operując bogatą faktografią, w pełni zdają sobie sprawę z rewolucyjnego znaczenia druku dla kultury muzycznej, choć w swoich interpretacjach zdają się zatrzymywać w połowie drogi. Mary S. Lewis tytułuje nawet pierwszy rozdział swej książki na temat drukarskiej działalności Antonia Gardana „Music and the printing revolution”, zauważając już na wstępie, że w I połowie XVI wieku muzyka stała się towarem, co miało wielki wpływ na jej tworzenie, rozpowszechnianie i wykonywanie aż do czasów współczesnych⁶. Autorka zajmuje się następnie różnymi aspektami rynku drukarskiego, uwypuklając kwestie patronatu, kolekcjonerstwa i roli kompozytora w nowej, komercyjnej rzeczywistości. Jestem przekonany, że w tych interpretacjach należałoby pójść jeszcze dalej, traktując powstanie rynku drukarskiego zaledwie jako punkt wyjścia dalszych rozważań, co proponuję zwłaszcza w rozdziałach piątym i szóstym tej pracy („Znaczenie druku dla kultury muzycznej” i „Kompozytorzy w obliczu nowego medium”). W polskiej literaturze przedmiotu refleksja na temat znaczenia druku dla kultury muzycznej praktycznie nie pojawia się, a monografie

⁴ W pierwszym rzędzie należy tu wymienić prace: Agee, *The Gardano music printing firms*; Bernstein, *Print culture*; Boorman, *Ottaviano Petrucci*; Hertz, *Pierre Attaignant*; Lewis, *Antonio Gardano*; Pogue, *Jacques Moderne*.

⁵ Zob. Bibliografia.

⁶ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 3–16.

wczesnego drukarstwa muzycznego autorstwa Marii Przyweckiej-Sameckiej ograniczają się do omówienia zagadnień technicznych i opisu działalności poszczególnych oficyń i drukarzy⁷.

O tym, że druk wywarł wielki wpływ na kulturę muzyczną, nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Problemem jest jednak uchwycenie wywołanych przez typografię przemian, zwłaszcza tych, które nie są widoczne na pierwszy rzut oka. Bardzo pomocne przy takim wnikliwszym spojrzeniu okazuje się sięgnięcie do zjawisk obserwowanych w XV wieku. Jednakże zajmowanie się rewolucją druku wymaga przede wszystkim głębokiej znajomości źródeł szesnastowiecznych oraz analizy edycji muzycznych, pochodzących z różnych oficyń, różnych okresów i przekazujących różne typy repertuaru. Ogarnięcie tak wielkiego materiału – mówimy o ponad dziesięciu tysiącach tytułów – jest niemożliwe. W związku z tym należy siłą rzeczy opierać się na badaniach sondażowych, uzupełnianych wiedzą czerpaną z katalogów i literatury przedmiotu. Trudno mi w tej chwili ustalić, ile druków muzycznych miałem w swoich rękach w toku poszukiwań źródłowych – mogę tylko szacować, że było ich co najmniej trzysta. Niektóre z nich objąłem bardziej szczegółowymi badaniami i to one stanowią główny materiał egzemplifikacyjny tej książki. Analizowane są w exemplach, ukazywane na ilustracjach, przywoływane w tekście głównym i przypisach: ich różnorodność można bez trudu uchwycić, przeglądając indeks. Zapewne niejeden badacz szesnastowiecznej muzyki mógłby dorzucić do moich przykładów kolejne, być może trafniejsze, a nawet wskazać na takie, które podważają przedstawione tu tezy. Każda praca mająca charakter syntetyczny niesie z sobą takie niebezpieczeństwo; mogę jedynie zapewnić, że ta nie była pisana z pozycji gabinetowego teoretyka, lecz historyka spędzającego wiele czasu na badaniach źródłowych prowadzonych *in situ*. Przestrożę stanowiły prace McLuhana i Onga, które prezentują niezwykle interesujące modele, jednak bez wery-

⁷ Przywecka-Samecka, *Drukarstwo muzyczne w Europie*; eadem, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce*; eadem, *Początki drukarstwa*. Kilka refleksji na temat znaczenia druku dla przemian kultury muzycznej XVI w. zawarłem w pracach: „Kodykologia, paleografia, tekstologia” (s. 86–89) oraz „Od rękopisu do druku”.

fikacji w konkretnym materiale źródłowym, co spotyka się ze słuszną krytyką.

Książka ta została podzielona na sześć rozdziałów, zawiera też krótki prolog i epilog. Pierwsze trzy rozdziały przynoszą charakterystykę „republiki druku”: są w nich omówione innowacje techniczne, działalność najważniejszych oficyn, aspekty typologiczne, kwantytatywne i ekonomiczne drukarstwa muzycznego. Właściwej rewolucji i powiązaniem z nią nowym zjawiskom poświęcam trzy następne rozdziały. Ze względu na specyfikę tematu praca ta sytuuje się gdzieś pomiędzy historią muzyki a kilkoma innymi dziedzinami badań historycznych: od historii ekonomicznej do historii idei. Analiza kulturowych aspektów drukarstwa muzycznego wymaga siłą rzeczy znacznego wyjścia poza obszar wąsko rozumianej muzykologii historycznej. Być może należałoby tu użyć słowa „interdyscyplinarność”, gdyby nie zawierało ono w sobie założenia, że w dzisiejszej nauce istnieją jakieś silne bariery międzydyscyplinarne. Jedno jest pewne: ponieważ mamy do czynienia z ujęciem historycznym, najważniejsze było odwołanie się do źródeł, a skoro mowa o drukarstwie muzycznym – były to w pierwszym rzędzie źródła muzyczne. W strukturze książki ta postawa metodologiczna ujawnia się w sieci exemplów, zawierających opisy konkretnych druków pod kątem rozpatrywanej w danym podrozdziale tematyki. Są to „studia przypadków”, zatrzymujące narrację książki, w której na ogół nie ma miejsca na drobiazgową analizę. Pomimo wyodrębnienia graficznego owych exemplów przywiązuję do nich nie mniejszą wagę niż do syntetycznych fragmentów pracy. Ale też stwarzam możliwość pominięcia ich podczas lektury tym czytelnikom, którym zależy tylko na ogólnym rozpoznaniu tematu.

Komentarza wymaga również kwestia doboru źródeł prezentowanych w exemplach i na ilustracjach. Poza jednym przypadkiem (il. 6) są to druki zachowane w Polsce. Chciałem w ten sposób zwrócić uwagę na zasoby rodzimych bibliotek, które zawierają na tyle zróżnicowany i reprezentatywny wybór szesnastowiecznych druków muzycznych, że sięganie po egzemplarze przechowywane za granicą nie jest właściwie konieczne. Zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, należące niegdyś do Pruskiej Biblioteki Państwowej – z 887 drukami

z XVI wieku – zaliczają się do największych na świecie, a dopełnia je niewielka kolekcja źródeł rodzimej proweniencji (zob. exemplum 3). Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu posiada unikatowy zbiór druków niemieckich, a Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk – druków włoskich i niderlandzkich. Zasoby tych trzech księżnic uzupełniają cenne źródła przechowywane w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie i Bibliotece Narodowej. Podczas kwerend prowadzonych w kilku miastach europejskich udało mi się rozszerzyć bazę źródłową tej książki o druki niewystępujące w Polsce. Szczególne znaczenie miała tu Bayerische Staatsbibliothek, w której przechowywane są jedyne egzemplarze edycji pochodzących z krakowskiej oficyny Łazarza Andrysiowica. Taki dobór źródeł nie wynika jednakże z przyjęcia postawy polnocentricznej. Starałem się, by cytowane przykłady odzwierciedlały geograficznie szesnastowieczne drukarstwo muzyczne, z wiodącą rolą Włoch, a zwłaszcza Wenecji, z ważnym miejscem Niemiec, Francji i Niderlandów i raczej marginalnym – innych krajów. Niekiedy próbowałem nieco dowartościować osiągnięcia typografii muzycznej w Krakowie, Pradze i Królewcu, dążąc raczej do przywrócenia właściwych proporcji niż do ich zniekształcenia. Prace badaczy anglosaskich dostatecznie już uwypukliły rolę drukarstwa muzycznego w Anglii czy Hiszpanii, które pod względem produktywności utrzymywało się na podobnym poziomie co w Prusach Książęcych i Czechach. Wydaje się, że takie ujęcie tym wyraźniej pokazuje zjawisko, nazwane przeze mnie w jednym z podrozdziałów „unifikującym znaczeniem druku” (rozd. 5.2).

*

Praca ta powstała w znacznym stopniu w ramach programu badawczego nr N105 011 31/0971, finansowanego w latach 2006–2009 przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Ważne znaczenie miały kwerendy w British Library, które miałem przyjemność przeprowadzić dzięki wsparciu The Robert Anderson Research Charitable Trust w latach 2003 i 2009. Dziękuję Panu Doktorowi Robertowi Andersonowi za umożliwienie pobytów w Londynie, klu-

czowych, jeśli chodzi o dostęp do światowej literatury przedmiotu. Dziękuję też Dyrekcji Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk za finansowanie moich wyjazdów badawczych do Berlina.

Przygotowanie tej książki byłoby o wiele trudniejsze, gdyby nie życzliwość i profesjonalizm pracowników bibliotek, w których miałem okazję prowadzić badania źródłowe. Moje podziękowania kieruję do bibliotekarzy z Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej, Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Gdańskiej PAN, Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, Zakładu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej, Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, a także Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek w Monachium. Dziękuję ponadto wszystkim osobom, które pomogły mi w zdobyciu rzadkich materiałów lub służyły radami i wsparciem w czasie pracy nad książką. Bez chęci wyróżniania kogokolwiek wymieniam je tutaj w kolejności alfabetycznej: Jaap van Benthem, Marc Desmet, Maciej Gołąb, Lenka Hlávková-Mráčková, Agnieszka Leszczyńska, Marcin Majchrowski, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Bernhold Schmid, Mateusz Trojan, Elżbieta Witkowska-Zaremba i Sławomira Żerańska-Kominek.

Warszawa, kwiecień 2011 r.

Prolog

Od pergaminu do papieru

Wynalazek Gutenberga w połowie XV wieku został poprzedzony zaadaptowaniem papieru jako nowego materiału pisarskiego. Fakt ten miał na tyle doniosłe znaczenie dla produkcji książek, że niektórzy badacze nadają mu miano „rewolucji papieru”. Według Clausa W. Gerhardta w historii piśmienności można wyróżnić trzy przełomy o rewolucyjnym charakterze: przejście od zwoju do kodeksu, od pergaminu do papieru i od rękopisu do druku¹. Aczkolwiek trudno podważać doniosłość tego drugiego przełomu, to jednak wydaje się, że postawienie go – przynajmniej w sensie semantycznym – na równi z wynalazkiem druku jest stanowczo przesadzone. Wykorzystanie papieru istotnie obniżyło koszty wytworzenia książki, co zaowocowało rozwojem piśmienności i czytelnictwa na wiele dziesięcioleci przed Gutenbergiem, ale proces przejścia od pergaminu do papieru był znacznie mniej dynamiczny niż w przypadku rękopisu i druku. Nowy materiał pisarski pojawił się w Europie za sprawą Arabów zapewne już w XI wieku, jednak początkowo jego jakość nie była zadowalająca, a udokumentowany zasięg występowania ograniczał się do Półwyspu Iberyjskiego i Sycylii. Dopiero ulepszenie sposobu mieleńa włókien i poprawa kleistości pozwoliły na szersze zastosowanie papieru, a tym samym na rozwój rodzimej produkcji datujący się od II połowy XIII wieku. Na początku rynek papierniczy był zdominowany przez zakłady włoskie; w ciągu XIV stulecia powstały pierwsze młyny papiernicze we Francji, potem w Niemczech, a książki pergaminowe zaczęły stopniowo ustępować książkom papierowym². Rozprzestrzenianie się papieru było więc nieporównanie wolniejsze

¹ Gerhardt, „Die drei Revolutionierungen”. Nazwy „rewolucja papieru” używa R.J. Lyall („Materials: the paper revolution”).

² Zob. Siniarska-Czaplicka, Dąbrowski, *Rękodzieło papiernicze*, s. 69–80; Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 256–264.

niż szerzenie się druku, który w ciągu kilku dziesięcioleci zalał właściwie całą Europę³. Inne też były skutki kulturowe upowszechniania się obydwu wynalazków, choć nie ulega wątpliwości, że bez rozwoju piśmiennictwa „rewolucja Gutenberga” pozostałaby co najwyżej nieudaną rewoltą.

Papier był znacznie tańszy od pergaminu. Pod koniec XIV wieku w Paryżu za pergaminową skórę o powierzchni 0,5–0,6 metra kwadratowego, z której można było wytworzyć 10–12 kartek formatu *in quarto*, należało zapłacić 24–26 denarów. W tym samym czasie i miejscu arkusz papieru, służący do wyrobu dwóch takich kartek, kosztował zaledwie 1,5 denara, co dawało trzykrotnie niższą cenę⁴. Jednakże papier miał także wady: był mniej trwały, nie nadawał się do wywabiania i powtórnego zapisu, gorzej przyjmował farby malarskie. Stąd też do wytwarzania dokumentów i ksiąg iluminowanych bardzo długo używano pergaminu, papier zaś wykorzystywano głównie w ramach tzw. piśmienności pragmatycznej, a więc do spisywania rachunków handlowych, korespondencji, kazań i tekstów dydaktycznych. Podział ten wyraźnie widać w przypadku rękopisów muzycznych: pisma teoretycznomuzyczne, podręczne kodeksy liturgiczne i menzuralne spisywano w XV wieku na papierze, podczas gdy dla wytwornych *chansonniers* i ksiąg chórowych, łącznie z wielkimi antyfonarzami czy graduałami, zarezerwowany był pergamin. Niemniej jednak dzięki upowszechnieniu się papieru od około 1370 roku dostrzegamy szybki przyrost produkcji książek, który utrzymywał się aż do czasu inkunabułów. Już w II połowie XIV wieku kodeksy pergaminowe wyraźnie traciły na popularności, a w środkowych dekadach XV wieku stanowiły zaledwie około 10% produkcji w krajach niemieckojęzycznych, 30% we Włoszech oraz 40% w Niderlandach burgundzkich i Francji⁵.

Rozwój piśmiennictwa przygotował nadejście ery druku. Mamy tu do czynienia z ciągiem sprzężeń zwrotnych, w których przyczyna i skutek wchodzi we wzajemne oddziaływanie, stając się motorem

³ Zob. mapy w: Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 184–185, oraz Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 27.

⁴ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 17–18.

⁵ Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 256–264.

przemian kulturowych, tak jak to wynika z teorii zaproponowanej przez Magoroħa Maruyamę⁶. Potrzeba dostępu do tańszego materiału pisarskiego, generowana m.in. przez środowiska uniwersyteckie, wywołała zwiększenie produkcji papierniczej w XIV wieku. Coraz częstsze użycie papieru do wytwarzania książek spowodowało, że przestały one być towarem luksusowym, co miało kluczowe znaczenie dla rozwoju piśmienności, a tym samym alfabetyzacji społeczeństwa. Z kolei wzrost piśmienności stworzył podstawę do poszukiwań metod mechanicznego powielania tekstów, a w konsekwencji do wynalazku Gutenberga, który znowu – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – oddziałwał na tę piśmienność. Rewolucja druku nie zrodziła się więc z próżni, ale była wynikiem już wcześniej istniejącej potrzeby i logicznym następstwem dawno zainicjowanych przemian. Najlepszym dowodem na potwierdzenie tej tezy – podpartej badaniami Uwe Neddermeyera, a w Polsce Edwarda Potkowskiego – są przypadki rękopiśmiennego powielania książek w XV wieku na skalę niemal przemysłową. Potkowski przytacza przykład zamówienia złożonego we Flandrii w 1437 roku, które opiewało na dwieście egzemplarzy siedmiu psalmów pokutnych, dwieście egzemplarzy *Dystychów* Katona po flamandzku i czterysta egzemplarzy małych modlitewników⁷. Neddermeyer szacuje natomiast, że tylko w dekadzie 1440–1449 (tj. przed wynalazkiem Gutenberga) na terenie Rzeszy powstało ponad 136 tysięcy rękopisów⁸. Masowa produkcja książek pojawiła się więc już przed upowszechnieniem się druku – jedyny problem stanowiło zastąpienie pracy skryptorów znacznie ekonomiczniejszą pracą maszyn.

Wydaje się, że dla takiego ciągu przemian mniejsze znaczenie ma fakt, że powielanie ksiąg w setkach, a wkrótce nawet tysiącach egzemplarzy wymagało dostępu do wielkich zasobów materiału pisarskiego. Gdyby Gutenberg wydrukował 100 kopii swojej Biblii na pergaminie, potrzebowałby do tego 15 tysięcy skór zwierzęcych⁹. Łatwo sobie wyobrazić, że drukowanie książek na tym materiale bar-

⁶ Zob. Nobis, *Zmiana kulturowa*, s. 109–112.

⁷ Potkowski, „Rękopis a druk”, s. 185.

⁸ Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 220.

⁹ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 18.

dzo szybko doprowadziłoby do kryzysu populacyjnego owiec, koźląt i cieląt w Europie, a tym samym do gwałtownego wzrostu cen pergaminu. Papier stawiał tutaj mniejsze wymagania: do jego wyrobu były potrzebne stare szmaty i czysta woda, czego – zdaje się – w czasach Gutenberga nie brakowało. W każdym razie produkcja inkunabułów wywołała zwiększenie się popytu na papier, a co za tym idzie – dynamiczny rozwój piapiernictwa w całej Europie¹⁰. Rynek drukarski i piapierniczy blisko ze sobą współpracowały, a wymiennosc fachu pomiedzy tymi dwoma obszarami nie nalezala do rzadkoscii. Na gruncie historii muzyki ilustruje to biografia Ottaviana Petrucciego, który po okresie intensywnej dzialalnoscii wydawniczej w Wenecji i Fossombrone kupil posiadlosc Carnello koło Sory, gdzie zalozył piapiernię.

Chociaz rozwój drukarstwa byl tak integralnie związany z rozwojem piapiernictwa, to jednak nie zapobiegł mezaliansowi pomiedzy pergaminem a drukiem. Wczesne druki bardzo wyraźnie wzorowaly się na technice rękopiśmiennej, ktorej elementem byl również zwyczaj tworzenia niektorych typów rękopisów na pergaminie. Stąd tez obok setek egzemplarzy piapiernych drukowano niekiedy znaczniej mniejszą liczbę ksiazek na skórze. Dotyczyło to zwłaszcza Biblii i ksiazek liturgicznych, ktore w swych drukowanych wersjach pergaminowych stawaly się egzemplarzami luksusowymi, często ręcznie iluminowanymi i solidnie oprawianymi. Na gruncie drukarstwa muzycznego praktyka ta objęła glównie mszaly, antyfonarze i gradualy, i to nie tylko z czasów inkunabułów, lecz również z XVI wieku. Na pergaminie drukowano także niekiedy ksiegi chórowe zawierajace repertuar polifoniczny: np. Elzéar Genet (Carpentras) zlecil Jeanowi de Channey wydrukowanie na skórze czterech egzemplarzy kazdego tomu swoich utworów liturgicznych (Awinion 1532–1536) z przeznaczeniem dla adresatów dedykacji¹¹. Najistotniejszym skladnikiem kosztów ksiazki drukowanej byl material pisarski (zob. rozdz. 3.1), stąd tez zastapienie piapiernu pergaminem nie miało wiekszego sen-

¹⁰ Ibidem, s. 39–44. Odwołujac się ponownie do teorii Maruyamy (Nobis, *Zmiana kulturowa*, s. 109–112), bylyby to przykladem sprzeczania zwrotnego drugiego rzędu, w którym skutek oddzialuje na przyczynę swojej przyczyny.

¹¹ Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 111.

su ekonomicznego i mogło być stosowane jedynie w bardzo wąskim zakresie. Pergamin nie przystawał do komercyjnych zasad działania rynku drukarskiego i pozostał w wiernym związku z rękopisem. Gdy pod koniec XV wieku rozwój druku doprowadził do załamania się dotychczas systematycznego wzrostu produkcji rękopiśmiennej książek, zwiększył się zarazem odsetek manuskryptów pisanych na skórze¹². Pergamin jeszcze w XVI wieku był uważany za materiał trwalszy i lepszy od papieru, jednak już wtedy jego użycie zostało ograniczone do wytwarzania rękopisów iluminowanych oraz najważniejszych dokumentów państwowych i kościelnych.

¹² Zob. Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 260–262 (tab. 23a–e).

Powstanie i rozwój drukarstwa muzycznego

1.1. Początki drukarstwa muzycznego

Historia drukarstwa muzycznego zaczęła się ponad dwadzieścia lat po ukazaniu się pierwszych dzieł Gutenberga. Ze względu na specyfikę zapisu nutowego technologia produkcji książki muzycznej była znacznie bardziej skomplikowana niż drukowanie Biblii czy rozpraw naukowych. Należało zadbać o właściwe położenie nut w stosunku do systemu liniowego, jednocześnie korelując je ze znajdującym się poniżej tekstem słownym. Dodatkowe komplikacje wynikały z istnienia wielu systemów notacyjnych, lokalnych tradycji skryptorskich i wykonawczych. Drukarz, decydując się na powielenie nut, musiał nie tylko zastosować specjalnie w tym celu druk podwójny, ale też postarać się o kompetentnych współpracowników, orientujących się w meandrach praktyk notacyjnych i muzycznych. Wszystko to spowalniało proces produkcji i narażało na zwiększenie kosztów: trzeba było zamówić lub wypożyczyć dodatkowe czcionki oraz zapłacić pracownikom, którzy więcej czasu spędzali przy formach i prasach drukarskich.

Niemal od zarania historii drukarstwa w Europie istniało duże zapotrzebowanie na drukowanie nut. Wśród najwcześniejszych tytułów dominowały wszakże księgi liturgiczne, nieodłącznie związane z chórałem, a także podręczniki poświęcone między innymi *ars musica*. Początkowo tam, gdzie powinien pojawić się zapis muzyczny, zostawiano wolne miejsca, które można było uzupełnić rękopiśmiennie. Z praktyką taką spotykamy się już w *Psalterzu mogunckim* z 1457 roku, wydanym przez Johanna Fusta i Petera Schöffera. Wkrótce zaczęto drukować same linie, wykorzystując do tego celu metalowe listewki lub drewniane klocki z wyżłobionymi liniami¹.

¹ Przywecka-Samecka, *Drukarstwo muzyczne w Europie*, s. 19.

Omijając konieczność druku podwójnego, niektórzy drukarze zdecydowali się na tłoczenie samych nut, bez linii, które użytkownik książki mógł dość łatwo dorysować – w ten sposób wydrukowano pierwsze w historii nuty menzuralne w traktacie *Grammatica brevis Franciscusa Nigera* (Wenecja 1480). O pierwszym faktycznym druku muzycznym możemy jednak mówić dopiero około 1473 roku.

Sprawa początku drukarstwa muzycznego nie jest do końca wyjaśniona. Za najstarszy druk zawierający nuty umieszczone na liniach uchodzi *Graduale Constantiense*². Jedyny kompletny egzemplarz tej książki jest przechowywany w British Library; jej siedem kart znajduje się ponadto w Universitätsbibliothek w Tybindze. Niestety inkunabuł ten – podobnie jak szereg innych najwcześniejszych druków – nie zawiera kolofonu: nie wiemy więc, kiedy został opublikowany i w jakiej oficynie. Ponieważ użyto w nim tych samych czcionek literowych co w pewnym brewiarzu, rubrykowanym w 1473 roku i wydany zapewne rok wcześniej, przyjmuje się, że graduał powstał około 1473 roku. Z całą pewnością został wydrukowany w południowych Niemczech, być może w Konstancji, tak jak wspomniany brewiarz. Utwory chorałowe wytłoczone są tutaj za pomocą znaków notacji niemieckiej (gotyckiej) na pięciu czarnych liniach, co odpowiada praktyce notacyjnej tego regionu. Druk nie jest wprawdzie wysokiej jakości, ale zdradza znajomość rzeczy, co sugeruje, że został poprzedzony szeregiem eksperymentów. Choć według większości badaczy wykonano go techniką czcionkową, to jednak pojawiły się też przypuszczenia, że mamy tu do czynienia z drzeworytem³. Również datowanie graduału budzi pewne wątpliwości, co skłoniło Mary Kay Duggan do sformułowania tezy, że jego chronologiczne pierwszeństwo „nie może być jeszcze ostatecznie potwierdzone”⁴. Wahanie Duggan wydaje się nieuzasadnione, gdyż kolejna księga z nutami – drukowana już bezspornie ruchomymi czcionkami – pochodzi dopiero z 1476 roku: jest to *Missale Romanum* wydrukowa-

² King, „The 500th anniversary”, s. 1220–1223; zob. Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, il. 7; Przywecka-Samecka, *Początki drukarstwa*, il. 2.

³ Przywecka-Samecka, *Początki drukarstwa*, s. 13.

⁴ Duggan, *Italian music incunabula*, s. 13.

ne w Rzymie przez Ulricha Hana, w którym pojawia się notacja kwadratowa na pięciu czerwonych liniach.

Druk muzyczny – po tych dość niejasnych początkach – rozwijał się bardzo szybko. Duggan, rewidując ustalenia Marii Przyweckiej-Sameckiej⁵, odnotowuje 270 ksiąg z zapisem muzycznym z epoki inkunabułów (a więc do 1500 roku)⁶. Głównymi ośrodkami tłoczenia nut były Niemcy (35%) i Włochy (33%), z wiodącą rolą Wenecji, przy czym w ostatnim dziesięcioleciu XV stulecia ważne miejsce na mapie ówczesnego drukarstwa zajęła też Francja (17%). W tym okresie publikowano przede wszystkim księgi liturgiczne: mszały, agendy, psalterze, graduały i inne, z przeznaczeniem dla diecezji i zakonów niemal całej Europy Łacińskiej (np. mszały dla diecezji wrocławskiej i warmińskiej ukazały się już pod koniec stulecia w oficynie Friedricha Rucha de Dumbach w Strasburgu). Nuty tłoczono również w traktatach teoretycznomuzycznych i dziełkach humanistycznych, w których zamieszczano pierwsze drukowane utwory menzuralne. Trzeba zaznaczyć, że w tych wczesnych drukach notacja muzyczna pojawia się często tylko w niektórych miejscach, czasem jedynie na pojedynczych stronach. W księgach liturgicznych, w których część muzyczna ograniczała się na przykład do zbioru intonacji i prefacji (w mszałach), nuty drukowano w oddzielnych fascykulach, niewłączanych do ciągłej foliacji, mogących funkcjonować jako opcjonalne wkładki. Ułatwiało to produkcję takiego druku – nuty, wymagające innego sposobu drukowania, powielano oddzielnie, niekiedy nawet w obcej oficynie. Księgi liturgiczne, w których notacja muzyczna jest elementem dominującym, jak graduały i antyfonarze, należały w tym czasie do rzadkości. Za jedno z największych przedsięwzięć wczesnej typografii muzycznej uchodzi dwutomowe *Graduale Romanum* wydane w Wenecji przez Johannesesa Emericusa de Spira w latach 1499–1500. Podobnych ksiąg przed 1500 rokiem ukazało się zaledwie kilka.

⁵ Przywecka-Samecka, *Początki drukarstwa*, s. 98–99 i 103–126.

⁶ Duggan, *Italian music incunabula*, s. 15. Do liczby tej należy dodać nieznaną Duggan i Przyweckiej-Sameckiej *Missale Lubecense* (Lubeka ok. 1491 drukarz nieznaną), zachowane unikatowo w Bibliotece Gorzowskiego Wyższego Seminarium Duchownego (sygn. S.872).

Drukowanie nut wymagało wówczas co najmniej druku podwójnego i jednej formy drukarskiej. Najpierw tłoczono czerwone elementy zapisu, które zgodnie z manierą przejętą z rękopisów obejmowały liniaturę (w większości notacji chorałowych), rubryki i niektóre inicjały. Potem wyjmowano ze składu linie, umieszczając na ich miejscu symbole notacji muzycznej, i odbijano pozostałe, czarne elementy zapisu, zakrywając elementy czerwone. Ponieważ używano dwóch kolorów farb, mówimy w takim przypadku o druku podwójnym dwubarwnym; druk podwójny jednobarwny – również czasem stosowany – tylko w niewielkim stopniu upraszczał cykl produkcyjny, gdyż i tak trzeba było wymieniać liniatury na symbole nutowe. Istniała także inna, bardziej skomplikowana technika, polegająca na wykorzystywaniu dwóch form i druku potrójnego: najpierw tłoczono elementy czerwone (z liniaturami), a potem czarne (maskując liniatury), nuty zaś dodrukowywano, przygotowując drugi skład w oddzielnej formie⁷. Ważną innowację w produkcji ksiąg liturgicznych stanowiło rozdzielenie liniatury na kilka odcinków, co ułatwiało manewrowanie jej długością. W ten sposób łatwo było zostawić wolne miejsce na inicjał otwierający utwór lub wpleść drobne formuły muzyczne w tekst. Jak uważa Stanley Boorman, uwolnienie się od myślenia „długą liniaturą” stało się pierwszym krokiem w kierunku pojedynczego druku nut⁸. Równocześnie z drukiem czcionkowym pierwsi drukarze posługiwali się drzeworytem muzycznym, który w pewnych kręgach utrzymywał się jeszcze w XVI wieku. W księgach liturgicznych występuje on stosunkowo rzadko, jednak był często wykorzystywany do druku przykładów muzycznych w traktatach teoretycznych. Drzeworyt cieszył się powodzeniem w ośrodkach, w których drukowano niewiele muzyki. Jego wykonanie było prostsze i tańsze od zamówienia specjalnych czcionek i opanowania zasad poprawnego ułożenia nut względem linii. Trzeba przyznać, że jakość nut powielanych przy użyciu drzeworytniczych klocków była w XV wieku znacznie niższa niż w przypadku techniki czcionkowej.

⁷ Boorman, „The Salzburg liturgy”, s. 241.

⁸ Ibidem, s. 242–244.

Dopiero Andrea Antico w następnym stuleciu wyniósł drzeworytnictwo muzyczne na wyżyny profesjonalizmu.

Mówiąc o najwcześniejszych drukach muzycznych, nie sposób nie podnieść kwestii ich ścisłego uzależnienia od praktyki rękopiśmiennej. Utrzymanie dwubarwności zapisu muzycznego i w ogóle dwubarwności księgi liturgicznej jest chyba tego najjaskrawszym przykładem. Cechy rękopisu można znaleźć też w kompozycji strony z inicjałami wyodrębniającymi poszczególne partie tekstu, w wielkim formacie wielu ksiąg, w braku stron tytułowych, a zarazem w obecności kolofonów na końcu tekstu. Niektóre księgi liturgiczne były drukowane na pergaminie i dodatkowo ozdabiane rękopiśmiennie. Widzimy to już w brytyjskim egzemplarzu pierwszego druku muzycznego – *Graduale Constantiense*, w którym pojawiają się rękopiśmienne inicjały, floratury i poprawiona na czerwono linia „f”⁹. Praktyka takiego ręcznego „ulepszania” druków utrzymała się w XVI wieku (zob. exemplum 1).

Ideą pierwszych drukarzy było stworzenie księgi odwzorowującej rękopis, co czasem jest na tyle udane, że można ulec złudzeniu obcowania z wytworem pracy skryptora. Trudno jednak nie zauważyć, że już w XV wieku tam, gdzie pojawia się zapis muzyczny, złudzenie to ulega zatarciu. Komplikacje techniczne, jakie wiązały się z drukowaniem nut, powodowały, że drukarze odstępowali od tej koncepcji. Trzeba bowiem pamiętać, że notacje muzyczne XV stulecia posługiwały się dość skomplikowanym i obszernym katalogiem znaków. Oprócz nut pojedynczych były to niemal niezliczone kombinacje ligatur, nie wspominając o kluczach, znakach akcydencyjnych czy kustoszach. W notacjach chorałowych pojawiały się ponadto znaki związane z interpretacją chorału (np. likwescencje), natomiast w notacjach menzuralnych – pauzy, znaki menzury i proporcji. Odwzorowanie tych wszystkich elementów, i to jeszcze w ich niezliczonych odmianach i lokalnych manierach, wymagałoby od drukarzy posługiwania się ogromnymi zestawami czcionek. Stąd też w większości oficyn upraszczano i redukowano zapis muzyczny do zaledwie kilku znaków, co można było uzyskać głównie przez

⁹ Przywecka-Samecka, *Początki drukarstwa*, s. 13 oraz il. 3.

rozbicie ligatur na nuty pojedyncze. W ten sposób w wielu drukach liturgicznych XV wieku obok *virgi* i *punctum* możemy znaleźć zaledwie kilka najczęściej używanych neum złożonych, zwłaszcza *clivis* dla interwałów sekundy i tercji. W skrajnych przypadkach spotykamy się ze śpiewami zapisanymi jedynie za pomocą kilku znaków, np. do druku muzyki w *Ordo ad catechumeni faciendum* (Bolonia 1487) wykorzystano zaledwie dwa–trzy wzory neum¹⁰. O tym, jak poważnie drukarze odchodzili od praktyki rękopiśmiennej, może świadczyć jeden z egzemplarzy *Missale Warmiense*, w którym użytkownik księgi związał neumy pojedyncze w ligatury za pomocą ręcznie dorysowanych kreseczek¹¹. Tylko w niektórych oficynach – wyspecjalizowanych w druku nut – notacja chorałowa zachowała swą postać znaną z rękopisów. Przykładem może być wspomniane *Graduale Romanum* Johanna Emericusa, w którym zastosowano notację kwadratową na czterech czerwonych liniach¹², czy też wcześniejsze *Missale Ambrosianum* Christoph Valdarfera (Mediolan 1482), imitujące dukt pisma skryby¹³. Czasem drukarze rozwiązywali problem ligatur, montując neumy złożone z czcionek przedstawiających neumy pojedyncze – z techniką tą spotkamy się również później w odniesieniu do notacji menzuranej i druku pojedynczego. Dodatkowe trudności stwarzało precyzyjne umieszczenie nut na liniach, tak by nie było wątpliwości co do wysokości dźwięku, a także odpowiednie zgranie proporcji pomiędzy nutami, liniami i tekstem słownym. W wielu inkunabułach zbyt małe główki nut oscylują między dwiema sąsiadującymi liniami, nie tylko ujawniając niedoskonałość druku w porównaniu z rękopisem, ale też utrudniając właściwe odczytanie melodii.

Pomimo tych wszystkich ograniczeń i niedoskonałości oraz dość małego zasięgu druku muzycznego w XV wieku, przemiany w następnym stuleciu nie byłyby tak szybkie i spektakularne, gdyby nie doświadczenia epoki inkunabułów. Druk podwójny stosowa-

¹⁰ Duggan, *Italian music incunabula*, s. 5.

¹¹ *Missale Warmiense*. Strasburg 1497 Friedrich Ruch de Dumbach, egz. Olsztyn, Biblioteka Hosianum, Inc. 229.

¹² Zob. Przywecka-Samecka, *Początki drukarstwa*, il. 15.

¹³ Zob. Meyer-Baer, *Liturgical music incunabula*, il. 2.

ny w księgach liturgicznych przy powielaniu utworów chorałowych otworzył drogę do drukowania muzyki menzuranej przez Ottaviana Petrucciego. Jest zarazem coś uderzającego w tym, że rok 1500, zamykający dosyć arbitralnie pierwszy rozdział historii drukarstwa europejskiego, nabiera w odniesieniu do druku muzycznego zupełnie innego, symbolicznego znaczenia. Są to bowiem faktyczne „powijaki” (łacińskie *incunabula*) drukarstwa muzycznego, pionierskie próby wieńczone czasem sukcesami, innym razem prowadzące do niepowodzeń. Następne stulecie zaczyna się wydaniem pierwszego samodzielnego druku z muzyką menzurálną – *Harmonice musices Odhecaton A*, który – jak zgodnie podkreślają historycy muzyki – wyznacza rzeczywisty początek ery druku w muzyce. Trzeba również dodać, że choć osiągnięcia Petrucciego, Antica i Attaingnanta wytyczają drogi rozwoju drukarstwa w XVI wieku, to jednak przez cały ten czas drukowano księgi liturgiczne i traktaty teoretyczne sposobami wypracowanymi w epoce inkunabułów.

1.2. Czasy Petrucciego i Antica: druk wielokrotny i drzeworyt

Ottaviano Petrucci (1466–1539) bywa nazywany Gutenbergiem drukarstwa muzycznego, a jego druki są uważane za pierwsze prawdziwe osiągnięcia typografii muzycznej. Choć ich znaczenie dla historii drukarstwa jest rzeczywiście bardzo duże, to jednak mitologizowanie dokonań Petrucciego, zauważalne zwłaszcza w starszej literaturze, wydaje się przesadzone. Stosowana przez niego technika druku wielokrotnego była używana do powielania muzyki jeszcze w epoce inkunabułów. Weneccy poprzednicy Petrucciego mieli dużą wprawę w drukowaniu ksiąg liturgicznomuzycznych, a także praktykę w posługiwaniu się nietypowymi czcionkami: Aldus Manutius wydawał już w XV wieku teksty greckie, a Girolamo Soncino – teksty hebrajskie. Niejasne są też kompetencje Petrucciego, który choć musiał mieć jakieś doświadczenie w zakresie drukarstwa, to jednak sam drukarzem zapewne nie był, a w doborze repertuaru muzycznego do wczesnych edycji pomagał mu dominikanin wenecki – Petrus

Castellanus. Był właścicielem oficyny drukarskiej, ale w swojej działalności opierał się niekiedy na wsparciu wspólników i zewnętrznych dotacjach. Trzeba pamiętać, że partnerami Petrucciego przy wydaniu pierwszego tytułu z jego warsztatu – *Harmonice musices Odhecaton A* (1501) – byli Niccolò da Raphael i Amadeo Scotto, z którymi współpracował też później, a doborem repertuaru i korektami zajął się wspomniany Castellanus. Utożsamianie wszystkich osiągnięć oficyny Petrucciego z jego osobą jest oczywistym nadużyciem i nie odzwierciedla realnego stanu rzeczy (podobne zastrzeżenie dotyczy zresztą wielu innych, późniejszych „drukarzy”). Zasługą Petrucciego – jak argumentuje Stanley Boorman – było przede wszystkim udowodnienie, że można z sukcesem drukować muzykę polifoniczną. Odkrył on dla swoich następców rynek jej odbiorców i stworzył niedościęły wzór edycji muzycznej¹⁴.

Petrucci, zwracając się w 1498 roku do weneckiej signorii o przywilej drukarski, powołał się na dokonane przez siebie odkrycie sposobu drukowania muzyki menzuralnej. W istocie używana przez niego technika różniła się tylko w niewielkim stopniu od znanych wcześniej procedur, a nowość – jak już wspomniano – polegała głównie na wyborze repertuaru przeznaczonego do publikacji. Do połowy 1503 roku w oficynie Petrucciego stosowano druk potrójny: najpierw powielano linie, potem nuty i inicjały, a na końcu tekst. Począwszy od edycji mszy Brumela (1503), linie zaczęto tłoczyć razem z tekstem (był to więc druk podwójny), co przyspieszyło proces produkcji. Petrucci przez cały czas swej aktywności drukarskiej używał tego samego zestawu czcionek muzycznych, cechujących się wyjątkowo eleganckim, smukłym krojem, co wpływało na wysoką jakość jego edycji (il. 1). Inne czcionki stosował oczywiście w przypadku muzyki lutniowej, która po raz pierwszy ukazała się drukiem w 1507 roku (dwa tomy tabulatury Francesca Spinacina). Również pozostałe materiały – papier, atrament, drzeworytnicze inicjały – były w dobrym gatunku, przy czym po przeniesieniu oficyny z Wenecji do Fossombrone ich jakość uległa wyraźnemu obniżeniu. Petrucci przywiązywał wielką wagę nie tylko do estetycznego

¹⁴ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, passim.

wyglądu swoich druków, ale także do poprawności drukowanego tekstu, co widać podczas analizy różnego rodzaju korekt, dokonywanych w warsztacie przed przekazaniem egzemplarzy do sprzedaży¹⁵. Punktem odniesienia dla tych edycji stała się praktyka rękopiśmienna północno-wschodnich Włoch, jednak zastosowano w nich też szereg nowych rozwiązań, które w rękopisach nie występowały lub pojawiały się sporadycznie. Należy do nich zaliczyć w pierwszym rzędzie obecność stron tytułowych, zawierających skrótowe informacje na temat zawartości druku (miejsce, rok i okoliczności wydania wciąż podawano w kolofonach, na końcu książki), a także – o ile to było konieczne – spisów treści, dedykacji i zasad odczytania zapisu tabulaturowego. Pewną nowość stanowiło również drukowanie muzyki w książkach głosowych, i to w rzadkim wówczas formacie leżącym. Wybór takiego sposobu drukowania polifonii – zwiastowanego co prawda w praktyce rękopiśmiennej – miał poważne konsekwencje dla późniejszego drukarstwa, a nawet dla oblicza szesnastowiecznej twórczości muzycznej. Zagadnienie to zostanie szczegółowo omówione w dalszej części książki (rozdz. 4.1).

Petrucciemu przypisuje się upowszechnienie repertuaru kompozytorów generacji Josquina des Prez. Drukował zbiory utworów należących do różnych form muzyki polifonicznej przełomu XV i XVI wieku, często ujmując je w kilkutomowe cykle. Musiały one cieszyć się uznaniem, skoro po tomie zapowiadającym serię pojawiały się szybko następne, a niektóre tytuły doczekały się dodruków i wznowień. Sukces odniosły zwłaszcza frottole (od 1504 roku ukazały się w jedenastu tomach), chansons, motety i msze, podczas gdy zbiory hymnów, magnifikatów i muzyka lutniowa spotkały się z mniejszym zainteresowaniem. Różnorodność repertuaru wynikała też z różnorodności potencjalnych odbiorców: o ile edycje mszy czy motetów były przeznaczone dla profesjonalnych zespołów, o tyle frottole, chansons czy niektóre intawolacje mogły liczyć na klientów prywatnych, często amatorów. Ta druga grupa nabywców stała się w kolejnych dziesięcioleciach główną siłą napędową rynku muzycznego. Nie należy wszakże przeceniać wpływu Petrucciego na kre-

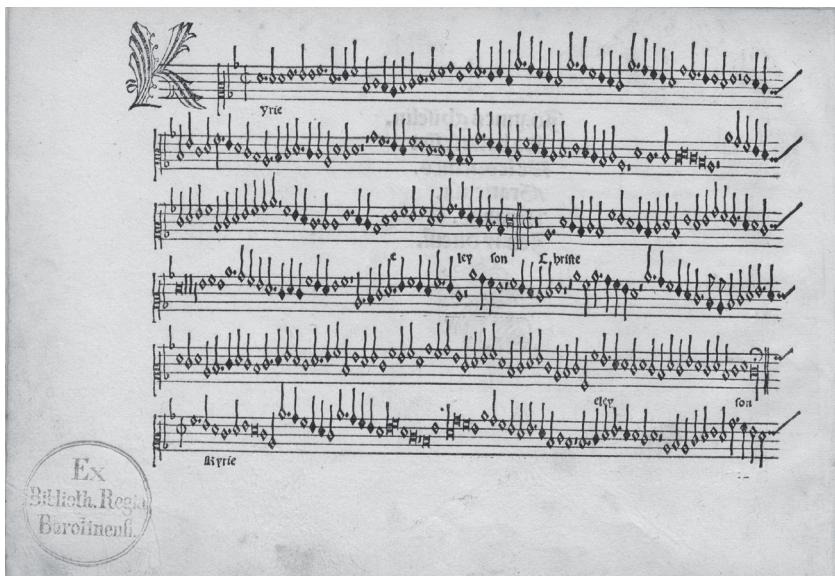
¹⁵ Ibidem, s. 203–227.

owanie gustów muzycznych i edukacji muzycznej dyletantów. Jego edycje docierały wprawdzie do różnych ośrodków, położonych także poza Włochami (znajdujemy je np. w kolekcji rodziny Fuggerów w Augsburgu), jednak – podobnie jak rękopisy – stanowiły towar dość luksusowy. Koszty druku wielokrotnego i jakość wykonania sprawiały, że osiągały one wysokie ceny i zapewne nie były dostępne przeciętnemu muzykowi amatorowi. Również ich nakład nie był zbyt wielki, nie przekraczał bowiem 300 egzemplarzy, a często musiał być znacznie niższy¹⁶.

Intensywna działalność wydawnicza Petrucciego przypada głównie na lata spędzone w Wenecji (1501–1509), kiedy opublikował np. słynne kolekcje chansons, motetów, frottole i mszy różnych autorów. Po powrocie do swego rodzinnego Fossombrone zajmował się drukarstwem z przerwami, sprawując m.in. różne funkcje na rzecz miasta, a potem prowadząc firmę papierniczą. Spośród wydanych tam tomów na szczególną uwagę zasługują cztery księgi *Motetti de la Corona* (1514 i 1519), ale też imponujący druk niemuzyczny – *Paulina de recta Paschae* Paulusa de Middelburgh (1513). Zmieniło się pochodzenie repertuaru pozyskiwanego do edycji – o ile w Wenecji były to utwory z terenów północno-wschodniej Italii, w tym z dworu w Ferrarze, o tyle w Fossombrone, leżącym w granicach Państwa Kościelnego, był to repertuar rzymski lub pochodzący z dworu w Urbino. Spadek jakości i liczby drukowanych przez Petrucciego ksiąg po opuszczeniu Wenecji wynikał z sytuacji polityczno-gospodarczej, nie mniej ważną rolę odegrała także rodząca się już wtedy konkurencja. W drugiej dekadzie XVI wieku oprócz Petrucciego drukiem muzyki polifonicznej zainteresowali się też inni wydawcy, którzy z czasem sprawili, że wenecki nestor drukarstwa muzycznego usunął się w cień, choć przyszło mu żyć aż do 1539 roku.

Najważniejszym konkurentem Petrucciego stał się pochodzący z Istrii Andrea Antico (ok. 1480–po 1539). On również nie był drukarzem; trudno nawet nazwać go wydawcą, gdyż działał przede wszystkim jako redaktor edycji muzycznych, kompozytor, a zwłaszcza

¹⁶ Ibidem, s. 360–366.



II. 1. Johannes Ghiselin: [Missae]. Wenecja 1503 Petrucci

egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. G 535

sopran, początek mszy *La belle se siet* Ghiselina

cza perfekcyjny sztycharz¹⁷. Stosował metodę druku pojedynczego, wykonując nuty i inicjały techniką drzeworytniczą, a tekst zestawiając z czcionek¹⁸. Pierwszym jego dziełem była kolekcja frotoli *Canzoni nove* wydana w 1510 roku w Rzymie przy współpracy drukarza Marcella Silbera oraz sztycharza Giambattisty Columby. W 1513 roku Antico otrzymał od papieża Leona X przywilej na drukowanie muzyki na terenie Państwa Kościelnego. Kilka tygodni później podobny dokument – rozszerzony o wyłączne prawo drukowania tabulatur organowych – dostał Ottaviano Petrucci. Po upływie trzech lat, w grudniu 1516 roku, przywilej na druk tabulatur został przeniesiony z Petrucciego na Antica; na początku tego samego roku ten ostatni otrzymał ponadto wyłączność na drukowanie muzyki w wielkim formacie. Rywalizację między Petruccim a Antikiem widać nie tylko w wyścigu po przywileje papieskie, ale także w rodzaju drukowanej muzyki. Drzeworytnik z Istrii często naśladował edycje swojego konkurenta, np. w *Canzoni nove* (1510) aż połowa utworów została przejęta z kolekcji wydanych wcześniej przez Petrucciego¹⁹. Również w późniejszych edycjach, które ukazywały się najpierw w Rzymie (1510–1519), a potem w Wenecji (1520–1521), odwoływał się do jego druków, publikując ze swoimi współnikami kolejne tomy frotoli, chansons, motetów i mszy. Chroniony papieskimi przywilejami, Antico wypełnił zarazem nisze niezagospodarowane dotąd przez Petrucciego, przygotowując luksusowy foliał *Liber quindecim missarum* z 1516 roku (zob. exemplum 1) oraz pierwszą w historii tabulaturę na instrumenty klawiszowe – *Frottole intabulate da sonare organi* z 1517 roku. Pod koniec życia został zatrudniony w weneckiej oficynie Ottaviana Scotta, gdzie pracował jako sztycharz w latach 1533–1539. Spod jego rylca wyszły edycje utworów nowego pokolenia kompozytorów – Philippe’a Verdelota, Jacques’a Arcadelta i Adriana Willaerta, w tym pierwsze w historii kolekcje madrygałów. Przyjmuje się, że ostatnim dziełem Antica

¹⁷ B.L.M., „Antico Andrea”.

¹⁸ Wbrew informacjom podawanym przez Przyvecką-Samecką (*Drukarstwo muzyczne w Europie*, s. 59, 60) Antico stosował tę technikę przez całe życie (zob. B.L.M., „Antico Andrea”).

¹⁹ Einstein, „Andrea Antico’s *Canzoni*”.

były *Motetti di Adrian Willaert, libro secondo* (1539), które prawdopodobnie ukazały się z jego inicjatywy. Nawet w tym późnym druku widać wpływy Petrucciego – w układzie strony, w wyglądzie inicjałów oraz w eleganckim, smukłym kształcie nut.

*

EXEMPLUM 1. *Liber quindecim missarum*. Rzym 1516 Antico

Niewątpliwie do największych osiągnięć typograficznych Andrei Antica należy zaliczyć *Liber quindecim missarum*, wydaną 5 maja 1516 roku w Rzymie. Nad jej przygotowaniem sztycharz pracował aż trzy lata. Księga ukazała się przy współudziale finansowym Ottaviana Scotta, wydrukował ją zaś Antonio Giunta. Antico zadedykował wolumin papieżowi Leonowi X, który na początku 1516 roku przyznał mu przywilej drukowania muzyki „in magno volumine”.

Liber quindecim missarum jest rzeczywiście wielka. Zawiera – zgodnie z tytułem – 15 mszy autorstwa m.in. Josquina, Brumela, La Rue i Moutona, wybranych przez samego Antica. Do druku foliału użyto papieru formatu *reale*, pod względem solidności imitującego jakość pergaminu, na którym odbito starannie wysztychowane nuty o dużych rozmiarach (główki nut mierzą 4–5 mm, wysokość pięciolinii wynosi zaś 11 mm). Wielkość nut, a także przejrzyste rozplanowanie głosów na sąsiadujących stronach umożliwiają wykonywanie mszy przez niewielki chór, bez konieczności rozpisywania utworów na głosy. Widzimy tutaj wyraźne nawiązanie do praktyki rękopiśmiennej początku XVI wieku, kiedy tworzone takie właśnie, duże, reprezentacyjne kodeksy, znane choćby ze skryptorium Petrusa Alamirego w Mechelen i wykorzystywane przez największe i najzamożniejsze kapele owych czasów, jak kapela papieska w Rzymie czy książęca w Monachium. Owe odwołania można też dostrzec w starannym zdobieniu księgi, przy czym zamiast malarskich inicjałów i floratur spotykamy inicjały wykonane techniką drzeworytniczą. Choć są one tworzone według łatwo rozpoznawalnych szablonów, to jednak cechują się wariabilnością i niezwykle wysoką jakością wykonania (ich autorem był również Antico). Co więcej – podobnie jak w rękopisach – nie służą wyłącznie ozdobie,

ale stanowią komentarz ikonograficzny do zapisanych mszy. I tak na przykład mszę *Ad fugam* Josquina otwiera inicjał ze sceną polowania, stanowiącą aluzję do użytej w utworze techniki fugi, a przy mszy *Dictes moy toutes vos pensees* Jeana Moutona pojawia się wizerunek zakonnika spowiadającego mężczyznę – „Wyznaj mi wszystkie twe grzechy” (zob. il. 3). Złudzenie obcowania z rękopisem wywołuje zastosowana przez Antica technika drzeworytu muzycznego – w późniejszych tego typu księgach, powielanych za pomocą metody druku pojedynczego, przestrzenie między czcionkami jednoznacznie zdradzają wykorzystanie prasy drukarskiej. Jednak nie jest to imitacja dokładna: inicjały są siłą rzeczy czarno-białe, skład tekstów ujawnia użycie czcionek, a całość otwiera wynalazek epoki inkunabułów – strona tytułowa.

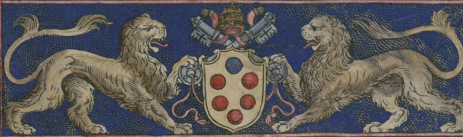
Na pierwszą stronę *Liber quindecim missarum* zwracano już uwagę wiele razy: oprócz tytułu zawiera ona wspaniały, niemal całostronicowy drzeworyt z wizerunkiem papieża na tronie i klęczącym autorem dzieła (Antico), który wręcza swojemu pryncypałowi otwartą księgę z zapisem kanonu *Vivat Leo Decimus, Pontifex Maximus* (il. 2). W kompozycji drzeworytu widać wpływy szkoły Rafaela, jego prawdopodobnym autorem był zaś artysta rzymski – Nicoletto da Modena²⁰. *Liber quindecim missarum* jest doskonałym przykładem rękodziela, wynikiem prawdziwie benedyktyńskiej pracy, w której pióro skryby i pędzel iluminatora zostały zastąpione rylcem drzeworytnika i zwielokrotnione za pomocą prasy drukarskiej.

Jak wynika z zachowanego dokumentu, księga została powielona w niebywałym jak na tego typu druk nakładzie 1008 kopii (zob. rozdz. 2.2), a za egzemplarz trzeba było zapłacić wysoką cenę dwudziestu *julii* (480 *quatrines*)²¹. Wydaje się, że przez wiele lat, może nawet dziesięcioleci, dzieło to zaspokajało zapotrzebowanie nowo powstających lub niezbyt wielkich kapel książęcych i katedralnych na repertuar mszalny, a swoistą gwarancję jakości wydrukowanej muzyki musiał stanowić przywilej Leona X. Spośród trzynastu

²⁰ Boorman, „Early music printing: an indirect contact”.

²¹ Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 109. Dla porównania *Canzoni nove Antica* z 1510 r. (44 karty formatu *in quarto*) kosztowały w Rzymie w 1512 r. 75 *quatrines*. Zob. też rozdz. 3.1.

LIBER QVINDECIM
MISSARVM ELECTA
RVM QVAE PER EXCEL
LENTISSIMOS MVSICOS
COMPOSITAE FVERVNT



II. 2. *Liber quindecim missarum*. Rzym 1516 Antico
egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, VI 32
strona tytułowa



Il. 3. *Liber quindecim missarum*. Rzym 1516 Antico
egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, VI 32
początek mszy *Dictes moy toutes vos pensees* Jeana Moutona

zachowanych do dziś kopii uwagę zwraca egzemplarz przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, który należał do księgozbioru księcia pruskiego Albrechta. Wszystkie inicjały księgi starannie pokolorowano, przez co jeszcze bardziej upodobniono ją do reprezentacyjnych rękopisów I połowy XVI wieku. Ponieważ od 1525 roku oficjalną religią Prus Książęcych był luteranizm, iluminator umieścił nad podobizną siedzącego na tronie papieża dwa diabły, koronujące go na antychrysta. Przypomnijmy, że to właśnie Leon X wydał w 1520 roku bullę *Exsurge Domine*, zapowiadającą wyklęcie Marcina Lutera, którą twórca reformacji spalił w tym samym roku przed bramą Wittenbergi.

Dzieło Antica miało wielki wpływ na wygląd podobnych antologii mszalnych publikowanych w Rzymie. Na *Liber quindecim missarum* były wzorowane wydawane przez oficynę Dorica księgi mszy Cristóbal de Morales (1544) i Palestriny (1554). Chociaż drukowane techniką druku pojedynczego, nawiązują do wzoru m.in. w rozplanowaniu strony, wielkości czcionek i całego woluminu, używają też po części tych samych (lub wzorowanych na nich) inicjałów. Oczywiście podobieństwa dotyczą także drzeworytu na stronie tytułowej – zmieniają się tylko rysy twarzy i szczegóły ubioru kolejnych papieży i muzyków, składających im w darze swoje prace²². W dziele Antica udało się zatrzymać dawną sztukę tworzenia wielkich ksiąg chórowych, właściwą czasom, w których książki nie były jedynie tworamı użytkowymi, poddanymi wymaganiom rynku, ale również precjozami o znaczeniu niemal insygnialnym.

FINIS EXEMPLI

Osiągnięcia Antica w zakresie drzeworytu muzycznego nie znalazły wielu kontynuatorów, choć drzeworytem posługiwali się niektórzy drukarze włoscy, np. w 1515 roku Pietro Sambonetto wydrukował w Sienie niewielki wolumin zatytułowany *Canzone sonetti strambotti et frottole*. Techniki tej – często w dyletanckiej postaci – używano jeszcze znacznie później do drukowania przykładów mu-

²² Zob. Finscher, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, s. 249–251.

zycznych w traktatach teoretycznych, śpiewnikach lub w drukach ulotnych. Większą liczbę naśladowców zyskała natomiast metoda stosowana przez Petrucciego, czyli druk podwójny. Szybko przejęli ją drukarze kręgu niemieckojęzycznego. Dwa pierwsze druki tego typu ukazały się już w 1507 roku: najpierw Gregor Mewes opublikował w Bazylei msze Obrechta (*Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi musicorum Jacobi Obrecht*)²³, a potem Erhard Oeglin z Augsburga – czterogłosowe ody Petrusa Tritoniusa (*Melopoiæ sive harmoniæ tetracenticæ*). W tym samym mieście ukazała się kilkanaście lat później monumentalna księga chórowa *Liber selectarum cantionum* (1520) pod redakcją Ludwiga Senfla wydana przez Sigmunda Grimma i Marxa Wirsunga, której rozmiar można porównać z *Liber quindecim missarum Antica*. Za najwybitniejszego spadkobiercę Petrucciego w dziedzinie druku podwójnego jest uważany Peter Schöffler młodszy. Już w 1512 roku opublikował on tabulaturę Arnolta Schlicka, aczkolwiek drukarstwem muzycznym zajmował się głównie w latach 1534–1537, w okresie współpracy z kompozytorem Matthiasem Apiariusem. Wówczas to ukazało się kilkanaście jego tytułów, w tym zbiory pieśni i magnifikaty Sixta Dietricha. Choć w wielu szczegółach wzorował się na swym wielkim poprzedniku, to jednak polem działalności Schöffera pozostał repertuar niemiecki, drukowany w nietypowym, kwadratowym formacie. Metoda druku podwójnego dotarła również do Anglii: posłużył się nią nieznanemu drukarz angielski, wydając w 1530 roku w Londynie *XX Songes*²⁴.

Odmienną postać graficzną od druków niemieckich i angielskich przybrały cztery księgi utworów liturgicznych Elzéara Geneta (Carpentrasa), wydrukowane w dużym formacie w latach 1532–1536 przez Jeana de Channey w Awinionie. O ile w drukach Petrucciego i innych jego naśladowców główki nut miały kształt rombów i prostokątów, o tyle u Channeya są one okrągłe. Twórca czczonek – Etienne Briard – wzorował się na typie kaligraficznego

²³ Do niedawna pierwszeństwo w użyciu techniki druku podwójnego na północ od Alp przyznawano Oeglinowi, jednak, jak wynika z badań Birgit Lodes („An anderem Ort”), Mewes opublikował msze Obrechta między lutym a lipcem 1507 r., wyprzedzając Oeglina o co najmniej miesiąc.

²⁴ Poole, „Music printing”, s. 21.

pisma muzycznego używanego w kapeli papieskiej Leona X, z którą był związany jako skryptor w czasie, gdy działał tam Carpentras. Czcionki z okrągłymi główkami nut należały do rzadkości w drukarstwie szesnastowiecznym – do Briarda nawiązał jednak w 1558 roku Robert Granjon z Lyonu²⁵. Zasady ich zastosowania były regulowane w kontrakcie zawartym między finansującym edycję kompozytorem a drukarzem. Po zakończeniu pracy miały przejść w posiadanie Carpentrasa, Channey zaś musiał zobowiązać się do niedrukowania podobnej muzyki przez cztery lata²⁶.

Petrucchi znalazł też naśladowców w Italii. Być może należał do nich Giacomo Ungaro, który w 1513 roku otrzymał w Wenecji przywilej, powołując się – podobnie jak wcześniej Petrucci – na odkryty przez siebie sposób drukowania muzyki menzuranej. Ungaro był przede wszystkim grawerem i nie zachowały się żadne wydane przez niego druki – niewykluczone zresztą, że w Wenecji działał jako przedstawiciel Petrucciego²⁷. Drukiem podwójnym przed spłądowaniem Rzymu w 1527 roku posługiwali się drukarze Giovanni Giacomo Pasoti i Valerio Dorico, współpracujący z wydawcą Giacomem Giuntą. Szczególnie odznaczył się w tym zakresie Pasoti, który przejął czcionki Petrucciego, przeszczepiając tym samym jego doświadczenia na grunt rzymski, zdominowany dotąd przez drzeworyty Antica²⁸. Po kilku latach przerwy tradycje druku podwójnego kontynuowali Valerio Dorico i jego brat Luigi, wykorzystując materiały Pasotiego. Drukarze rzymscy nie tylko nawiązywali do spuścizny technicznej Petrucciego, ale również wznawiali jego edycje, m.in. w latach 1526–1527 ukazały się tam wszystkie cztery tomy *Motetti de la Corona*.

W czasach, gdy bracia Dorico posługiwali się w Rzymie techniką druku podwójnego, a w Wenecji Andrea Antico sztychował tomy madrygałów Arcadelta i Verdelota, w innych częściach Europy roz-

²⁵ Pogue, Dobbins, „Channey, Jean de”, s. 471–472.

²⁶ Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 110–113. Przywecka-Samecka (*Drukarstwo muzyczne w Europie*, s. 70) podaje, że dzieła Carpentrasa zostały wydrukowane techniką druku pojedynczego.

²⁷ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 89.

²⁸ Ibidem, s. 387–390.

przestrzeniała się metoda druku pojedynczego. Po raz pierwszy za stosował ją John Rastell w Londynie, publikując około 1520 roku *A New Interlude*. Był to jednak lokalny eksperyment, który nie znalazł naśladowców²⁹. Nowy rozdział w historii drukarstwa muzycznego otworzyły dopiero *Chansons nouvelles*, wydane w Paryżu w 1528 roku przez Pierre'a Attaingnanta³⁰.

1.3. Druk pojedynczy: od Attaingnanta do przełomu wieków

Technika druku pojedynczego wymagała wykonania nowego zestawu czcionek, nieznanych drukarzom podążającym śladami Petrucciego. Choć późniejsze źródła dają tutaj pierwszeństwo grawerowi Pierre'owi Haultinowi, to jednak – jak przypuszcza Daniel Hertz – czcionki wykonał i wdrożył Pierre Attaingnant (ok. 1494–1551/1552)³¹. Świadczy o tym tekst przywileju królewskiego z 1531 roku, przedstawiający go jako odkrywcę nowej metody drukowania, metody, do której doszedł dużym nakładem czasu, pracy i finansów. Tym samym Attaingnant dołączył do długiej listy „inventores” w dziedzinie drukarstwa muzycznego, bardzo chętnie przypisujących sobie – słusznie lub dla osiągnięcia doraźnych celów – miano wynalazców. Wcześniej należeli do nich niekwestionowani pionierzy – Ottaviano Petrucci i Andrea Antico, który w przedmowie do *Liber quindecim missarum* pisał o sobie, że „nova imprimendi ratione [...] excudi et publicavi”. Za pierwszego pośród Niemców drukarza muzyki wielogłosowej posługującego się metalowymi czcionkami został uznany Erhard Oeglin, o czym czytamy w kolofonie *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae* (1507). W 1515 roku Giovanni Bernardo di Salvestro i Giovanni Battista dell' Ottonaio otrzymali od władz Florencji przywilej na drukowanie nut za pomo-

²⁹ Fenlon, *Music, print and culture*, s. 47–49; King, „The significance of John Rastell”.

³⁰ W druku pojawia się data 4 IV 1527; zob. Hertz, *Pierre Attaingnant*, s. 210–212.

³¹ *Ibidem*, s. 48–60.

cą wynalezionej przez siebie „nuovo modo di stampare e libri di musica”³². Po Attaingnancie za autorów nowych metod typograficznych podawali się Francesco Marcollini, Antonio Gardano i Tylman Susato³³. Jednak to właśnie paryski typograf, choć nigdy nie nazwał siebie odkrywcą, odegrał w historii drukarstwa muzycznego bodaj największą rolę. Attaingnantowi przypisywano również pierwszeństwo w drukowaniu muzyki wielogłosowej we Francji – według nowszych ustaleń najwcześniejszy druk tego rodzaju ukazał się jednak w Lyonie w 1525 roku, na dwa lata przed paryskimi *Chansons nouvelles*³⁴.

Istota nowej metody polegała na tym, że nuty drukowano za pomocą tylko jednego składu. Umożliwiły to czcionki zawierające znaki notacji muzycznej umieszczone od razu na krótkich fragmentach liniatur. Aby nie mnożyć ich ponad miarę, niektóre nuty lub pauzy lokowano na mniejszej lub większej liczbie linii, które odpowiednio uzupełniano lub zakrywano. W użyciu były też czcionki zawierające puste fragmenty pięciolinii – wypełniano nimi przestrzenie między nutami. Wadą tej metody było niewątpliwie obniżenie jakości estetycznej druku, który w znacznie mniejszym niż wcześniej stopniu imitował pismo ręczne – pomiędzy czcionkami powstawały drobne szpary i przesunięcia, dostrzegalne nawet przy najbardziej starannym składzie (zob. il. 4). Zaletę stanowiło jednak przyspieszenie produkcji książek muzycznych i rozwiązanie problemu właściwego ułożenia nut na pięciolinii. Można było drukować szybciej i znacznie taniej.

Rola Attaingnanta w historii muzyki nie polegała tylko na wprowadzeniu innowacji technicznych. Działając w Paryżu, obwarowany przywilejem króla Franciszka I, i nosząc od 1537 roku zaszczytne miano „imprimeur et libraire du Roy en musique”, zainteresował się zrazu miejscowym repertuarem pieśniowym, którego dotychczas jeszcze nie publikowano. Attaingnant był głównym drukarzem chansons paryskich, wydawcą pieśni Claudina de Sermisy, Clémenta

³² Picker, „A Florentine document”.

³³ Heartz, „A new Attaingnant book”, s. 20.

³⁴ Pogue, „The earliest music printing”; Guillo, *Les éditions musicales*, s. 219–227.

Superius. Andreas de Silva. Fo. 103.

D Regem celi O regem celi cuius talia famulantur
obsequia famulantur obsequia stabulo preponitur q̄ conti-
net mundum ij̄ facit in presep̄to ij̄
& in celis regnat & in ce-
lis regnat.

A ij

- II. 4. *Motteti del Fiore*. Lyon 1532 Moderne
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. M 845
superius, początek motetu *O regem celi* Andrea de Silva

Janequina i Pierre'a Certona, cieszących się dużą popularnością ze względu na przejrzystość stylu. W trakcie swojej działalności wydał 36 woluminów chansons, w których znalazło się około dwóch tysięcy utworów. Wiele z nich doczekało się dwóch lub trzech wydań, co sprawiło, że przy nakładzie wynoszącym być może nawet 1000 egzemplarzy produkcja drukarska po raz pierwszy w historii osiągnęła prawdziwie masową skalę. Attaignant drukował też motety (trzyście ksiąg), muzykę instrumentalną i msze, nadając tym ostatnim wielki format *in folio* i ozdabiając je wyszukаныmi stronami tytułowymi. Choć skoncentrowany na repertuarze francuskim, nie stronił od publikowania dzieł kompozytorów franko-flamandzkich, dzięki czemu wydawnictwa jego zyskały prawdziwie międzynarodowy zasięg, wpływając nie tylko na życie muzyczne Europy, ale także na działalność wydawniczą innych drukarzy.

Metoda druku pojedynczego szybko pojawiła się w Niemczech (Frankfurt nad Menem, Christian Egenolff 1532), a potem we Włoszech (Neapol, Giovanni Sultzbach 1536) i Niderlandach (Antwerpia, Tylman Susato 1543)³⁵, stopniowo wypierając – zwłaszcza w zakresie muzyki polifonicznej – druk wielokrotny i drzeworyt muzyczny. Konkurentem Attaignanta na rynku francuskim był działający w Lyonie Jacques Moderne (1495/1500–1562). Pierwszy jego druk muzyczny – wielka *Liber decem missarum* powielona techniką druku pojedynczego – ukazał się w 1532 roku. Do końca lat pięćdziesiątych Moderne wydał około 50 tytułów z ponad 800 utworami, wśród których znalazły się msze, motety, chansons i muzyka instrumentalna. Znaczną popularność zyskały jego cykle motetów (w tym osiem tomów *Motteti del Fiore*) oraz cykle chansons (jedenaście woluminów *Le parangon des chansons*). Moderne był otwarty w większym niż Attaignant stopniu na repertuar włoski; drukował też utwory kompozytorów franko-flamandzkich, niemieckich i hiszpańskich, a miarą rozległości jego zainteresowań edytorskich może być opublikowanie w 1553 roku tabulatury Valentina Bakfarka. Tak szerokie pole działalności Moderne'a tłumaczy się kosmopolityzmem szesnastowiecznego Lyonu, co oczywiście nie wykluczało

³⁵ Heartz, *Pierre Attaignant*, s. 153–164.

promowania twórczości lokalnych kompozytorów, takich jak Pierre Colin, Francesco de Layolle czy Pierre de Villiers.

*

EXEMPLUM 2. *Motteti del Fiore. Primus liber cum quatuor vocibus.* Lyon 1532 Moderne

Cykl *Motteti del Fiore* – ukazujący się w latach 1532–1542 – należy do największych osiągnięć Jacques’a Moderne’a. Charakterystyczny tytuł pojawia się w czterech księgach z motetami czterogłosowymi, choć zwyczajowo do serii zalicza się też bliźniacze księgi motetów na pięć głosów. Znalazły się tu utwory 63 kompozytorów, w tym liczne pierwodruki – najczęściej pojawia się nazwisko Nicolasa Gomberta³⁶. W przygotowaniu serii uczestniczył najprawdopodobniej Francesco de Layolle (1492–1539/1540), kompozytor i organista pochodzący z Florencji, który jako chłopiec śpiewał w rzymskim kościele Santissima Annunziata. Co najmniej od sierpnia 1522 roku aż do swojej śmierci mieszkał w Lyonie, aktywnie działając na rzecz drukarstwa muzycznego tego miasta³⁷.

Pierwsza księga *Motteti del Fiore* ukazała się w 1532 roku w dwóch wydaniach, przy czym o ile drugie z nich zachowało się do dzisiaj w kilkunastu egzemplarzach, o tyle pierwsze istnieje tylko w unikatowej kopii przechowywanej w bibliotece rzymskiego konserwatorium Santa Cecilia³⁸. Księga, choć wydrukowana już techniką druku pojedynczego, stanowi rodzaj pomostu łączącego dawną sztukę Petrucciego z nową fazą rozwoju drukarstwa, zapoczątkowaną między innymi pierwszym drukiem Gardana z 1538 roku. Nawiązania do Petrucciego można doszukiwać się w tytule antologii, który przywodzi na myśl jego *Motetti de la Corona*, wydawane w latach 1514 i 1519, a potem wznawiane w Rzymie przez Pasotiego i Dorica (1526–1527). Strony tytułowe obydwu zbiorów

³⁶ Pogue, *Jacques Moderne*, s. 60–61.

³⁷ Ibidem, s. 34–41; Guillo, *Les éditions musicales*, s. 38–39.

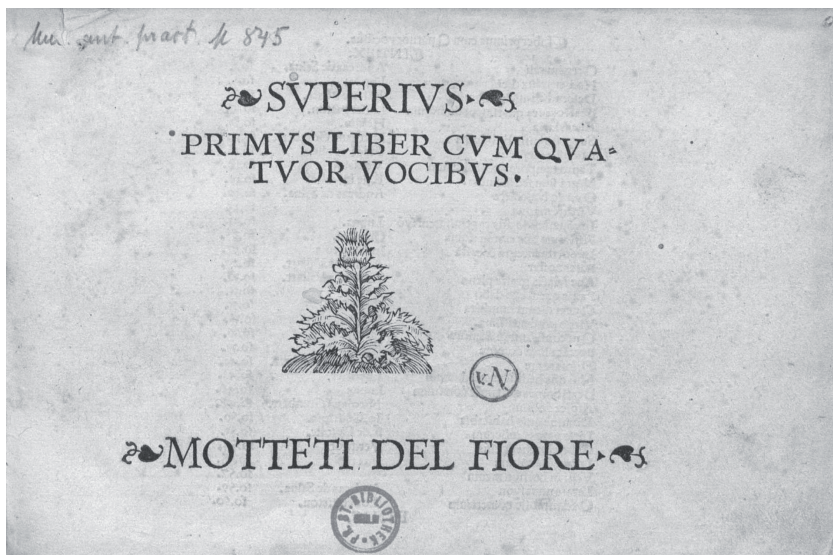
³⁸ Pogue, *Jacques Moderne*, s. 122–127. Pogue pominął niedostępny wówczas egzemplarz drugiego wydania z dawnej Preussische Staatsbibliothek, przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (Mus. ant. pract. M 845).

cehują się typową dla wczesnych druków oszczędnością: zawierają jedynie tytuł, nazwę partesu i drzeworyt przedstawiający koronę (u Petrucciego) i oset (u Moderne'a; zob. il. 5). Zgodnie z dawniejszą praktyką szczegóły wydawnicze pojawiają się w kolofonach. Wspólna jest koncepcja antologii: zbiór czterogłosowych motetów różnych autorów, pomieszczonych w niezbyt obszernych książkach głosowych w formacie leżącym *in quarto*. Na tym jednak kończą się podobieństwa: Petrucci wydawał utwory kompozytorów generacji Josquina, Moderne – twórców o pokolenie młodszych.

Nowy repertuar *Motteti del Fiore* okazał się na tyle nośny, że przedrukowywali go późniejsi drukarze. W 1539 roku w Wenecji ukazały się dwie księgi *Fior de Mottetti tratti dalli Mottetti del Fiore* Antonia Gardana, zawierające wybór motetów wydanych przez Moderne'a. Brzmienie tytułu nie pozostawia wątpliwości co do kierunku nawiązania, wskazując zarazem wyraźnie, że nie mamy tu do czynienia z piractwem, lecz działaniem jawnym i legalnym, wynikającym być może z wcześniejszej współpracy pomiędzy obydwoma wydawcami. Gardano powtórzył swoją edycję motetów czterogłosowych w 1545 roku, tym razem jednak z nowym tytułem (*Flos Florum*). Podobnie jak poprzednio wprowadził szereg ulepszeń w stosunku do wydań wcześniejszych, korygując m.in. błędy zapisu muzycznego i podłożenie tekstu³⁹. Tego rodzaju zmian nie wprowadził natomiast Francesco Rampazetto, przedrukowując w 1564 roku – niemal *in crudo* – *Fior de Mottetti* Gardana (1539)⁴⁰. Działanie Rampazetta wydaje się tym bardziej śmiałe, że swoją kolekcję nazwał tak samo jak ponad trzydzieści lat wcześniej Moderne (*Mottetti del Fiore*), umieszczając poniżej formułkę „novamente ristampati, et con somma diligentia revisti et corretti” („na nowo wydane i z wielką uwagą przejrzone i skorygowane”). Druk ten ilustruje drogę, jaką przeszło drukarstwo w ciągu zaledwie kilkudziesięciu lat – od pionierskich, niemal bibliofilskich edycji Petrucciego, do owładniętych komercją czasów Rampazetta. Konkurencja, pogoń za zyskiem, manipulowanie odbiorcami staną się odtąd częstym zjawiskiem na rynku

³⁹ Pogue, „A sixteenth-century editor”.

⁴⁰ Ibidem, s. 229–231.



- Il. 5. *Motteti del Fiore*. Lyon 1532 Moderne
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. M 845
superius, strona tytułowa

wydawnictw muzycznych. Syndromem zmian była m.in. nowa, reklamująca funkcja strony tytułowej (zob. rozdz. 4.2). Używanie charakterystycznych, emblematycznych tytułów zainicjowanych przez Petrucciego i przejętych przez Moderne'a stało się elementem wal-ki o uwagę klienta – w późniejszych czasach pojawiają się *Mottetti del Frutto* (Gardano), *Moteti de la Simia* (Buglhat), *Motetti del Laberinto* (Scotto), a także analogiczne tytuły kolekcji chansonowych i madrygałowych.

FINIS EXEMPLI

Peter Schöffer w przedmowie do swojego ostatniego wydawnictwa nutowego – *Cantiones quinque vocum selectissimae* (Strasburg 1539) konstatował upadek dawnego kunsztu druku⁴¹. Odwoływał się do początków europejskiej typografii, do czasów Gutenberga i swojego ojca, który wraz z Johannem Fustem wydał słynny *Psalterz mogunki*. Schöffer młodszy, kontynuujący tradycje Petrucciego, już wtedy wieszczył, że dawna metoda zapewniająca wysoką jakość publikacji zostanie wyparta przez nową technikę druku pojedynczego, przynoszącą pewniejszy zysk. Data wydania *Cantiones quinque vocum* zbiega się z początkiem działalności dwóch wielkich oficyn weneckich, które zdominowały rynek włoski i znaczną część rynku europejskiego na następne dziesięciolecia. W 1538 roku ukazał się pierwszy druk wydany przez pochodzącego z Francji Antonia Gardana (*Mottetti del Frutto* na pięć głosów), wzorowany zarówno pod względem typograficznym, jak i repertuarowym na edycjach Attaingnanta i Moderne'a. Był to zarazem jeden z najwcześniejszych przykładów użycia we Włoszech techniki druku pojedynczego, przeniesionej wprost z Lyonu lub Paryża. Zaledwie rok później, w 1539 roku, ukazała się pierwsza edycja innego wielkiego drukarza weneckiego – Girolama Scotta, brata Ottaviana, współpracującego dotąd z Andreą Antikiem. Obydwie oficyny odegrały kluczową rolę w publikowaniu różnych form świeckiej muzyki włoskiej, z naczelnym miejscem madrygału, a także polifonii religijnej i muzyki instrumentalnej, przy-

⁴¹ Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, s. 148.

czyniając się do promocji dzieł kompozytorów szkoły weneckiej. Po śmierci Antonia Gardana i Girolama Scotta ich zakłady przeszły w ręce spadkobierców: oficyna Gardana drukowała do 1685 roku, a Scotta – do 1607 roku. Poważnymi konkurentami dla tych dwóch potentatów stali się dopiero Ricciardo Amadino i Giacomo Vincenti, którzy wydali wspólnie swój pierwszy tytuł w 1583 roku. Po krótkim okresie współpracy drukarze ci zaczęli działać niezależnie – oficyna Vincentiego utrzymała się na rynku do 1665 roku, publikując m.in. w 1611 roku, tak ważne dla polskiej kultury, *Offertoria et communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego.

Podobnie silne oficyny drukarskie powstały w II połowie XVI wieku w innych częściach Europy. Następcami Attaingnanta w Paryżu byli Robert Ballard i Adrian Le Roy, których spółka – obdarzona przywilejem królewskim – działała od 1551 roku, praktycznie monopolizując francuski rynek wydawniczy. Oficyna – z czasem ograniczona do spadkobierców Ballarda – istniała aż do okresu rewolucji francuskiej. W Niderlandach długą historią może poszczycić się zakład założony w Leuven przez Pierre'a Phalèse'a, który wydawał nuty do 1674 roku. Spośród innych oficyn niderlandzkich największe znaczenie należy przypisać firmom antwerpskim, prowadzonym przez Tylmana Susata oraz spółkę Huberta Waelranta i Jeana de Laet; drukiem nut trudniła się w tym mieście także słynna Officina Plantiniana. Równie ważną pozycję zyskały drukarnie niemieckie, działające prężnie w takich miastach, jak Norymberga, Monachium czy Frankfurt nad Menem. Żadnej z nich nie udało się osiągnąć tak spektakularnego europejskiego sukcesu jak Gardanowi czy Scottowi, choć metoda druku pojedynczego przyjęła się tu bardzo szybko (jeszcze przed 1540 rokiem posługiwali się nią Christian Egenolff, Hieronymus Formschneider i Georg Rhau). Jednak takie zakłady, jak Johanna Berga i Ulricha Neubera w Norymberdze (prowadzony potem przez wdowę po Bergu Katherinę Gerlach⁴²) czy Adama Berga w Monachium, odegrały wielką rolę w historii muzyki, drukując dzieła zarówno twórców niemieckich, jak i obcych.

⁴² Skomplikowane losy tego zakładu w kontekście biografii Katheriny Gerlach i jej córki – również Katheriny – przedstawia Susan Jackson („Who is Katherine?”).

Niemcy były też głównym ośrodkiem wydawania nut dla potrzeb reformacji. Choć niektórzy drukarze i wydawcy przywiązywali niemalą wagę do jakości produkowanych przez siebie druków, to jednak żaden z nich nie dorównał Petrucciemu. Obawy wyrażone w 1539 roku przez Petera Schöffera nie okazały się bezpodstawne.

Obrazu dynamicznego rozwoju drukarstwa muzycznego, jaki dokonał się w następstwie wynalazku druku pojedynczego, dopełnia funkcjonowanie licznych małych oficyn, rozsianych po całej Europie, których produkcja sprowadzała się niejednokrotnie do pojedynczych tytułów i pozostawała na marginesie innej działalności wydawniczej. Niektóre z nich ograniczały się do wydawania określonego typu publikacji muzycznych, np. ksiąg liturgicznych, kancjonałów czy rozpraw teoretycznych. Znaczenie tych małych zakładów dla rewolucji druku jest nie do przecenienia, gdyż to właśnie dzięki nim drukarstwo było w stanie objąć tak wielkie obszary działalności muzycznej, niemal nieograniczonej społecznie, geograficznie czy repertuarowo. Przykładem takiego zakładu może być oficyna Łazarza Andrysowica w Krakowie, wydająca – obok dzieł niemuzycznych – pieśni z tekstami polskimi⁴³. Spod jej pras wyszły też dwa obszerniejsze druki muzyczne – *Lamentationes* Wacława z Szamotuł (1553) i *Harmoniae musicae* Valentina Bakfarka (1565), które pod względem typograficznym nie różnią się od współczesnych im druków włoskich czy niderlandzkich (il. 6). Edycje z oficyny Łazarzowej były adresowane zarówno do amatorów (pieśni), jak i profesjonalnych muzyków (lamentacje Szamotulczyka i muzyka lutniowa Bakfarka), do odbiorców w Polsce, jak również za granicą. Wydawanie pieśni religijnych i świeckich w formie tzw. druków ulotnych, ograniczonych tylko do jednego utworu, zapewniało zarazem, że zawarte w nich treści mogły znaleźć odbiorców w niższych warstwach społecznych. Syn Łazarza – Jan Januszowski – opublikował bardzo ważne dla kultury polskiej *Melodie na Psalterz polski* Mikołaja Gomółki (1580).

⁴³ Zob. Przywecka-Samecka, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce*, s. 66–79, 252–255.

Fol. I.

FANTASIA
Trium Vocum. 88

A

Il. 6. Valentin Bakfark: *Harmoniae musicae*. Kraków 1565
Andrýsowic
egz. Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 95

Mówiąc o rewolucji druku w muzyce, musimy uwzględnić zarówno jej wczesne stadia, a więc czasy inkunabułów i pierwszych drukarzy muzyki polifonicznej – Petrucciego oraz Antica, jak i erę druku pojedynczego, kiedy rynek wydawnictw muzycznych okrzepł, a powielanie nut stało się znacznie tańsze i powszechniejsze. Na okres od połowy lat trzydziestych do ostatniej dekady XVI wieku przypada prawdziwy rozkwit produkcji drukarskiej. Wraz z początkiem następnego stulecia rynek wydawnictw muzycznych uległ skurczeniu, co po części wynikało z zastoju gospodarczego Europy i spadku jej populacji⁴⁴, po części zaś ze zmian w samej muzyce, które spowodowały, że krótkie i kameralne chansons, madrygały i motety znalazły się w cieniu form muzyczno-dramatycznych i zespołowych form instrumentalnych. Dzieła muzyczne stały się bardziej rozbudowane, ale i trudniejsze w druku, a krąg potencjalnych odbiorców edycji tych utworów zawężił się do wyspecjalizowanych instytucji.

⁴⁴ Zob. Munk, *Europa XVII wieku*, s. 99–100. Wielki kryzys gospodarczy XVII w. stał się przedmiotem wielu opracowań, zob. m.in. Parker, Smith, *The general crisis*.

Typy i rozmiar produkcji drukarskiej

2.1. Typy druków muzycznych

Zasięg „republiki druku” w XVI wieku można wyznaczyć między innymi przez uchwycenie różnorodności ówczesnej produkcji wydawniczej. Druk wymuszał wprawdzie standaryzację edycji muzycznych, co nie wykluczało jednak współistnienia wielu ich typów, dostosowanych do charakteru przekazywanego repertuaru i potrzeb konkretnych grup odbiorców. Każdy egzemplarz przestał być – jak w przypadku rękopisów – czymś jednostkowym i niepowtarzalnym; stosowanie czcionek i pras drukarskich upodobniło do siebie nie tylko poszczególne kopie, ale też różne edycje. Jednocześnie nowa technika spowodowała rozwinięcie takich form przekazywania muzyki, które wcześniej nie występowały lub miały znaczenie marginalne, a proces ten spotęgowały ruchy i prądy społeczno-kulturalne, korzystające z wynalazku druku (np. reformacja i humanizm). Kultura rękopiśmienna XV wieku wykazuje wielką różnorodność; trudno przeprowadzić czytelną typologię występujących ówczesnie rękopisów muzycznych ze względu na jednostkowość poszczególnych źródeł, przywiązanych do konkretnych ośrodków i skryptoriów. Gdy już jednak takiego podziału dokonamy, okazuje się, że kultura druku wytworzyła nie mniejsze zróżnicowanie form przekazywania muzyki, choć były to formy zestandaryzowane, realizowane bardzo podobnie nawet w oddalonych od siebie miejscach.

Wśród rękopiśmiennych źródeł muzycznych XV wieku możemy wyróżnić cztery podstawowe typy: księgi liturgiczne z zapisem chorału, kodeksy menzuralne zawierające muzykę polifoniczną, rozprawy teoretyczne i – stosunkowo rzadkie w tym stuleciu – tabulatory. Oczywiście rodzaje te mogą się w pewnym zakresie przenikać: np. istnieją księgi liturgiczne czy traktaty teoretyczne, w których znalazły się wpisy utworów wielogłosowych, jak również kodeksy

menzuralne z partiami chorałowymi. Każdy z tych typów charakteryzował się odmienną zawartością (chorał, polifonia wokalna, teksty teoretycznomuzyczne, muzyka instrumentalna), a także różnił się pod względem paleograficznym. Kultura rękopiśmienna cechowała się dużą swobodą, jeśli chodzi o sposoby przekazywania muzyki: kopiowano ją nie tylko w formie dokończonych ksiąg, ale też na luźnych kartach i składkach, marginesach zapisanych stron lub tabliczkach kamiennych i woskowych. Wpisy muzyczne możemy znaleźć w nieoczekiwanych miejscach, np. jako interpolacje w pismach o niemuzycznej treści czy na pulpicie organisty. Technologia druku ujarzmiła te spontaniczne przejawy kultury piśmiennej – nikt nie znajdzie drukowanych nut na materiale do tego nieprzeznaczonym lub w charakterze marginaliów i glos.

Dotychczas nie stworzono satysfakcjonującej i pełnej klasyfikacji rękopiśmiennych ksiąg muzycznych. W potocznym rozumieniu przyjęło się wyróżniać rękopisy reprezentacyjne, sporządzone przez wykwalifikowanych skryptorów, zdobione malarsko i starannie oprawione, oraz rękopisy użytkowe, których profesjonalizm i jakość wykonania są na daleko niższym poziomie. Pokrywa się to po części z podziałem na piśmienność sakralną i pragmatyczną, stosowanym przez kodykologów w odniesieniu do praktyki pisarskiej średniowiecza¹. Oznaczałoby to, że księgi pierwszego typu pełniły nie tylko funkcje przekaźników repertuaru muzycznego, ale stawały się także obiektami sztuki i nośnikami treści pozamuzycznych, w naszym przypadku stanowiły np. symbol boskiej władzy i ziemskiej potęgi fundatora. Funkcje ksiąg drugiego typu były ograniczone do zadań utylitarnych, nawet pojawiające się w nich niekiedy ozdobne inicjały miały raczej pomagać w orientacji w zbiorze, niż służyć celom estetycznym lub symbolicznym. Rękopisy użytkowe to zarówno te, które miały bezpośrednie zastosowanie w praktyce wykonawczej, jak i takie, które były tylko repozytoriami repertuaru muzycznego (te dwie funkcje mogły też pełnić rękopisy reprezentacyjne). Obydwa typy rękopisów spotykamy wśród ksiąg z muzyką chorałową i muzyką polifoniczną.

¹ Potkowski, „Problemy kultury piśmiennej”, s. 21–40.

Bardziej szczegółowa klasyfikacja – dokonana przez Martina Justa – obejmuje kodeksy menzuralne z XV i początku XVI wieku. Wyróżnia się w niej księgi chórowe (*Chorbuch*), śpiewniki (*chansonniers* i *Liederbücher*) oraz małe foliały (*kleine Folio-Handschriften*)². O przynależności do poszczególnej grupy decyduje zarówno rodzaj przekazywanego repertuaru, jak i cechy zewnętrzne. Księgi chórowe charakteryzują się wielkim formatem (*in folio*) i repertuarem mszalno-motetowym – często należą zarazem do ksiąg reprezentacyjnych, czyli odznaczają się staranną kaligrafią i bogatym wystrojem malarzkim. Śpiewniki zawierają przede wszystkim repertuar pieśniowy, ich format jest mały (*in quarto* lub *in octavo*), ale również w tej grupie zdarzają się egzemplarze bibliofilskie, reprezentacyjne, przeznaczone – w odróżnieniu od ksiąg chórowych – do użytku prywatnego i świeckiego. Do kategorii małych foliałów należą księgi spajające w pewnym sensie cechy dwóch wymienionych już typów: łączą repertuar mszalno-motetowy z repertuarem pieśniowym, a ich format oscyluje między *quarto* a wielkim *folio*. Istotna różnica polega jednak na tym, że mają one zawsze charakter rękopisów użytkowych, a ich występowanie jest szczególnie bogato udokumentowane na terenach Europy Środkowej. Klasyfikacja kodeksów menzuralnych, choć przecież nieoddająca bogactwa form przekazywania muzyki XV wieku, może stanowić punkt wyjścia do analizy różnych rodzajów druków w następnym stuleciu.

Należy już na wstępie zauważyć, że wszystkie podstawowe typy rękopiśmiennych źródeł muzycznych znalazły swe odwzorowanie w formie drukowanej. Najwcześniej, bo już w XV wieku, pojawiły się księgi liturgiczne oraz rozprawy teoretyczne – wymagały one stosunkowo prostej techniki drukarskiej i mogły liczyć na duże grono odbiorców. Pierwszym drukowanym odpowiednikiem kodeksu menzurального był oczywiście *Harmonice musices Odhecaton A* (1501), najstarszą zaś tabulaturą drukowaną – dwutomowa *Intabulatura de*

² Gancarczyk, *Musica scripto*, s. 41–44. Próbę bardziej szczegółowej typologii kodeksów menzuralnych z lat 1450–1550 – uwzględniającej też kryteria funkcjonalne – podjął ostatnio Thomas Schmidt-Beste („Private or institutional”). Wskazuje ona na wielką różnorodność ówczesnych rękopisów muzycznych, choć dla naszych rozważań ma znaczenie drugorzędne.

lauto Spinacina (1507), wydana podobnie jak *Odhecaton* w oficynie Petrucciego. To proste przełożenie źródeł rękopiśmiennych na drukowane zawodzi jednak, gdy próbujemy znaleźć odpowiedniki poszczególnych typów kodeksów menzuralnych. Wprawdzie wśród szesnastowiecznych druków pojawiały się wielkoformatowe księgi chórowe z repertuarem na ogół wyłącznie mszalnym, ale ścisłych odwzorowań śpiewników, a zwłaszcza małych foliałów, w tym stuleciu już nie znajdujemy. Wynikało to zarówno z ważnych z punktu widzenia historii muzyki przemian form przekazywania polifonii, jak i z nowego podejścia do sposobu tworzenia kolekcji muzycznych. Te kluczowe dla tej pracy zagadnienia zostaną omówione w dalszej jej części – teraz spróbujemy jedynie scharakteryzować typy druków zawierających muzykę menzurálną (wielogłosową).

Oprócz wymienionych już ksiąg chórowych, spośród których jako pierwsza w postaci drukowanej pojawiła się *Liber quindecim missarum* z 1516 roku, inne zbiory muzyki polifonicznej ukazywały się z reguły w formie partesów, co oznacza, że każda partia utworu była drukowana w oddzielnej książce głosowej. Ten sposób przekazu występował dotąd sporadycznie – w praktyce rękopiśmiennej XV wieku wszystkie głosy notowano bowiem w jednej księdze, rozpisując je na sąsiadujących stronach otwartego rękopisu. W książkach głosowych publikowano nie tylko repertuar świecki (chansons, frottole, madrygały), ale także motety i msze. Nie były one więc zarezerwowane dla określonego typu utworów – forma przekazu nie jest tu ściśle powiązana z rodzajem repertuaru muzycznego, tak jak w przypadku śpiewników czy małych foliałów. Gdybyśmy chcieli posługiwać się kategoriami znanymi z praktyki rękopiśmiennej, to edycje tego typu musielibyśmy nazwać użytkowymi, gdyż są to druki formatu *in quarto* lub *in octavo*, często leżącego (co w XV wieku też było rzadkością), sporadycznie wyróżniające się jakąś ozdobniejszą formą zewnętrzną. Jest to jednak analogia wysoce wątpliwa – druk przez swoją naturę wymusił pragmatyzm tego typu publikacji, a reprezentacyjność rękopisów, którą zapewniały dotąd ich cechy zewnętrzne, została zastąpiona słownymi deklaracjami zamieszczanymi na stronach tytułowych i w przedmowach druków. Z drugiej strony, w nie tak znowu rzadkich drukowanych księgach chórowych

możemy znaleźć kontynuację dawnej praktyki tworzenia bogato zdobionych kodeksów, co ukazano już na przykładzie *Liber quindecim missarum*. To nie one jednak będą przyszłością praktyki drukarskiej w następnych stuleciach.

Podjmując próbę typologii druków z muzyką polifoniczną, należy więc uwolnić się od dawnego związku formy rękopisu z jego zawartością, a skupić się na samym tylko repertuarze muzycznym. Kluczowe przy tym – jak się okazuje – nie są kwestie gatunkowe, ale kwestie autorstwa, co znów mimowolnie wskazuje na przemiany, jakie w XVI wieku wywołała rewolucja druku. Otóż wśród edycji nutowych tego czasu można wyróżnić dwa podstawowe typy: druki imienne, a więc zbiory utworów jednego autora, ujawnionego na stronie tytułowej, często ograniczone do jednego gatunku uprawianego przez danego twórcę (np. motety czy madrygały), oraz antologie, czyli zbiory dzieł różnych kompozytorów, w tym przypadku z zasady już należące do tego samego gatunku. Forma zewnętrzna obydwu tych typów jest taka sama, choć wśród antologii częściej pojawiają się druki obszernie pod względem liczby stron. Podział ten można odnieść zarówno do książek głosowych, jak i – co znamienne – do książek chórowych i tabulatur. Trzeba podkreślić, że istnienie druków imiennych nie ma swoich wyraźnych zwiastunów w praktyce rękopiśmiennej XV wieku – kryterium autorstwa nie było istotne dla formowania repertuaru ówczesnych kolekcji, które zawsze miały charakter antologii, rzadko zresztą jednorodnych pod względem gatunkowym. Zdarzają się wprawdzie przypadki grupowania w rękopisach utworów jednego autora, ale kodeksy „imienne” w XV wieku nie występowały.

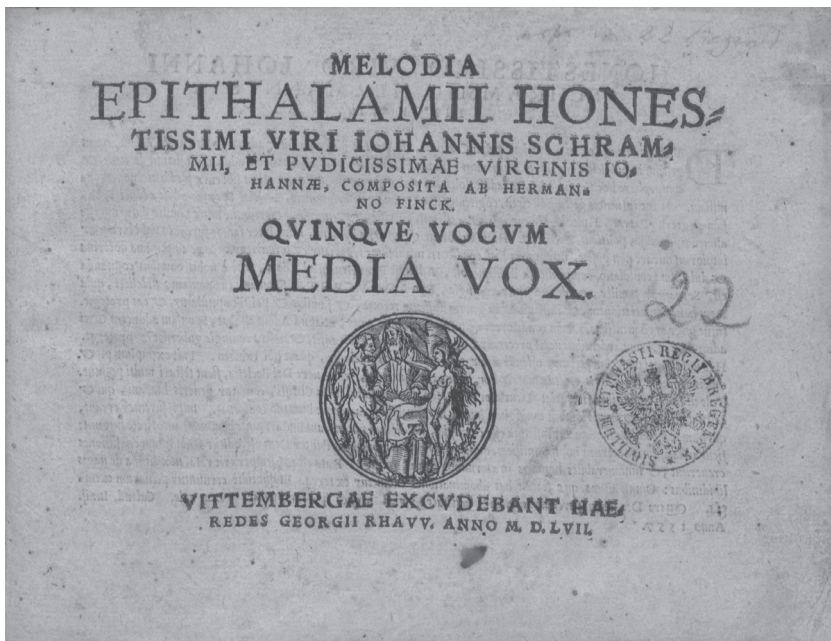
Obok wyróżnionych typów druków szesnastowiecznych pojawiały się formy wcześniej niespotykane. Należy do nich zaliczyć kancjonały i psalterze – zbiory pieśni jednogłosowych przeznaczonych do użytku społeczności protestanckich. Nie są one prostą kontynuacją tradycji ani piętnastowiecznych śpiewników, ani – pomimo swych religijnych funkcji – katolickich ksiąg liturgicznych. Istotna różnica polegała tu między innymi na obecności w kancjonałach języków narodowych, na nowym, uformowanym w XVI wieku repertuarze i dużej różnorodności form zewnętrznych: od podręcz-

nych, tanich książeczek po bogato zdobione woluminy. Przykładem mogą być kancjonały braci czeskich wydawane w Ivančicach na Morawach, które ukazywały się w takich właśnie wersjach „ekonomicznych” i wielkoformatowych wersjach bibliofilskich³. Nowymi kategoriami źródeł muzycznych były również publikowane w XVI wieku druki ulotne i druki okolicznościowe. Charakteryzowały się one niewielką objętością, ograniczoną zwykle do kilku kart i jednej kompozycji, i oprócz funkcji muzycznych pełniły też bardzo istotne funkcje propagandowe. Druki ulotne – niedużego formatu i skromne pod względem typograficznym – dzięki popularnemu repertuariowi i przystępnej cenie miały szansę dotrzeć do niższych warstw społecznych i propagować żywotne treści religijne, polityczne czy społeczne. Do dzisiaj zachowały się w małym wyborze egzemplarzy, jako że ich znaczenie można przyrównać do roli, jaką w późniejszych czasach odgrywała prasa. Druki okolicznościowe miały bogatszą szatę graficzną i były nośnikami ambitniejszego repertuaru tworzonego często przez znanych muzyków (il. 7). Ich wydanie wiązało się z ważnym wydarzeniem w życiu rodziny lub lokalnej społeczności. Za ofiarowanie specjalnie na ten cel przeznaczonej kompozycji twórca otrzymywał wynagrodzenie z kasy prywatnego lub instytucjonalnego protektora, zyskującego tym samym poważanie u współczesnych i zapewniającego sobie pamięć potomnych. Druki okolicznościowe cieszyły się szczególnym powodzeniem w mieszczańskich środowiskach środkowej i północnej Europy, gdzie popularnym gatunkiem stały się muzyczne epitalamia⁴. Podobnie jak druki ulotne, nie mają ścisłych odpowiedników w praktyce rękopiśmiennej XV wieku, choć do pewnego stopnia wydają się nawiązywać do popularnej twórczości zapisywanej przygodnie na luźnych kartach czy w rękopisach typu *varia*, nienależącej do repertuaru ksiąg chórowych i *chansonniers*.

Wymienione typy druków muzycznych nie oddają oczywiście całej różnorodności szesnastowiecznej produkcji drukarskiej. Również wtedy istniały zjawiska nietypowe i rzadkie, pozostające

³ Zob. Daňková, *Bratrské tisky ivančické*.

⁴ Zob. Leszczyńska, „Między sztuką a komercją”, s. 5–16.



- Il. 7. Hermann Finck: *Melodia epithalamii honestissimi viri Iohannis Schrammii*.
Wittenberga 1557 Rhau
egz. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 51 379 Muz.

na marginesie głównych nurtów typografii. Można do nich zaliczyć np. druki dramatów humanistycznych, wzbogacanych wstawkami muzycznymi, czy też pojawiające się pod koniec stulecia pierwsze edycje partytur. Często występuje mieszanie lub nakładanie się różnych typów: wydawano „pseudomonografie”, czyli druki imienne, zawierające obok utworów autora ujawnionego na stronie tytułowej kompozycje innych twórców, a także „pseudoantologie”, w których, pomimo braku takiej informacji w tytule, publikowano dzieła przede wszystkim jednego autora⁵. Mieszano również partesy z księgami chórowymi, umieszczając po dwa głosy utworów czterogłosowych w jednej książce, jak w edycjach chansons z oficyn Jacques’a Moderne’a i Pierre’a Attaingnanta. Niezależnie od różnych wątpliwości jedno pozostaje pewne: druki muzyczne XVI wieku cechowały się wielością form, zarówno pod względem cech zewnętrznych, jak i repertuarowych, i nie stanowią jedynie prostej kontynuacji praktyki piętnastowiecznej. Już te proste zabiegi klasyfikacyjne ukazują, jak znaczne zmiany w przekazywaniu muzyki dokonały się w pierwszym stuleciu ery druku.

2.2. Wysokość nakładów

Kluczowe znaczenie dla oszacowania rozmiaru produkcji druków muzycznych w XVI wieku ma ustalenie wysokości ich nakładów. Jest to zadanie trudne, gdyż informacje na ten temat są skromne i nie zawsze wydają się reprezentatywne i wiarygodne. Nie możemy w tym względzie opierać się na danych dotyczących innych typów druków szesnastowiecznych, gdyż liczba egzemplarzy zależała od charakteru drukowanej książki, a edycje muzyczne były adresowane siłą rzeczy do nielicznego i specjalistycznego grona odbiorców. Należy pamiętać, że umiejętność czytania w dużych miastach Włoch czy Niemiec nie przekraczała 30% populacji, a zdolność czytania nut musiała być znacząco niższa. Informacje o wysokości nakładów druków muzycznych są nie tylko wyrywkowe, ale także odnoszą się do szczególnego

⁵ Zob. Piperno, *Gli „eccellentissimi musici”*, s. 4–7.

rodzaju edycji, powstających np. w specyficznych warunkach finansowych, wymagających zawarcia kontraktów dokładnie określających liczbę kopii. Właśnie tego typu umowy są jak dotąd głównym i najbardziej precyzyjnym źródłem wiedzy na zajmujący nas temat.

Tab. 1. Wykaz druków o znanej wysokości nakładu*

Lp.	Autor i tytuł	Miejsce i rok wydania	Nakład
1	<i>Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt</i>	Rzym 1516 Andrea Antico	1008
2	Matteo Bosco: <i>Libro primo de musica de la salamandra</i> (druk zaginiony)	Rzym 1526 Niccolo de' Giudici	550
3	Elzéar Genet (Carpentras): <i>Liber primus missarum</i>	Awinion 1532 Jean de Channey	500
4	Cristóbal de Morales: <i>Missarum liber primus</i>	Rzym 1544 Valerio i Luigi Dorico	525
5	Guillaume Morlaye: <i>Premier livre de tabulature de leut</i>	Paryż 1552 Michel Fezandat	1200
6	Barthélémy Beaulaigue: <i>Chansons nouvelles mises en musique à quatre parties</i>	Lyon 1559 [książka tenorowa 1558] Robert Granjon	1500
7	Don Paolo Ferrarese: <i>Passiones, lamentationes</i>	Wenecja 1565 Girolamo Scotto	500
8	Antonio de Cabeçon: <i>Obras de musica para tecla arpa y vihuela</i>	Madryt 1578 Francisco Sanchez	1200
9	Jacob de Brouck: <i>Cantiones tum sacrae (quae vulgo moteta vocantur) tum profanae, quinque, sex & octo vocum</i>	Antwerpia 1579 Krzysztof Plantin	500
10	John Dowland: <i>The second booke of songs or ayres</i>	Londyn 1600 Thomas East	1023

* Zob. podobny wykaz w: Agee, „A Venetian music printing contract”, s. 62 (tamże odpowiednia literatura). Richard Agee wymienia ponadto edycję *Quinque missarum* Jacobusa de Kerle, która jednak nie została zrealizowana, pomija natomiast druk *Libro primo de musica de la salamandra* (nr 2), który nie był jeszcze znany (zob. Blackburn, „The printing contract”, s. 345–356).

Spośród wszystkich druków muzycznych, jakie ukazały się pomiędzy 1501 (najwcześniejszy druk Petrucciego) a 1600 rokiem, tylko w odniesieniu do dziesięciu mamy informacje dotyczące ich nakładu (zob. tab. 1). Druki te pochodzą wprawdzie z różnych ośrodków (Włochy, Francja, Niderlandy, Anglia, Hiszpania) i zawierają różne typy repertuaru muzycznego (religijny i świecki, w tym tabulatury), jednakże nie odzwierciedlają wszechstronnego charakteru szesnastowiecznej produkcji drukarskiej. Brak wśród nich edycji z wielu ważnych oficyn (np. Petrucciego, Gardana, Attaingnanta, Le Roya & Ballarda, Phalèse'a), jak również tak ważnych rodzajów druków jak antologie madrygałów czy protestanckie kancjonały.

Jak wynika z tabeli 1, nakład edycji muzycznych zawierał się w przedziale 500–1500 egzemplarzy. Liczby te są jednak różnie interpretowane przez badaczy. Według Daniela Heartza przeciętny nakład wynosił tysiąc lub nieco więcej kopii⁶. Inni autorzy – na przykład Richard Agee – przekonująco argumentują, że normę stanowiły edycje w około 500 egzemplarzach⁷. Wydaje się, że trudno w tym względzie o jakieś zdecydowane rozstrzygnięcia, gdyż – jak już zostało zaznaczone – informacje na temat nakładów odnoszą się tylko do niektórych kategorii szesnastowiecznych druków. Można jedynie zauważyć, że w większej liczbie kopii (1000–1500) wydawano raczej muzykę świecką, w tym instrumentalną (nr 5, 6, 8, 10). Przynależała ona bowiem do muzykowania popularnego, w znacznym stopniu – jak w przypadku tabulatur – indywidualnego. W mniejszych nakładach (czyli około 500 egzemplarzy) drukowano na ogół wokalne utwory religijne (nr 3, 4, 7, 9), których wykonanie wymagało zespołu o większych kompetencjach, a ich funkcje determinowało przeznaczenie liturgiczne. Szczególny przypadek stanowi tu zbiór mszy opublikowany przez Andree Antica w liczbie 1008 egzemplarzy. Tak wysoki nakład wynikał zapewne ze szczególnych warunków, w jakich ukazała się ta edycja: Antico miał wyłączność na wydawanie muzyki w dużym formacie, nie musiał zmagać się z konkurencją, a zapo-

⁶ Heartz, *Pierre Attaingnant*, s. 122.

⁷ Agee, „A Venetian music printing contract”, s. 62–65 (tamże przegląd innych stanowisk).

trzebowanie na tego rodzaju antologie – wzorowane na rękopisach, ale jednak znacznie tańsze i opatrzone *imprimatur* papieża – było zapewne duże. Pomimo to nakład *Liber quindecim missarum* zaskakuje, zwłaszcza że wczesne druki Ottaviana Petrucciego ukazywały się w maksymalnie trzystu kopiach⁸.

Podane wyżej liczby powinniśmy traktować z dużym dystansem z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze, mało wiemy na temat nakładów edycji muzycznych publikowanych przez drukarzy-wydawców bez wsparcia zewnętrznych inwestorów. Należy domyślać się, że nakłady te ustalano z wyjątkową ostrożnością, tak by mieć gwarancję w miarę szybkiego zwrotu poniesionych kosztów. Z całą pewnością nie można było sobie pozwolić na rozrzutność w powielaniu egzemplarzy, choćby ze względu na wysokie ceny papieru. Po drugie, musimy wziąć pod uwagę możliwość dodruków. Często zdarzało się, że drukarze przygotowywali najpierw mniejszą liczbę kopii, by wy badać rynek, potem zaś zwiększali nakład stosownie do powodzenia danej edycji. Po trzecie wreszcie, istniał pewien margines wydawnictw niekomercyjnych, w których potencjalne zyski ze sprzedaży schodziły na dalszy plan. Były to publikacje sponsorowane, ukazujące się ku chwale protektora, podkreślające jego prestiż i aspiracje. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że druki muzyczne nie zawsze podlegały sztywnym prawom rynku, służyły bowiem różnym, nie tylko komercyjno-muzycznym celom, co mogło rzutować na wysokość nakładu.

*

EXEMPLUM 3. Cristóbal de Morales: *Missarum liber primus*. Rzym 1544 Dorico

Piętrzące się trudności w ustaleniu faktycznych nakładów szesnastowiecznych druków muzycznych może ilustrować przykład pierwszego tomu mszy Cristóbala de Morales. Ukazał się on w Rzymie w 1544 roku w oficynie Valeria Dorica, pracującego w tym czasie ze swoim bratem Luigim. Działalność tego zakładu nie ograniczała się

⁸ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 366.

bynajmniej do drukowania muzyki, choć dzięki wielkoformatowym edycjom mszy (m.in. Palestriny), a także kolekcji *Madrigali de diversi musici* (1530), w której po raz pierwszy pojawia się słowo „madyrał”, zajmuje on ważne miejsce w historii muzyki. Valerio Dorico na ogół nie podejmował ryzyka wydawania nut z własnej inicjatywy i często drukował na zamówienie, wypełniając zlecenia miejscowych kompozytorów. Tak też stało się w przypadku mszy Moralesa.

Warunki finansowe druku tej kolekcji, jak również wysokość jej nakładu znamy z kontraktu z 1543 roku, omówionego przez Suzanne Cusick⁹. Wynika z niego, że koszty publikacji ponieśli Cristóbal de Morales oraz dwóch jego współników – Antonio de Salamanca i Giovanni Della Gatta. Kompozytor był zobowiązany do dostarczenia gotowego do wydania rękopisu swoich dzieł, zapewnienia korekty oraz pokrycia kosztów druku (łącznie z papierem) 250 egzemplarzy. W zamian otrzymywał 275 wydrukowanych kopii, z których tylko 50 mógł sprzedać we Włoszech. Dwaj pozostali współnicy mieli ponieść koszty produkcji 275 egzemplarzy, za co przejmowali 250 kopii, z zastrzeżeniem, że nie mogą ich kolportować na terenie Hiszpanii. Bracia Valerio i Luigi Dorico byli jedynie zleceniobiorcami, zobligowanymi do wydrukowania książek o odpowiedniej jakości na dostarczonym przez wydawców papierze, za co mieli otrzymać wynagrodzenie w wysokości 80 skudów. Inicjatorem edycji był natomiast sam kompozytor, który musiał wystarać się o licencję na druk i dziesięcioletni przywilej obejmujący Królestwo Neapolu, Republikę Wenecką i Państwo Kościelne.

Z kontraktu wynika, że nakład pierwszego tomu mszy Moralesa wynosił 525 sztuk, a więc mieścił się w szesnastowiecznych normach. Niewykluczone jednak, że liczba wydrukowanych egzemplarzy była w istocie większa. Druki muzyczne, których nakład jest nam znany, zachowały się w nielicznych kopiach, stanowiących rzadko ponad jeden procent ich pierwotnej liczby. Tymczasem edycja mszy Moralesa dotrwała do dzisiaj w 28 egzemplarzach, co stanowi aż 5,33% nakładu¹⁰. Wprawdzie tego rodzaju księgi, wydrukowane

⁹ Cusick, *Valerio Dorico*, s. 93–103.

¹⁰ Gancarczyk, „W sprawie wysokości nakładów”, s. 86.



II. 8. Cristóbal de Morales: *Missarum liber secundus*. Rzym 1544 Dorico egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Artes 1108/II

w dużym formacie i z wielką starannością, adresowane do odbiorców instytucjonalnych, miały większe szanse przetrwania niż tańsze druki służące prywatnym użytkownikom, jednak podany odsetek jest wysoki i musi prowokować do stawiania pytań. Dla porównania podajmy, że *Liber quindecim missarum* z 1516 roku ocalała w trzydziestu kopiach (1,29% nakładu), a msze Elzéara Geneta (Carpentrasa) z 1532 roku jedynie w trzech (0,60% nakładu). Można więc przypuszczać, że kolekcja Moralesa doczekała się dodruku, zwłaszcza że musiała cieszyć się sporym wzięciem, skoro zaledwie dwa lata później Jacques Moderne przygotował jej lyońską reedycję. Drukowanie dodatkowych egzemplarzy było powszechną praktyką w XVI wieku – ujawniają ją niekiedy szczegółowe analizy bibliograficzne, podczas których wśród zachowanych kopii tego samego tytułu zauważa się odmienność papieru i szczegółów typograficznych. Praktykę tę poświadcza *expressis verbis* kontrakt z 1526 roku dotyczący edycji *Libro primo de musica de la salamandra*, według którego najpierw wydrukowano pięćset egzemplarzy, a potem – po półrocznej przerwie – dodatkowych pięćdziesiąt¹¹.

Przekraczający tysiąc egzemplarzy nakład *Liber quindecim missarum* oraz z pewnością większy niż 525 kopii rzymski nakład mszy Moralesa wskazują, że w I połowie XVI wieku istniało duże zapotrzebowanie na księgi chórowe z repertuarem mszalnym. Świadczy to pośrednio o wielkiej liczbie kapel wokalnych działających w ówczesnej Europie – wiele z nich nie miało na tyle możnych protektorów, by pozwolić sobie na zamówienie znacznie droższych ksiąg rękopiśmiennych. Co najmniej jeden z egzemplarzy pierwszego tomu mszy Moralesa dotarł do Polski i jest przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (razem z tomem drugim; zob. il. 8). Liczne ślady użycia, a także dołączone na końcu rękopiśmienne dodatki dowodzą, że nie był to jedynie egzemplarz kolekcjonerski – służył on praktyce wykonawczej nieznanego nam dzisiaj ośrodka.

FINIS EXEMPLI

¹¹ Blackburn, „The printing contract”, s. 354.

Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenia, należy uznać, że nakład szesnastowiecznych edycji muzycznych zawierał się w szerokim przedziale od 100 do 1500 egzemplarzy, osiągając zapewne najczęściej średnią wartość 500 kopii. Mniejszy nakład był nieopłacalny – w 1586 roku wenecki drukarz Angelo Gardano podał w wątpliwość sens drukowania muzyki w liczbie sześćdziesięciu egzemplarzy¹². Nakład powyżej tysiąca sztuk zapewne nie występował często i dotyczył wyjątkowo popularnych tytułów, przeznaczonych dla szerokiego grona odbiorców. Na liczbę egzemplarzy danego wydania miało wpływ wiele czynników: warunki finansowe, w jakich powstawała edycja, charakter drukowanego repertuaru (zarówno w sensie gatunkowym, jak i autorów kompozycji), możliwości i strategia działania konkretnej oficyny, ale też ogólna sytuacja gospodarcza i społeczna panująca w danym czasie i na danym terytorium. Jak znaczne mogły być różnice między liczbą sporządzanych kopii, wskazują nakłady wydawnictw niemuzycznych. Już w epoce inkunabułów niektóre książki drukowano w ponad tysiącu egzemplarzy. Dla wczesnego wieku XVI normą był nakład 1000–1500 sztuk, ale zdarzały się również edycje mniej liczne, zazwyczaj o charakterze specjalistycznym, np. tłumaczenia tekstów patrystycznych drukowano w Rzymie w liczbie 500–800 egzemplarzy¹³. Z drugiej strony, w przypadku wielu tytułów nakłady sięgały kilku tysięcy sztuk, np. Biblię niemiecką Lutra publikowano jednorazowo w czterech tysiącach kopii. W słynnej oficynie Plantina w II połowie XVI wieku drukowano zwykle w nakładzie 1250–1500 egzemplarzy, ale znów z wyjątkami: znacznie wyższy nakład osiągnęła np. Biblia hebrajska (2600–3000 egzemplarzy) czy też gramatyka grecka z 1564 roku (2500 egzemplarzy)¹⁴. Podobne wahania – choć w obrębie niższych wartości – musiały dotyczyć także muzyki. Istniała prawdopodobnie spora przepaść pomiędzy wydanymi w Lyonie chansons Beaulaigue’a a np. edycją lamentacji i pasji Wacława z Szamotuł opublikowaną kilka lat wcześniej w Krakowie.

¹² Sherr, „The publications of Guglielmo Gonzaga”, s. 123.

¹³ Cusick, *Valerio Dorico*, s. 96.

¹⁴ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 216–222.

2.3. Wielkość produkcji drukarskiej

Lucien Febvre i Henri-Jean Martin szacują, że z epoki inkunabułów pochodzi 30–35 tys. różnych edycji, co daje około 20 milionów egzemplarzy¹⁵. Wielkość produkcji drukarskiej w wieku XVI ocenia się nawet na około 500 tys. tytułów, co przy średnim nakładzie 1000 kopii daje liczbę 500 milionów egzemplarzy. W Niemczech wydano wtedy 160–190 tys. tytułów, we Włoszech – 90–120 tys., a we Francji – 70–90 tys., nie uwzględniając jednak druków ulotnych¹⁶. W samej tylko Wenecji w ciągu XVI wieku ukazało się od 15 do 17,5 tys. edycji¹⁷. Niestety, dotychczas nie oszacowano, jaki udział w tej produkcji mają druki muzyczne. Donald Krummel wspomina o liczbie 12–15 tys. wydawnictw nutowych z okresu 1501–1700¹⁸; odsetek tych publikacji przypadający na wiek XVI pozostaje jedynie w sferze domysłów.

Ustalenie wielkości produkcji drukarskomuzycznej nie jest oczywiście zadaniem łatwym – jesteśmy tu zdani siłą rzeczy na niepełne dane. Punktem wyjścia takich szacunków mogą być informacje zebrane w RISM – międzynarodowym katalogu źródeł muzycznych, który odnotowuje stare druki muzyki wielogłosowej, przechowywane w bibliotekach niemal całego świata¹⁹. Oprócz wydawnictw imiennych i antologii znalazły się w nim zawierające polifonię pisma teoretycznomuzyczne, księgi liturgiczne, a także utwory literackie. Jednak nawet tak szeroko zakrojony katalog nie obejmuje wszystkich druków należących do powyższych kategorii. Istnieją przecież

¹⁵ Ibidem, s. 248.

¹⁶ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 138. Wcześniejsze szacunki są znacznie mniejsze, np. Jean Delumeau podaje liczbę 150 do 200 tys. tytułów w XVI w. (czyli 150–200 milionów egzemplarzy), zob. Delumeau, *Cywilizacja odrodzenia*, s. 171.

¹⁷ Grendler, *The Roman inquisition*, s. 6.

¹⁸ Krummel, „Musical functions”, s. 333.

¹⁹ RISM A/I (*Einzeldrucke*); RISM B/I (*Recueils imprimés*). Oczywiście, jak w każdym wielkim przedsięwzięciu, również w katalogach RISM pojawiają się błędy. Na użytek poniższych obliczeń skorygowano najbardziej oczywiste usterki, np. dotyczące miejsc wydania druków Petrucciego po 1510 r. (Fossombrone, a nie Wenecja). Zweryfikowanie katalogu RISM we wszystkich szczegółach przekroczyłoby ramy tej pracy.

tytuły nieuwzględnione w RISM, a rozmiar potencjalnych braków uwidacznia wydany niedawno spis edycji muzycznych ze zbiorów dawnej Preussische Staatsbibliothek przechowywanych obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie²⁰. Na 887 druków z okresu do 1600 roku aż ponad 10% nie odnotowano w RISM. Nawet w tak dobrze znanych zespołach źródeł, jak druki Ottaviana Petrucciego czy szesnastowieczne edycje z utworami Orlanda di Lasso, można znaleźć pozycje pominięte w tym obszernym katalogu – stanowią one odpowiednio 7,6% i 1,2% materiału²¹. Każdy badacz muzyki XVI wieku styka się z podobnymi lukami, zwłaszcza gdy zajmuje się zasobami mniejszych lub słabo opracowanych księgozbiorów czy też skupia się na działalności prowincjonalnych ofycyn. Można przyjąć, że uwzględnienie tych wszystkich braków już dzisiaj powiększyłoby objętość RISM o co najmniej 5%.

W szacunkach produkcji drukarskiej musimy ponadto wziąć pod uwagę te edycje, które nie zachowały się do czasów dzisiejszych, a po których pozostał ślad w dawnych inwentarzach i spisach. Dzięki szczegółowym monografiom najważniejszych ofycyn możemy w przybliżeniu określić liczbę zaginionych druków. W przypadku zakładu Petrucciego stanowią one 6% materiału, Antonia Gardana (za lata 1538–1559) – 8,6%, Girolama Scotta (1539–1572) – 9,8%, a Pierre'a Phalèse'a i jego synów (1545–1578) – aż 10,6%²². Uwzględniając fakt, że i tak liczba zaginionych edycji musi być większa, niż można to wyczytać z dawnych źródeł, należy założyć, że stanowią one co najmniej 10% produkcji drukarskiej, choć istnieją też szacunki zwiększające ten współczynnik do 20%²³.

Jak wynika z danych zaczerpniętych z RISM, uzupełnionych informacjami z katalogu zbiorów berlińskich Biblioteki Jagiellońskiej²⁴, w okresie od 1501 do 1600 roku ukazały się 5354 druki z muzyką polifoniczną. Powiększając tę liczbę o pozycje pominięte w katalogach

²⁰ Patalas, *Catalogue of early music prints*.

²¹ Zob. Boorman, *Ottaviano Petrucci*; Leuchtman, Schmid, *Orlando di Lasso*.

²² Dane na podstawie: Boorman, *Ottaviano Petrucci*; Lewis, *Antonio Gardano*; Bernstein, *Music printing*; Vanhulst, *Catalogue des Éditions*.

²³ Fenlon, „Music, print, and society”, s. 288.

²⁴ Patalas, *Catalogue of early music prints*.

(5%) i druki zaginione (10%), można przyjąć, że w ciągu całego stulecia pojawiło się prawie 6200 edycji, co przy średnim nakładzie 500 egzemplarzy daje 3 100 000 kopii. Wydawnictwa muzyki polifonicznej stanowiły niewielki odsetek całej produkcji drukarskiej XVI wieku²⁵. Odsetek ten uległby jednak znacznej zmianie, gdyby wziąć pod uwagę pokazną liczbę publikowanych wówczas pism teoretycznych, różnojęzycznych kancjonałów, łacińskich ksiąg liturgicznych i innych źródeł muzyki monodycznej. Jak wynika ze sporządzonego już kilkadziesiąt lat temu wykazu Åke Davidssona, zachowało się 611 drukowanych rozpraw teoretycznomuzycznych z XVI wieku²⁶. Z tego samego okresu zarejestrowano 960 druków pieśni niemieckiej (kancjonały i druki ulotne)²⁷, z kolei liczbę ksiąg liturgicznych XV i XVI wieku można określić na co najmniej 1570 tytułów²⁸. Uwzględnienie tylko tych wyrywkowych danych daje blisko 10 tys. edycji muzycznych, co stanowi około 2% szesnastowiecznej produkcji drukarskiej (biorąc pod uwagę liczbę tytułów). Jednakże jedynie szacunki dotyczące wydań muzyki polifonicznej można uznać za w miarę wiarygodne; edycjom tego rodzaju trzeba zresztą przyznać pierwszeństwo ze względu na doniosłość zawartego w nich repertuaru.

Zebrane dane wiele mówią o geografii i dynamice upowszechniania się drukarstwa muzycznego w XVI wieku. Niejednokrotnie podkreślano już wielkie znaczenie Wenecji dla rozwoju typografii muzycznej. Wiąże się to nie tylko z działalnością Ottaviana Petrucciego, ale także późniejszych wydawców i drukarzy: Antonia Gardana i jego synów, Girolama Scotta, Giacoma Vincentiego czy Ricciarda Amadina. Spośród druków muzyki polifonicznej XVI wieku aż 47,8% pochodzi z oficyn weneckich. Wenecja była głównym ośrodkiem drukowania nut w pierwszej dekadzie stulecia (czasy Petrucciego), a potem ponownie od około 1540 roku (po-

²⁵ Biorąc pod uwagę szacunki takich autorów jak Jean Delumeau (zob. przyp. 16), wydawnictwa z muzyką polifoniczną stanowiłyby maksymalnie 2% produkcji drukarskiej. W odniesieniu do nowszych szacunków odsetek ten osiąga wartość zaledwie 0,6%.

²⁶ Davidsson, *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke*.

²⁷ Zob. RISM B/VIII (*Das deutsche Kirchenlied*).

²⁸ Zob. *Renaissance liturgical imprints* (dostęp: 19.02.2009).

wstanie oficyn Scotta i Gardana). W niektórych okresach ponad połowa europejskiej produkcji wydawniczej pochodziła z tego miasta (zob. tab. 2). Hegemonia Wenecji została przerwana tylko w latach około 1511–1540 – w drugim dziesięcioleciu XVI wieku ważną pozycję zdobyły bowiem inne ośrodki włoskie i ośrodki niemieckie, natomiast w latach dwudziestych i trzydziestych rynek wydawnictw muzycznych zdominowały druki francuskie. W ciągu całego stulecia żadne miasto nie mogło jednak równać się siłą oddziaływania z Wenecją, a produkcja w całej Italii – z uwzględnieniem takich miast, jak Rzym, Mediolan, Ferrara i Neapol – osiągnęła w tym czasie wartość 56,5%. Pomimo kryzysu gospodarczego końca XVI wieku oficyny włoskie utrzymały mniej więcej stały poziom liczby wydawanych druków muzycznych aż do około 1620 roku²⁹.

Dla rozwoju wczesnej typografii kluczowe znaczenie miały drukarnie niemieckie, które już w czasach inkunabułów mogły poszczycić się największą produkcją w Europie. Jeśli wziąć pod uwagę wydawnictwa z muzyką polifoniczną, pozostawały one jednak w cieniu ośrodków włoskich. W ciągu XVI wieku ukazało się tam 17,9% edycji, co w porównaniu z samą tylko Wenecją stanowi odsetek dość niski. Drukarstwo muzyczne na ziemiach niemieckich nie było tak silnie zcentralizowane jak w Italii: oprócz Norymbergi, wiele tytułów wyszło spod pras w Augsburgu, Frankfurcie nad Menem, Frankfurcie nad Odrą, Lipsku, Monachium, Strasburgu i Wittenberdze. Trzecie miejsce pod względem wielkości produkcji drukarskomuzycznej zajmowała Francja (12,7%), z wiodącą rolą oficyn w Paryżu i Lyonie. Po okresie działalności takich drukarzy i wydawców, jak Attaignant, Moderne, Du Chemin i Fezandat, jej znaczenie w ostatnich dekadach stulecia wyraźnie spadło, pomimo ważnego miejsca, jakie w historii drukarstwa zajął paryski zakład Le Roya & Ballarda. Zmienny udział w rynku wydawniczym miały też Niderlandy, w których ukazało się 6,5% szesnastowiecznych edycji, głównie w Antwerpii i Leuven. Typografia muzyczna pojawiła się na tych terenach znacznie później niż we Włoszech, Niemczech czy Francji i po latach bujnego rozkwitu w czasach Tylmana Susata i Pierre'a Phalèse'a (ojca) utrzymała

²⁹ Carter, „Music publishing in Italy”, s. 20.

udział w rynku na poziomie nieprzekraczającym 5%. W pozostałych krajach ukazało się 5,8% druków muzycznych – intensyfikację działań tych dotychczas marginalnych ośrodków można dostrzec dopiero pod koniec stulecia, m.in. za sprawą oficyn w Pradze, Londynie i Królewcu. Wprawdzie już w latach pięćdziesiątych poza Włochami, Niemcami, Francją i Niderlandami ukazało się aż 11,9% edycji, jednak jest to wynik poniekąd mylący – tak znaczny odsetek wynika z uwzględnienia czterdziestu druków ulotnych z pieśniami wielogłosowymi, które zostały opublikowane w Krakowie w latach 1550–1558. Mają one wartość unikatową w skali europejskiej, nie mogą wszakże równać się pod względem objętości i siły oddziaływania z drukami imiennymi i antologiami.

Tab. 2. Wielkość produkcji drukarskiej 1501–1600*

Lata	Liczba druków	We-necja	Włochy (bez Wenecji)	Niemcy	Francja	Niderlandy	Pozostałe ośrodki	Brak miejsca
1501–1510	52	80,8%	1,9%	15,4%	–	–	1,9%	–
1511–1520	48	14,6%	45,8%	31,3%	–	2,1%	6,3%	–
1521–1530	51	13,7%	29,4%	5,9%	43,1%	–	5,9%	2,0%
1531–1540	200	22,5%	7,5%	25,5%	43,0%	–	1,0%	0,5%
1541–1550	447	52,1%	2,5%	13,9%	20,6%	9,2%	1,3%	0,4%
1551–1560	681	29,7%	4,7%	9,4%	24,7%	18,1%	11,9%	1,6%
1561–1570	745	55,8%	5,8%	14,9%	13,8%	7,7%	1,7%	0,3%
1571–1580	785	46,8%	4,3%	26,4%	14,4%	4,5%	3,6%	0,1%
1581–1590	1180	54,2%	12,4%	18,1%	6,1%	3,3%	5,7%	0,3%
1591–1600	1117	53,2%	12,7%	18,8%	2,0%	4,7%	8,5%	0,2%
Brak daty	48	10,4%	6,3%	29,2%	8,3%	4,2%	18,8%	22,9%
Razem	5354	47,8%	8,7%	17,9%	12,7%	6,5%	5,8%	0,6%

Przeгляд rozmiaru produkcji drukarskiej w poszczególnych latach i dekadach obrazuje, jak wielkie znaczenie miało wynalezienie

* Dotyczy jedynie druków muzyki polifonicznej uwzględnionych w RISM i w katalogu Patalas (*Catalogue of early music prints*).

nie metody druku pojedynczego. Lata 1501–1530 charakteryzują się niezmiennym poziomem produkcji, która w obrębie każdego dziesięciolecia osiągała jedynie liczbę około pięćdziesięciu edycji. W 1528 roku, kiedy Attaingnant rozpoczął tłoczenie nut nową techniką, ukazało się – wedle dostępnej nam wiedzy – czternaście druków z muzyką polifoniczną. Od połowy lat trzydziestych – po okresie pewnych wahań – można zauważyć stałą tendencję zwiększania liczby drukowanych edycji muzycznych. W dekadzie 1531–1540 zostało wydanych już cztery razy więcej druków niż w poprzednim dziesięcioleciu, a w latach 1541–1550 wartość ta została jeszcze podwojona, głównie za sprawą weneckich oficyn Gardana i Scotta. Szybki rozwój typografii muzycznej uległ zahamowaniu pod koniec lat pięćdziesiątych XVI wieku, co wynikało być może z nasycenia się rynku, ale z pewnością miało też swoje źródła w bieżącej sytuacji polityczno-gospodarczej. Dwa wyraźne kryzysy w drukarstwie muzycznym można skojarzyć z konkretnymi wydarzeniami historycznymi. W 1563 roku rozpętała się we Francji wojna religijna, powodując przerwanie prac tamtejszych oficyn, w następstwie czego roczna produkcja w skali całej Europy spadła do poziomu nieznanego od dziesięciu lat. Druga, znacznie poważniejsza zapaść nastąpiła w latach 1576–1577, kiedy to liczba wydawanych edycji uległa zmniejszeniu o około 30%, co można jednoznacznie powiązać z okresem zarazy w Wenecji. Począwszy od roku następnego (1578), zauważalny jest stały przyrost rocznej produkcji, która osiągnęła swój szczytowy punkt w 1588 roku (153 druki). W latach dziewięćdziesiątych ukazało się mniej druków niż w poprzednim dziesięcioleciu – wynika to z przypadającego na tę dekadę ogólnoeuropejskiego kryzysu, zwiastującego wielki kryzys XVII wieku³⁰. Z drugiej strony, rok 1600 należał do najbardziej produktywnych lat w całym XVI stuleciu: opublikowano wtedy 137 edycji z muzyką polifoniczną, a więc około 68,5 tys. egzemplarzy. Po powiększeniu tej liczby o szacunkowy odsetek druków nieuwzględnionych w RISM i zaginionych otrzymujemy prawie 80 tys. kopii, co zważywszy na populację ówczesnej ła-

³⁰ Clark, „Introduction”, s. 3–22.

cińskiej Europy³¹, daje jeden egzemplarz na ponad 1000 osób. Nie jest to może liczba imponująca, jednak oznacza co najmniej tyle, że można było drukami muzyki polifonicznej obdzielić każdą kapelę kościelną czy miejską oraz zaspokoić potrzeby profesjonalnych muzyków i kolekcjonerów.

³¹ Populację Europy około 1600 r. szacuje się na 83,2 mln (bez Rosji i Bałkanów); zob. Mols, „Population in Europe”, s. 38.

ROZDZIAŁ 3

Od drukarza do odbiorcy

3.1. Koszty i ceny

Chociaż z punktu widzenia badań muzykologicznych drukarstwo wydaje się przede wszystkim zjawiskiem kulturowym, to przecież trudno rozpatrywać je z pominięciem aspektów ekonomicznych, tym bardziej że w następnym rozdziale będzie mowa o powstaniu w XVI wieku swoistego rynku muzycznego. Duże znaczenie ma więc określenie kosztów produkcji druków muzycznych, a następnie ich cen hurtowych i detalicznych. Jest to zadanie niezwykle skomplikowane, nie tylko ze względu na to, że muzykolog wkracza tutaj na obcy mu grunt badań z dziedziny historii ekonomii, wychodząc poza zakres zainteresowań klasycznej humanistyki, lecz również z uwagi na niedostatek źródeł i trudności związane z interpretacją zamieszczonych w nich danych. Koszty produkcji można ustalić na podstawie nielicznie zachowanych kontraktów, zawartych między wydawcami a drukarzami, tych samych, które dostarczają informacji na temat wysokości nakładu. Ceny druków szesnastowiecznych odnajdujemy na listach wydatków, spisanych przez klientów prywatnych lub instytucjonalnych, a także w zapiskach handlowych – szczególnie wartość mają dla nas księgi rachunkowe Krzysztofa Plantina z Antwerpii. To bardzo niewiele, zważywszy na fakt, że posługujemy się źródłami operującymi cenami w różnych walutach, i to w warunkach, kiedy siła nabywcza pieniądza ulegała szybkim i niekiedy trudnym do uchwycenia zmianom. Nieurodzajny rok, wybuch wojny lub zarazy powodowały drastyczne podwyżki i czasy prosperity szybko przechodziły w okresy szalejącej drożyzny. Dodatkowy problem stanowią nieprecyzyjne zapisy źródłowe – często jesteśmy w stanie zidentyfikować tytuł wydawnictwa, do którego odnosi się podana kwota, nie wiemy jednak, jak wyglądał konkretny egzemplarz przeznaczony do sprzedaży. Trzeba bowiem zaznaczyć, że na cenę składały się

nie tylko koszty produkcji i standardowe marże, ale także koszty dodatkowych usług, związanych np. z wykonaniem oprawy (publikacje wychodziły z drukarni w postaci niezszytych arkuszy) czy dostawą do klienta. Jakość oprawy, cechy konkretnego egzemplarza (wydrukowanego np. na specjalnym papierze lub ozdobionego malarsko), jego dostępność (tytuł rzadki, sprowadzany na specjalne życzenie, bądź też tytuł rozpowszechniony, pochodzący z miejscowej oficyny), typ odbiorcy (stały czy jednorazowy) – wszystko to kształtowało ostateczną cenę sprzedaży. Nie możemy więc mówić o jakiejś stałej cenie danej edycji, ale o cenie tylko jednej spośród wielu jej kopii. Ustalenie, o jaki egzemplarz chodzi w konkretnej wzmiance źródłowej i co ostatecznie złożyło się na jego wartość rynkową, jest bardzo trudne lub zgoła niemożliwe.

Na koszty produkcji druku składały się koszty papieru, wykonania lub wypożyczenia czcionek, koszty atramentu i innych materiałów oraz wynagrodzenia drukarzy i pomocników. Charakterystyczne jest to, że najważniejszy punkt kosztorysu stanowił zawsze papier¹, co musiało mieć duże znaczenie dla decyzji wydawców i drukarzy o wysokości nakładu i objętości druku. W kontrakcie dotyczącym publikacji 500 egzemplarzy *Libro primo de musica de la salamandra* (Rzym 1526) na papier przeznaczono dziesięć dukatów, na atrament i skóry – jednego dukata, na opłacenie drukarza – cztery dukaty, na wynagrodzenie dla pomocników – cztery dukaty, na zakwaterowanie dla pracowników na okres dwóch miesięcy – osiem dukatów². Nie wiemy nic o kosztach czcionek, które być może były już w posiadaniu drukarza (Niccolo de' Giudici) i nie wymagały dodatkowych środków finansowych. W tym przypadku cena papieru stanowiła 37% wartości produkcji, czyli odsetek znaczny, choć nie najwyższy. W 1544 roku, również w Rzymie, zawarto umowę na wydanie *Missarum liber primus* Moralesa, według której koszty druku wyniosły 154,20 skudów, z czego 74,20 skudy przeznaczono na papier, a 80 skudów na pozostałe wydatki (w tym robociznę i czcion-

¹ Zob. też dane dotyczące wydawnictw niemuzycznych, Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 112–114.

² Blackburn, „The printing contract”, s. 347.

ki)³. Udział materiału pisarskiego stanowił więc aż 48%, co jednak musiało mieć związek z jego jakością. *Libro primo de musica de la salamandra* ukazała się na papierze formatu *mezzana*, używanym do produkcji standardowych książek głosowych *in quarto*, podczas gdy księga mszy Moralesa wymagała droższej *carta reale*, nadającej się do wytwarzania dużych foliałów. Większy udział papieru w kosztach mógł też wynikać z przemian w technologii typografii muzycznej: wcześniejszy tytuł został powielony techniką druku podwójnego, późniejszy zaś – techniką druku pojedynczego, wiążącą się z mniejszym nakładem pracy. Nawet przy wydaniu tak szczególnej edycji jak msze Carpentrasa, do której sprawiono specjalne czcionki, materiał pisarski stanowił najważniejszą część kosztów⁴. Nie dziwi więc zastrzeżenie zawarte w kontrakcie z 1565 roku dotyczącym opublikowania pasji i lamentacji Paola Ferraresego, że papier ma być „biały i ładny, nie zaś ciemny czy plamisty”⁵. Z przeliczeń zakontraktowanych ryz papieru na objętość wydrukowanych egzemplarzy wynika, że pewna jego część była przeznaczona na straty (np. przygotowanie korekt). Gdyby jednak drukarz źle wyłoczył nuty, musiałby dodrukować odpowiednią liczbę egzemplarzy niezależnie od braku papieru⁶. Na rozrzutność w tym zakresie nie było więc miejsca.

Niewiele wiemy na temat wysokości marż, jakie narzucano przy sprzedaży wydawnictw muzycznych. Tym większą wartość ma dla nas informacja zawarta w kontrakcie dotyczącym dodruku pięćdziesięciu kopii wspomnianej już *Libro primo de musica de la salamandra*. Wspólnicy – wydawca i drukarz – podzielili się kosztami po połowie, przy czym ten pierwszy odkupił od drukarza przynależną mu część nakładu w cenie sześciu *baiocchi* za sztukę. Z wcześniejszego kontraktu – tego, który dotyczył wydania 500 kopii – wiemy, że koszt produkcji całego nakładu wynosił w tym samym roku 27 dukatów (2700 *baiocchi*), co daje 5,4 *baiocchi* za egzemplarz – marża na sprzedaż hurtową stanowiła zatem w tym przypadku 10,1%⁷. Marże de-

³ Cusick, *Valerio Dorico*, s. 95–98.

⁴ Heartz, *Pierre Attaignant*, s. 115.

⁵ Agee, „A Venetian music printing contract”, s. 60.

⁶ Zob. Heartz, *Pierre Attaignant*, s. 111.

⁷ Blackburn, „The printing contract”, s. 353.

taliczne były daleko wyższe. *Liber quindecim missarum* z 1516 roku kosztowała 15 *julii* w hurcie i 20 *julii* w detalu, co oznaczało wzrost ceny o 33,3%⁸. Zapewne podobną marżę nałożono w 1521 roku na sprzedaż mniejszych wydawnictw Antica, za które Ferdinand Columbus zapłacił dziesięć soldów za egzemplarz (mniej niż 7,5 *baiocchi*), podczas gdy kolekcja motetów wydana przez Antoniusa de Frisis kosztowała kolekcjonera w tym samym roku dziewięć *baiocchi*. Były to książki zbliżone objętością do *Libro primo de musica de la salamandra*, a więc koszty ich druku mogły kształtować się w granicach pięciu–sześciu *baiocchi* za sztukę. Przy założeniu takich relacji cenowych można przyjąć, że przy nakładzie 500 egzemplarzy sprzedaż 350 kopii dawała pełny zwrot kosztów⁹.

Tego rodzaju kalkulacje mogą być jednak zawodne. Inną wartość detaliczną miały druki Ottaviana Petrucciego, sprzedawane – w przeliczeniu na jedną kartę – w cenie trzy razy wyższej niż wydawnictwa Antica¹⁰. Ważną rolę odgrywały tu z pewnością koszty produkcji – pod tym względem precyzyjny w swej pracy Petrucci nie mógł konkurować ze swoimi następcami i naśladowcami. Z drugiej strony, istnieje poważne przypuszczenie, że marże w sprzedaży detalicznej na ogół przekraczały 50% i trzydziestoprocentowy narzut w przypadku *Liber quindecim missarum* nie jest dobrym punktem wyjścia do dalszych kalkulacji. Wenecka edycja *Delle historie del mondo* (1581–1582) była sprzedawana w cenie przewyższającej co najmniej o połowę koszty jej wydania¹¹, marże zaś w antwerpskiej oficynie Plantina wynosiły w latach sześćdziesiątych 100%, choć bywały też znacznie wyższe¹². Opublikowanie francuskiego przekładu Tukidydesa, który ukazał się w 1527 roku w nakładzie 1225 egzemplarzy, kosztowało ponad 12 250 soldów (dziesięć soldów w przeliczeniu na kopię), podczas gdy jeden egzemplarz był sprzedawany po dwadzieścia soldów, czyli dwa razy drożej¹³. Duża marża musia-

⁸ Chapman, *Andrea Antico*, s. 451; cyt. za: Blackburn, „The printing contract”, s. 353.

⁹ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 360.

¹⁰ Ibidem, s. 360.

¹¹ Grendler, *The Roman inquisition*, s. 15.

¹² Voet, *The golden compasses*, t. 2, s. 388–389.

¹³ Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 114–115.

ła także dotyczyć wielu wydawnictw muzycznych, które – podobnie jak Tukidydes – wymagały dotarcia do specjalistycznego grona odbiorców, co zwiększało koszty kolportażu i wiązało się z ryzykiem długiego składowania czekających na sprzedaż druków. Suzanne Cusick zakłada na przykład, że cena detaliczna *Missarum liber primus* Moralesa musiała być na poziomie około 1,30 skuda – tyle bowiem za analogiczne wydawnictwa płaciła w tym czasie rzymska Cappella Giulia. Tymczasem, jak wynika z kontraktu, koszt druku całego nakładu tej książki wynosił 154,20 skudy, a więc tylko 0,30 skuda za kopię, co oznacza, że już sprzedaż niespełna 120 egzemplarzy przynosiła pełny zwrot poniesionych wydatków¹⁴. Być może istnieje jakiś błąd w tych kalkulacjach – to kolejna zagadka związana z tą księgą i dotyczącym jej kontraktem (zob. exemplum 3). W każdym razie marże na wydawnictwa muzyczne musiały być duże i zapewniałyby spory zysk, gdyby nie cały szereg warunków, które należało spełnić, by odnieść finansowy sukces. Odpowiedni dobór repertuaru, wysoka jakość druku, sprawny kolportaż i korzystna koniunktura – zbyt wiele, żeby wydawanie muzyki nie wiązało się z dużym ryzykiem finansowym.

Ważnym źródłem wiedzy na temat cen druków muzycznych w I połowie XVI wieku są inwentarze hiszpańskiego kolekcjonera Ferdinanda Columbusa¹⁵. Z zamieszczonych w nich zapisków wynika, że najdroższymi edycjami nutowymi tego czasu były – jak już wspomniano – druki Ottaviana Petrucciego. Wysokie ceny charakteryzowały też inne wydawnictwa specjalistyczne tego czasu; wiele na przykład należało zapłacić za książki ze słynnej weneckiej oficyny Aldusa Manutiusa¹⁶. Na ich wartość wpływał nie tyle format książki, ile liczba zużytych arkuszy, co znów potwierdza decydujące znaczenie papieru dla ekonomii wczesnego drukarstwa. Stanley Boorman zakłada, że edycje muzyczne zaczęły tanieć około połowy XVI wieku¹⁷. Jak wynika z inwentarza Accademia Filarmonica z Werony z lat 1543–1560, komplet książek głosowych z oficyny Antonia Gardana

¹⁴ Cusick, *Valerio Dorico*, s. 98.

¹⁵ Chapman, „Printed collections”, s. 50–52.

¹⁶ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 331–336.

¹⁷ *Ibidem*, s. 335–336.

kosztował wtedy średnio jednego lira, przy czym cena ta odnosiła się do egzemplarzy nieoprawionych. Przykładowo, za zbiór czterogłosowych *Mottetti del Frutto* (1539) akademia ta zapłaciła jednego lira i cztery soldi, a za sześciogłosowe madrygały Verdelota (1541) – jednego lira i siedem soldów. Cena oprawionych egzemplarzy rosła, i to niekiedy znacznie: za oprawę kartonową trzech partesów należało zapłacić 15 soldów, podczas gdy koszty oprawy pergaminowej mogły przekroczyć wartość druku. Zakładając, że dzienna stawka robotnika wynosiła około 30 soldów, wydaje się, że zakupienie zwykłych, nieoprawionych książek głosowych nie było zbyt wielkim wydatkiem (1 lir = 20 soldów). Dodajmy, że klawesyn z malowaną skrzynią kosztował Akademię z Ferrary 110 lirów, a więc miał wartość sporej kolekcji druków muzycznych¹⁸. W latach dziewięćdziesiątych XVI wieku cena nieoprawionych partesów wydanych w Wenecji była jeszcze niższa, gdyż w przypadku czterech głosów kształtowała się na poziomie 10–15 soldów¹⁹.

Dalszych informacji na temat cen interesujących nas edycji dostarczają zapiski handlowe Krzysztofa Plantina z lat 1566–1578, opracowane przez Henrieo Vanhulsta²⁰. Na ich podstawie można przekonać się, jak wielka przepaść cenowa dzieliła zwykłe, nieoprawione książki głosowe, liczące po kilkanaście kart, od znacznie obszerniejszych wydawnictw w dużym formacie. Opublikowana przez Plantina luksusowa księga mszy Georges'a de La Hèle kosztowała – w zależności od jakości papieru, jakiego użyto do druku – 15 lub 18 florenów²¹, podczas gdy bicinia Orlanda di Lasso (1577) można było nabyć już za 3,5 *stuivera* (= 0,175 florena). Średnia cena za książki głosowe *in quarto* wynosiła osiem *stuiverów* i – jak się wydaje – na jej wysokość nie wpływało ani miejsce druku, ani data wydania²². Ponownie to papier miał najważniejszy wpływ na wartość edycji, a cenę sprzeda-

¹⁸ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 89–91.

¹⁹ Zob. ceny w indeksach książek przeznaczonych do sprzedaży z oficyn Vincenciego (Thibault, „Deux catalogues” [1929], s. 178–183) i Scotta (Bernstein, *Music printing*, s. 131; eadem, *Print culture*, s. 92); zob. też rozdz. 3.2.

²⁰ Vanhulst, „Suppliers and clients”.

²¹ Zob. też Stellfeld, *Bibliographie des éditions*, s. 32–41.

²² Vanhulst, „Suppliers and clients”, s. 570.

ży wydatnie podwyższało zaopatrzenie książek w oprawę. Jak sugeruje Vanhulst, muzykalia sprzedawane przez Plantina były średnio trzy razy droższe od dzieł niemuzycznych²³. Wymagałoby to z pewnością dalszych badań porównawczych, zwłaszcza w kontekście innych wydawnictw specjalistycznych II połowy XVI wieku. Tak czy owak druk kosztował znacznie mniej niż wykonana na zamówienie kopia rękopiśmienna: już w 1470 roku wersja drukowana tego samego tekstu stanowiła 50–80% ceny manuskryptu²⁴. Podobne porównania w zakresie muzyki byłyby trudne do przeprowadzenia, jednak wydaje się, że także w tym przypadku różnice były duże i powiększały się w ciągu XVI stulecia.

*

EXEMPLUM 4. Ceny druków w Prusach Królewskich

Ceny wydawnictw muzycznych w Prusach ostatniej ćwierci XVI wieku można poznać na podstawie zapisków naniesionych na egzemplarzach zachowanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu (il. 9). Znalazł się tam klocek ośmiu druków z lat 1568–1582 (sygn. V 814–821), pochodzących z oficyn w Norymberdze i Monachium, które zawierają religijny repertuar łaciński, w tym liczne utwory Orlanda di Lasso. Klocek należał niegdyś do kolekcji kościoła Mariackiego w Elblągu, jednego z najważniejszych ośrodków pielęgnowania kultury muzycznej w Prusach²⁵. W trzech egzemplarzach, na stronach tytułowych książek tenorowych, pojawia się cena w groszach pruskich, naniesiona nie wcześniej niż w 1582 roku, kiedy to ukazał się najmłodszy z druków. Z zapisków tych wynika, że wartość sprzedaży była ściśle skorelowana z objętością edycji. Norymberski druk *Sacrae lectiones* Orlanda di Lasso z 1575 roku kosztował tylko 8 groszy, gdyż był niewielki pod względem rozmiarów (cztery książki głosowe po 14 kart), wydane zaś w tym samym miejscu w 1570 roku *Septem psalmi poenitentiales* Aleksandra Uttendala kosztowały aż

²³ Ibidem, s. 571.

²⁴ Hirsch, *Printing, selling and reading*, s. 69.

²⁵ Zob. Leszczyńska, „Zbiory muzyczne Biblioteki Mariackiej”.

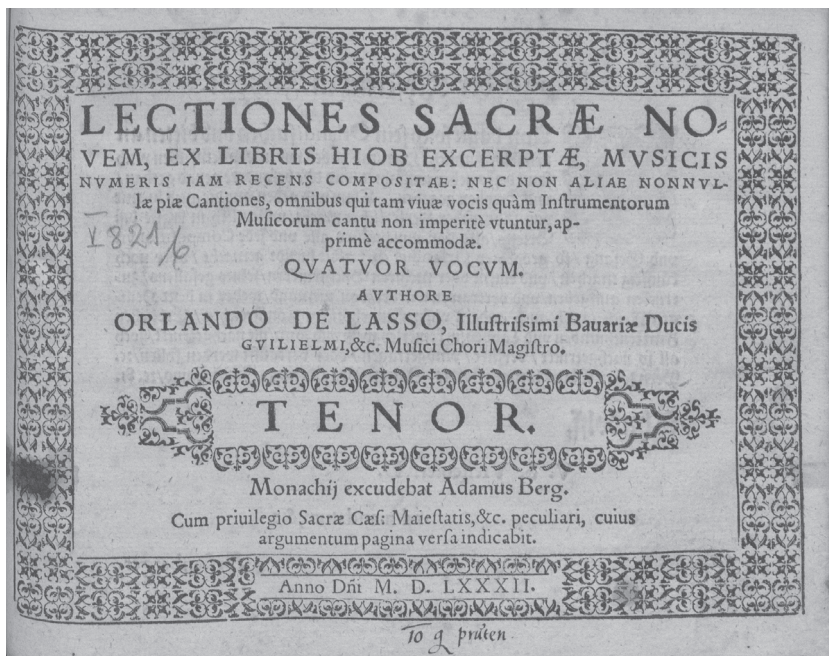
20 groszy, ich cztery książki głosowe liczyły bowiem średnio po 40 kart. Za opublikowane najpóźniej *Lectiones sacrae* Lassa należało zapłacić 10 groszy, a więc znów proporcjonalnie do objętości, choć biorąc pod uwagę cenę za jedną zadrukowaną kartę, był to tytuł najtańszy (zob. tab. 3). Podane wartości odnoszą się z całą pewnością do egzemplarzy nieoprawionych.

Tab. 3. Ceny druków z kościoła Mariackiego w Elblągu

Lp.	Autor i tytuł	Miejsce i rok wydania	Cena	Liczba kart	Cena za kartę
1	Aleksander Uttendal: <i>Septem psalmi poenitentiales</i>	Norymberga 1570 Dietrich Gerlach	20 gr	160	0,125 gr
2	Orlando di Lasso: <i>Sacrae lectiones</i>	Norymberga 1575 jw.	8 gr	56	0,143 gr
3	Orlando di Lasso: <i>Lectiones sacrae</i>	Monachium 1582 Adam Berg	10 gr	98	0,102 gr

Interesująco wypada porównanie podanych tu cen z cenami innych produktów i usług obowiązującymi w latach osiemdziesiątych XVI wieku. Wydaje się, że dobrym punktem odniesienia mogą być dane dotyczące pobliskiego Gdańska, z którym łączyły Elbląg więzy gospodarcze i wspólna przynależność do Prus Królewskich. Wprawdzie siła nabywczą pieniądza ulegała tam sporym wahaniom, jednak można założyć, że najtańszy druk (8 gr) stanowił równowartość dziennej stawki czeladnika murarskiego, zarabiającego w 1583 roku 7–8 groszy, a w 1585 roku 8–10 groszy. W 1586 roku *Lectiones sacrae* Lassa można było wymienić na prosię, droższe o zaledwie jednego szeląga (10 groszy = 30 szelągów), choć dwa lata wcześniej w cenie tej mieściły się prawie dwa prosiaki. Równowartość beczki piwa stanowiło kilka druków, gdyż w 1584 roku należało za nią zapłacić 65 groszy, a w okresie drożyzny 1586 roku – 85 groszy²⁶. Ceny

²⁶ Zob. Pelc, *Ceny w Gdańsku*.



Il. 9. Orlando di Lasso: *Lectiones sacrae*. Monachium 1582 Berg
egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, V 821

edycji muzycznych z Elbląga wydają się wiarygodne, gdyż w tym samym czasie (1584) Georg Osterberger z Królewca – drukarz i księgarz – deklarował, że za druk pieśni (zapewne chodzi o kancjonały ewangelickie z nutami) pobiera opłaty w wysokości 20–25 groszy za egzemplarz, co uważał za cenę niewygórowaną²⁷. Należy mu wierzyć, gdyż były to wydawnictwa z pewnością obszerniejsze od partesów Orlanda di Lasso.

Pozostaje pytanie, gdzie zostały zakupione druki do kościoła Mariackiego w Elblągu. Ceny w groszach pruskich jednoznacznie wskazują, że pozyskano je na miejscu, a więc w Prusach Królewskich lub Prusach Książęcych. W Elblągu działał zapewne jakiś księgarz, jednak wydaje się wysoce prawdopodobne, że nabycie tego rodzaju specjalistycznych wydawnictw nie obyło się bez pośrednictwa większych składów w Gdańsku lub Królewcu. W obydwu tych miastach funkcjonowało kilka księgarni, które – ze względu na znaczenie muzyczne tych ośrodków – musiały też trudnić się sprzedażą nut²⁸. Ważnym pretendencem byłyby sklepy wspomnianego Osterbergera w Królewcu, mającego w tym mieście w zakresie druku i obrotu książkami pozycję monopolisty, wspieraną odpowiednimi przywilejami polskich królów. Musiał on pozostawać w bliskich kontaktach z wydawcami niemieckimi, gdyż pochodził z Norymbergi; był także prawdopodobnie rozeznanym w rynku muzycznym, skoro sam publikował nuty²⁹. W każdym razie zdobycie druków muzycznych dla kościoła Mariackiego w Elblągu, położonego między dwoma ważnymi ośrodkami handlowymi – Gdańskiem i Królewcem – nie było zapewne trudne i w istocie niewiele kosztowniejsze niż obecnie.

FINIS EXEMPLI

²⁷ Kawecka-Gryczowa, Korotajowa, *Drukarze dawnej Polski*, t. 4, s. 301.

²⁸ Sprzedażą nut zajmowała się księgarnia Salomona w Gdańsku, która w 1582 r. sprowadziła 20 egzemplarzy *Cantiones sacrae* Broucka (1579) z oficyny Plantina z Antwerpii; Stellfeld, *Bibliographie des éditions*, s. 50. Zbigniew Nowak („Zarys dziejów księgarstwa”) wymienia tylko dwóch księgarzy (a zarazem drukarzy) działających w Gdańsku w XVI w.: Franciszka Rhodego (lata działalności: 1538–1559) i Jakuba Rhodego (1593–1602).

²⁹ Zob. Kawecka-Gryczowa, Korotajowa, *Drukarze dawnej Polski*, t. 4, s. 299–311.

3.2. Kolportaż

Dystrybucja książek, w tym wydawnictw nutowych, nie należała do najłatwiejszych, co zresztą musiało mieć istotny wpływ na ich cenę. Był to wprawdzie towar trwały, nieulegający szybkiemu przeterminowaniu, jednak charakteryzował się znaczną wagą i dużą wrażliwością na wilgoć. Książki transportowano w drewnianych skrzyniach statkami lub wozami, przy czym w miarę możliwości wybierano drogę wodną. Zdarzało się, że wskutek sztormu czy ulewy papier ulegał zamoczeniu, tak jak stało się to z wydawnictwami Girolama Scotta przewożonymi w 1558 roku z Wenecji do Neapolu³⁰. Zniszczenia powodowały także wielokrotne przeładunki towaru, np. gdy zmieniano wozy lub przenoszono skrzynie z wozów na statki. Dodatkowy problem stwarzały trudności w przepływie pieniędzy pomiędzy drukarzami i księgarzami działającymi w oddalonych od siebie ośrodkach. Oczywiście nie było mowy o płatnościach gotówką, stąd też rozliczano się za pomocą barterów i wymiany weksli. W praktyce system ten nie zawsze się sprawdzał, gdyż weksle krążyły z rąk do rąk, bywały zastawiane na poczet długów, a wojny i inne kataklizmy prowadziły do spektakularnych bankructw³¹.

Najpewniejszą i najtańszą formą kolportażu była zatem sprzedaż bezpośrednia. Duże oficyny drukarskie miały własne księgarnie, w których sprzedawały zarówno wydawnictwa swoje, jak i pochodzące z innych drukarni. Nic pewnego nie wiemy o sklepach pierwszych drukarzy muzycznych, działających jeszcze w specyficznych warunkach, ale już firmy Gardana, Scotta i Plantina prowadziły taką właśnie sprzedaż bezpośrednią. Co najmniej od 1516 roku rodzina Scottów była współwłaścicielem księgarni w Rzymie, w której sprzedawano *Liber quindecim missarum*. W późniejszym czasie posiadała skład w Neapolu, a w 1559 roku weszła w spółkę z wenecką księgarnią Balda Sabiniego i dostarczała jej książki z piętnastoprocentowym

³⁰ Bernstein, *Print culture*, s. 87.

³¹ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 222–224.

upustem³². Własny sklep prowadziła Officina Plantiniana³³, gdzie można było nabyć za gotówkę m.in. wydawnictwa nutowe z Leuven i Paryża³⁴. Duże oficyny miały również swoich reprezentantów w innych miastach – trudnili się oni kolportażem książek i rozliczeniami finansowymi. Agentami Girolama Scotta byli jego krewni działający jako drukarze i księgarze w Wenecji, Neapolu, Mediolanie i Mantui, przedstawicielem w Rzymie był zaś – o czym dowiadujemy się z umowy z 1566 roku – drukarz Marco de Amadoro³⁵. Krzysztof Plantin miał swoje biuro w Paryżu, do którego wysłał dziesięć egzemplarzy *Octo Missae* Georges’a de La Hèle natychmiast po ich ukazaniu się drukiem w 1578 roku³⁶. Przedstawiciele w innych miastach nie tylko reprezentowali interesy handlowe i finansowe macierzystej oficyny, ale też pośredniczyli w pozyskiwaniu obcych wydawnictw do innych księgarni należących do firmy. Ważną funkcję pełnili także wędrowni handlarze książek (*colporteurs*), docierający do mniejszych miast, tam gdzie nie było specjalistycznych sklepów. Trudnili się oni przede wszystkim kolportażem druków ulotnych, sprzedawanych za niewielkie kwoty na targach i ulicach³⁷. Każda drukarnia współpracowała ponadto z różnymi księgarzami i kupcami, z którymi prowadziła interesy na zasadzie barterów.

Wgląd w kulisy dystrybucji edycji muzycznych II połowy XVI wieku dają nam wspomniane już w poprzednim podrozdziale zapiski handlowe Krzysztofa Plantina. Do głównych jego dostawców należeli miejscowi księgarze z Antwerpii, w tym zwłaszcza Jean Bellère, który w okresie 1566–1578 sprzedał Plantinowi nuty na sumę ponad 122 florenów. Wydawnictwa muzyczne były pozyskiwane z Leuven (z oficyny Pierre’a Phalèse’a), Paryża i Lyonu, choć skądinąd wiadomo, że ważną funkcję pełnili też dostawcy z terenu Niemiec. Lista odbiorców była znacznie dłuższa: na jej czele znajduje się znany księgarz z Augsburga Georg Willer, który kupił od Plantina we

³² Bernstein, *Print culture*, s. 87.

³³ Zob. Voet, *The golden compasses*, t. 2, s. 392–395.

³⁴ Zob. Vanhulst, „Suppliers and clients”, s. 576–602.

³⁵ Bernstein, *Print culture*, s. 86.

³⁶ Vanhulst, „Suppliers and clients”, s. 600.

³⁷ Orden, „Cheap print”, s. 284–286.

wspomnianym czasie nuty o łącznej wartości ponad 69 florenów. Oprócz wielu klientów z Niderlandów, znajdujemy nabywców z takich miast, jak Lipsk, Londyn, Lyon, Mediolan, Rzym i Wiedeń. Byli wśród nich kupcy i księgarze, ale także odbiorcy indywidualni i instytucjonalni, często niestety nieodnotowani z imienia. Jedną z najciekawszych transakcji dotyczy zakupu niezidentyfikowanej edycji utworów Gerarda Turnhouta przez wysokiego urzędnika dworu w Madrycie. Należy podkreślić, że nawet wtedy, gdy Plantin handlował z innymi księgarzami i kupcami, liczba przesyłanych egzemplarzy jednego tytułu była niewielka i rzadko przekraczała sześć kopii³⁸. Z całą pewnością sprzedaż wydawnictw muzycznych nie miała charakteru masowego, choć z drugiej strony – jak widać z analizowanych rachunków – geograficzny zasięg transakcji był szeroki. Nie dziwi w tym kontekście ani wysokie marże, ani utrzymywanie się na rynku tytułów sprzed kilkudziesięciu lat.

Najważniejszą okazję do handlu książkami stwarzały wielkie, ponadregionalne targi. Jak przypuszcza Boorman, to właśnie tą drogą były kolportowane niektóre wydawnictwa Petrucciego, pojawiające się m.in. na targach w Recanati³⁹. Od końca XV wieku do połowy lat sześćdziesiątych następnego stulecia rolę centrum targowego odgrywał Lyon, do którego zbieżali kupcy z Francji, Włoch, Szwajcarii, Niemiec i Hiszpanii. Tutaj, na ulicy Mercière, znajdowały się liczne sklepy i kramy z książkami, a w ich bogatej ofercie można było znaleźć edycje muzyczne z zakładów Moderne'a i Attaingnanta⁴⁰. Nie ulega wątpliwości, że to dzięki pośrednictwu Lyonu w I połowie XVI wieku obserwujemy przenikanie się myśli technologicznej i repertuaru oficyn muzycznych z terenów Francji i Włoch. Od połowy XVI wieku ważnym ośrodkiem handlu wydawnictwami nutowymi stał się Frankfurt nad Menem. Henri Estienne w swojej erudycyjnej relacji *Francofordiense emporium* przyrównał Frankfurt do Aten, a to ze względu na wielką liczbę drukarzy, księgarzy, uczonych i pisarzy odwiedzających to miasto przy okazji targów, organizowa-

³⁸ Vanhulst, „Suppliers and clients”, passim.

³⁹ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 357.

⁴⁰ Zob. Guillo, *Les éditions musicales*, s. 24–25; Hertz, *Pierre Attaingnant*, s. 123.

nych tam dwa razy w roku. Była to nie tylko szansa na zaprezentowanie najnowszych tytułów i zawarcie transakcji handlowych, ale również możliwość wymiany myśli i idei pomiędzy przedstawicielami wszystkich dyscyplin ówczesnej nauki, pochodzącymi z najważniejszych ośrodków intelektualnych Europy. Obok „targów Muz” – jak określa je Estienne – odbywały się nie mniej ważne i barwne „targi Merkurego”, podczas których sprzedawano żywność, konie, wyroby z metalu, tkaniny i wino⁴¹. Dla historii muzyki najważniejsze jednak znaczenie ma to, co można było znaleźć na Büchergasse.

Od 1564 roku Georg Willer z Augsburga drukował katalogi książek wystawianych na targach we Frankfurcie, które są dla nas nieocenionym źródłem wiedzy na temat bogatej oferty sprzedawanych tam wydawnictw. W 1569 roku w targach uczestniczyło osiemdziesięciu siedmiu księgarzy, w tym siedemnastu z Frankfurtu, pięciu z Genewy, czterech z Lyonu i trzech z Wenecji, reprezentujących również interesy nieobecnych kolegów⁴². Katalogi frankfurckie z okresu do 1600 roku odnotowują ponad dwadzieścia tysięcy pozycji ze 117 oficyn⁴³, z których niemała część dotyczyła muzyki. Tylko w latach 1565–1570 pojawiły się tam 154 tytuły edycji muzycznych, co stanowiło istotną część ówczesnej produkcji drukarskiej. O międzynarodowym charakterze targów świadczy fakt, że wśród owych tytułów aż 91 pochodziło z oficyn włoskich⁴⁴. Frankfurt był ważnym miejscem przepływu szesnastowiecznych wydawnictw nutowych, a zwłaszcza głównym punktem transferu druków z południa na północ. W katalogach znajdujemy wiele pozycji zawierających repertuar mszalny, motetowy, pieśniowy i madrygałowy, który wpłynął na kształt kultury muzycznej XVI wieku, w tym edycje, uznane dzisiaj za zaginione⁴⁵. O istotnym znaczeniu targów dla kolportażu publikacji muzycznych świadczy inwentarz sporządzony w 1602 roku po śmierci krakowskiego księgarza Zacheusza Kesnera. Zawiera on m.in. wykaz książek sprowadzonych z Frankfurtu w listopadzie tego roku

⁴¹ Stephanus (Estienne), *Francofordiense emporium*.

⁴² Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 229.

⁴³ Ibidem, s. 231.

⁴⁴ Bernstein, *Print culture*, s. 90.

⁴⁵ Zob. Göhler, *Verzeichnis* (Göhler 1).

przez współpracownika Kesnera – Jana Policiusa, z przeznaczeniem do sprzedaży w księgarniach w Krakowie i Lublinie. Wśród 91 tytułów, każdy w liczbie od jednej do czterech kopii, znalazły się druki z oficyn niemieckich, niderlandzkich i włoskich, w tym liczne edycje weneckie stanowiące ponad 30% pozycji. W inwentarzu odnotowano ponadto 284 egzemplarze druków muzycznych *in quarto* bez charakterystyki ich zawartości⁴⁶.

Formą prezentacji ofert poszczególnych oficyn stały się drukowane już w czasach inkunabułów indeksy, zawierające wykaz książek przeznaczonych do sprzedaży⁴⁷. Opracowywano je na potrzeby uczestnictwa w targach, na których nie było możliwości wystawienia wszystkich publikacji, aby zareklamować tytuły znajdujące się w magazynach lub przygotowywane do druku. Zapewne większość liczących się oficyn sporządzała takie indeksy – niestety te, dotyczące wydawnictw muzycznych, pochodzą dopiero z ostatniej ćwierci XVI wieku. Przybierały one formę plakatów lub małych zeszytów, co oddaje praktyka oficyny Plantina⁴⁸. Dobrym przykładem takiego reklamowego plakatu jest *Catalogus librorum excusorum in officina Gerlachiana*, wydany w Norymberdze w 1582 lub 1583 roku. Na zadrukowanej jednostronnie karcie o wymiarach 51 × 35 cm wymieniono około 180 tytułów posegregowanych na grupy tematyczne, w tym pięćdziesiąt edycji w działach „Musici libri” i „Teutsche Music Bücher” (muzykalia znalazły się też w innych grupach)⁴⁹. W formie plakatu został także wydany przez oficynę Scotta *Indice de libri di musica stampati* z 1596 roku, zawierający 256 pozycji, podzielonych na działy według gatunków i liczby głosów⁵⁰. Dwa inne wykazy – obydwie z 1591 roku – ukazały się w postaci małych, ośmiokartkowych fascykułów w formacie *in octavo* (nieco ponad 14 × 10 cm)⁵¹. Indeks Giacomina Vincentiego (*Indice di tutte l'opere di musica che si truova alla stampa della pigna*) bywa pomijany w najnowszej litera-

⁴⁶ Czepiel, „Zacheus Kesner”.

⁴⁷ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 230–231.

⁴⁸ Voet, *The golden compasses*, t. 2, s. 424.

⁴⁹ Ameln, „Ein Nürnberger Verlegerplakat”.

⁵⁰ Bernstein, *Music printing*, s. 130–131; eadem, *Print culture*, s. 91–93.

⁵¹ Thibault, „Deux catalogues”.

turze⁵³, podczas gdy zawartość wykazu Angela Gardana (*Indice delli libri di musica che si trovano nelle stampe di Angelo Gardano*) doczekała się już szczegółowej analizy. Wynika z niej, że rynkowy żywot niektórych wydawnictw był bardzo długi – wśród 360 tytułów znajdują się takie, które swoim datowaniem sięgają lat czterdziestych⁵³.

Kolportaż za pośrednictwem sieci księgarzy i agentów, wsparty wydatnie przez obecność na międzynarodowych targach w Lyonie i Frankfurcie, sprawiał, że wydawnictwa muzyczne docierały do niemal wszystkich zakątków szesnastowiecznej Europy. W I połowie XVI wieku najintensywniejsza wymiana dokonywała się w dwóch strefach: południowej, czyli w basenie Morza Śródziemnego (Włochy, południowa Francja, kraje alpejskie, Półwysep Iberyjski), oraz północnej, atlantyckiej (północna Francja, Anglia, kraje hanzeatyckie)⁵⁴. Ośrodki niemieckie były tymi, w których obydwie strefy zazębiały się, a od połowy stulecia przyjęły rolę pośrednika między Włochami a północną częścią kontynentu⁵⁵. Sprawny kolportaż i uniwersalny język muzyki spowodowały, że w XVI wieku można zaobserwować proces niespotykanej dotąd unifikacji świata zachodniego w zakresie uprawianego repertuaru muzycznego (zob. rozdz. 5.2).

3.3. Krąg odbiorców i kolekcjonerstwo

Niełatwo jest ustalić krąg odbiorców szesnastowiecznych edycji muzycznych, gdyż mogły one docierać wszędzie tam, gdzie posługiwano się pismem, nawet jeśli umiejętność czytania i pisania nie obejmowała nut. Pewne typy druków miały swoje określone (choć niezamknięte) grono użytkowników, które nie musiało wykazywać zainteresowania wszystkimi rodzajami publikowanej muzyki. Podręczniki były adresowane do uczniów i studentów, zaznajamiających się z *musica practica* w szkołach kościelnych, miejskich i dworskich. Bardziej

⁵² Zob. Bernstein, *Print culture*, s. 91; Fenlon, „Music, print, and society”, s. 301.

⁵³ Agee, *The Gardano music printing firms*, s. 360–405 (Appendix II); Lewis, *Antonio Gardano*, t. 3, s. 63–77.

⁵⁴ Zob. Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 124.

⁵⁵ Zob. Bernstein, „Musica transalpina”, s. 400.

specjalistyczne traktaty muzyczne trafiały w ręce profesorów i profesjonalnych muzyków, odznaczających się erudycją niezbędną do zgłębiania zawartych w nich treści. Odbiorcami ksiąg liturgicznych były katolickie instytucje kościelne, kancjonałów ewangelickich zaś – członkowie wspólnot protestanckich. Druki okolicznościowe, dedykowane konkretnym osobom i instytucjom, mogły w pierwszym rzędzie liczyć na zainteresowanie mieszczan danego miasta lub regionu, rozpoznających kontekst powstania pomieszczonych w nich utworów, podczas gdy druki ulotne trafiały – dzięki swej niskiej cenie i przystępnej treści – do niższych warstw społecznych. Nie wszyscy ci odbiorcy musieli znać nuty, gdyż nie zawsze rozpowszechnianie muzyki było jedynym celem wymienionych edycji. W przypadku kancjonałów i druków ulotnych melodie do pieśni mogły być przekazywane drogą tradycji ustnej, a ważniejszą funkcję pełnił występujący razem z nimi tekst. Druki okolicznościowe kupowano zapewne niekiedy ze względów towarzyskich czy prestiżowych – wystarczyło, że w dedykacjach pojawiały się nazwiska określonych osób.

Inaczej było z edycjami zawierającymi polifonię, których główną funkcję stanowiło przekazywanie muzyki. W tym przypadku odbiorcy na ogół umieli czytać nuty lub przynajmniej otaczali się ludźmi, posiadającymi taką umiejętność. Jednakże również w tej sytuacji trudno wykluczyć pozamuzyczne motywy zakupów, np. zapal kolekcjonerski czy względy prestiżowe. Analizując postać zewnętrzną i repertuar tego rodzaju druków, można zakreślić kilka grup ich potencjalnych nabywców. Księgi chórowe były adresowane do odbiorców instytucjonalnych – kapel katedralnych i dworskich, które wykonywały polifonię w ramach posługi liturgicznej. Szerszy i zróżnicowany krąg użytkowników miały książki głosowe z motetami, madrygałami i chansons, gdyż mogły zaspokajać oczekiwania zarówno profesjonalnych zespołów, jak i muzykujących amatorów. Drukowane tabulatury na instrumenty szarpane siłą rzeczy interesowały w pierwszym rzędzie muzyków instrumentalistów, a proste opracowania pieśni, w tym popularne bicinia – środowiska dyletantów. Wydaje się, że nowo powstające w XVI wieku instytucje akademickie i kościelne, a zwłaszcza odbiorcy indywidualni rekrutujący się z warstw mieszczańskich byli główną siłą napędową rozwoju

wczesnego druckarstwa muzycznego. Wielkie i mające dużą tradycję zespoły dworskie czy katedralne mogły nadal polegać na księgach powielanych ręcznie, przeznaczonych wyłącznie do ich użytku, na co wskazują szesnastowieczne rękopisy z Cappella Sistina, katedry w Mediolanie czy kapeli książęcej w Monachium.

*

EXEMPLUM 5. Inwentarz ksiąg chórowych

W zbiorach berlińskich Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie zachował się klocek druków z 1557 roku, przy którym znajduje się pojedyncza karta z rękopiśmiennym inwentarzem drukowanych ksiąg chórowych (il. 10). Wymieniono w nim ponad 50 edycji mszy i innych dzieł liturgicznych, pogrupowanych w sześciu księgach *in folio*. Podział na księgi został dokonany w zależności od miejsca wydania i przynależności do danej serii (zob. tab. 4). I tak w księdze pierwszej znalazły się msze opublikowane w latach 1556–1557 w paryskiej oficynie Nicolasa Du Chemin, w księdze drugiej – druki Jacques’a Moderne’a, w trzeciej – Pierre’a Attaingnanta z 1532 roku, w czwartej i piątej – Le Roya & Ballarda z lat 1557 i 1558, w ostatniej zaś – dziesięć tomów mszy Jacoba Clemensa non Papa wydanych w latach 1558–1560 przez Pierre’a Phalèse’a. Była to więc kolekcja znacząca, gdyż zebrano w niej niemal wszystkie księgi chórowe, wydrukowane na terenie Francji i Niderlandów do 1560 roku. Z pierwotnych sześciu woluminów zachował się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie tylko jeden (księga piąta), przy którym znaleziono inwentarz (sygn. Mus. ant. pract. A 515). Niewykluczone jednak, że pozostałe druki trafiły do innych bibliotek – analiza katalogów pozwala zakładać taką możliwość w przypadku księgi pierwszej i szóstej. Niestety trudno ustalić, w jakim dokładnie celu został stworzony inwentarz oraz gdzie i kiedy powstał. Na podstawie znaku wodnego papieru można jedynie przypuszczać, że pochodzi z ostatniej ćwierci XVI wieku i został sporządzony w środowisku francuskojęzycznym – na to ostatnie wskazuje dobór druków z oficyn w Paryżu, Lyonie i Leuven oraz poprawne lekcje nazwisk francuskich kompozytorów. Cechy znajdującego się w Krakowie woluminu niestety nie napro-

In i. b. l. i.

1 Missa s. Vrain Claudy de Sermissi Parisijs l. 50.
 3 Idem + Vrain eundem auctore ibidem
 3 Petri Colini s. Vrain. l. 50 Parisijs
 2 Idem + Vrain. Libron
 1 Petri Cadecar + Vrain Parisijs l. 50.
 1 Joannis Guyon + Vrain
 1 Petri Marchicourt + Vrain
 1 Petri Clericau + Vrain Parisijs l. 57.
 1 Nicolai Combret + Vrain
 1 Dominici Fixot + Vrain
 1 Petri Daulpsin + Vrain
 1 Mathias Lobric s. Vrain l. 50. Parisijs
 1 Simon de Boucquant s. Vrain pro mortuis l. 50.

2.

x Missae Christophi Nicolai lib. i. d. l. i. + s. d. v. vrain
 5. Lyndani. Av. 46. d. 52.
 1 Missae 3. + Vrain + Motetia + s. 6. vrain, Magnificat a q.
 4. vras. auct. Lyndani. l. 50.
 1 Missae 12. Caspari d. vrain Petri Colini l. 54. Lyndani.
 3. Missae 20. vras. auct. + vrain Parisijs l. 32. 4.

4.

Missae 3. Claudy de Sermissi + vrain l. 50 Parisijs
 Missae 3. Petri Carton + vrain Libron. l. 50.
 Missae 3. Petri Cadecar + vrain Libron. 50.
 Missae 3. Cadecar. Huisant Samia + vrain Libron l. 50.
 Missae 3. Maillet Godinmel Claud de Sermissi + vrain Lib.
 Missae 3. Godinmel + vrain. l. 50. Libron
 Missae Maillet + vrain.
 Missae Nicolai de Marke + vrain
 Missae Petri Carton + vrain
 Missae pro defunctis Carton + vrain l. 50 Parisijs.

II. 10. Inwentarz ksiąg chórowych, recto

Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. A 515

wadzają na żaden trop, gdyż księga nie zachowała się z oryginalną oprawą i nie ma żadnych inskrypcji własnościowych czy nawet śladów użytkowania.

Inwentarz, choć niejasny pod względem pochodzenia, zawiera istotne dla nas informacje na temat sposobu gromadzenia druków w XVI wieku. Jest to kolekcja monograficzna, skoncentrowana na wydawanym w formie *in folio* repertuarze mszalnym, adresowanym przede wszystkim do odbiorców instytucjonalnych. Niewykluczone, że została skompletowana na zamówienie jakiejś znaczącej kapeli przez nieznanego nam księgarza, na co wskazywałby staranny i pozbawiony luk dobór edycji, systematycznie podzielonych na księgi. Większość wymienionych druków zachowała się w kilku egzemplarzach, niekiedy pogrupowanych w podobne serie, jedynie księga druga z tytułami Moderne'a ma charakter unikatowy. Na jej początku znalazły się reedycje dwóch kolejnych tomów mszy Moralesa z lat 1546 i 1552⁵⁶. Druk opisany jako „Missae 3, 4 vocum, 4 Moteten 4, 5, 6 vocum, 1 Magnificat a 4 diversis auctoribus” to z pewnością *Harmonidos ariston, tricolon, ogdoameron*, wydany najpierw w 1546 roku, a potem w latach 1547 i 1548⁵⁷. W inwentarzu pojawia się w tym miejscu rok 1558, co może być albo zwykłą pomyłką w dacie 1548, albo śladem istnienia nieznaney dotąd edycji tego druku. Ta druga możliwość wydaje się o tyle prawdopodobna, że autor spisu wykazał się w innych miejscach wielką skrupulatnością, nigdy nie myląc dat czy nazwisk. Ostatni tytuł z księgi drugiej, zidentyfikowany jako pierwsze wydanie *Liturgicon musicarum duodecim missarum* Pierre'a Colina (1554), jest wprawdzie ujęty w katalogu druków Moderne'a, ale dotychczas nie udało się odnaleźć żadnej jego kopii⁵⁸. Inwentarz z Krakowa potwierdza istnienie niezachowanych edycji lyońskiego wydawcy, a zarazem wskazuje, jak istotną rolę w drukarstwie muzycznym XVI wieku odgrywały wielkie foliały z repertuarem mszalnym, będące przedłużeniem dawnej tradycji ksiąg chórowych.

⁵⁶ Zob. Pogue, *Jacques Moderne*, s. 194 (nr 48), 203 (nr 57).

⁵⁷ Zob. ibidem, s. 194 (nr 49), 195 (nr 50), 198 (nr 52).

⁵⁸ Zob. ibidem, s. 206 (nr 60).

Tab. 4. Zawartość inwentarza ksiąg chórowych z Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Lp.	Księga	Autor, tytuł i rok wydania	Oficyna
1	2	3	4
1	I	Claudin de Sermisy: <i>Missa cum quinque vocibus</i> . 1556	Nicolas Du Chemin, Paryż (1556–1557) ^a
2		Claudin de Sermisy: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1556	
3		Pierre Colin: <i>Missa cum quinque vocibus</i> . 1556	
4		Pierre Colin: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1556	
5		Pierre Cadéac: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1556	
6		Jean Guyon: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1556	
7		Pierre de Manchicourt: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1556	
8		Pierre Clereau: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1557	
9		Nicolas Gombert: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1557	
10		Dominique Phinot: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1557	
11		Pierre Daulphin: <i>Missa cum quatuor vocibus</i> . 1557	
12		Mathieu Sohier: <i>Missa cum quinque vocibus</i> . 1556	
13		Simon de Bonnefont: <i>Missa pro mortuis, cum quinque vocibus</i> . 1556	
14–15	II	Cristóbal de Morales: <i>Missarum liber primus [secundus]</i> . 1546 [1552]	Jacques Moderne, Lyon (1546–1558?)
16		<i>Harmonidos ariston, tricolon, ogdoameron</i> . 1558 (?)	
17		Pierre Colin: <i>Liturgicon musicarum duodecim missarum</i> . 1554	
18–24	III	<i>Primus [-VII] liber missarum</i> . 1532	Pierre Attaignant, Paryż (1532) ^b
25	IV	Claudin de Sermisy: <i>Missae tres cum quatuor vocibus</i> . 1558	Le Roy & Ballard, Paryż (1558) ^c
26		Pierre Certon: <i>Missae tres cum quatuor vocibus</i> . 1558	
27		Pierre Cadéac: <i>Missae tres cum quatuor vocibus</i> . 1558	
28		<i>Missae tres a Petro Cadeac, Ioanne Herissant, Vulfrano Samin cum quatuor vocibus</i> . 1558	
29		<i>Missae tres a Claudio de Sermisy, Ioanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus</i> . 1558	

Tab. 4. Zawartość inwentarza ksiąg chórowych (ciąg dalszy)

1	2	3	4
30		Claude Goudimel: <i>Missae tres cum quatuor vocibus</i> . 1558	Le Roy & Ballard, Paryż (1558) ^c
31		Jean Maillard: <i>Missa ad imitationem</i> . 1558	
32		Nicolas de Marle: <i>Missa ad imitationem</i> . 1558	
33		Pierre Certon: <i>Missa ad imitationem</i> . 1558	
34		Pierre Certon: <i>Missa pro defunctis</i> . 1558	
35	V	Jacques Arcadelt: <i>Missae tres</i> . 1557	Le Roy & Ballard, Paryż (1557) ^d
36		Nicolas de Marle: <i>Missa ad imitationem</i> . 1557	
37		Jean Maillard: <i>Missa ad imitationem</i> . 1557	
38		Jachet de Mantua: <i>Missa ad imitationem</i> . 1557	
39		Jean Maillard: <i>Patrem cum octo vocibus</i> . 1557	
40		<i>Canticum Beatae Mariae Virginis octo modis</i> . 1557	
41		<i>Piisimae ac sacratissime lamentationes Ieremie Prophete</i> . 1557	
42–51	VI	Jacob Clemens non Papa: <i>Liber missarum I</i> [–X]. 1558–1560	Pierre Phalèse, Leuven (1558–1560) ^e

^a Zob. Lesure, Thibault, „Bibliographie des éditions musicales”, s. 315–323, nr 55, 57, 51, 49, 48, 52, 53, 60, 63, 62, 61, 58, 47 (według kolejności występowania).

^b Zob. Heartz, *Pierre Attaignant*, s. 245–249, nr 33–39.

^c Zob. Lesure, Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy*, s. 74–80, nr 46, 42, 38, 39, 47, 43, 44, 45, 40, 50.

^d Zob. ibidem, s. 68–71, nr 23, 28, 25, 24, 27, 30, 31.

^e Zob. Vanhulst, *Catalogue des Éditions*, nr 46, 47, 48, 49, 56, 57, 50 (lub 69), 58, 59, 70.

FINIS EXEMPLI

Wśród szesnastowiecznych właścicieli druków Petruccio przeważali nieznacznie odbiorcy indywidualni, rekrutujący się z duchowieństwa, patrycjatu i arystokracji⁵⁹. Również późniejsze wy-

⁵⁹ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 336–349.

dawnictwa często trafiały do rąk prywatnych, czego dowodzi analiza rozprzestrzenienia się edycji z oficyn Attaingnanta⁶⁰, Scotta i Gardana⁶¹. Nabywcy indywidualni dominowali wśród detalicznych klientów Krzysztofa Plantina⁶². Na zmiany społeczne związane z uprawianiem muzyki zwrócił uwagę muzyk i drukarz Tyłman Susato, dedykując swoją *Liber primus sacrarum cantionum* (1546) senatowi Antwerpii. W przedmowie do druku pisze, że w jego „najszczęśliwszym wieku”, gdy sztuki wyzwolone na powrót rozkwitają przy wsparciu typografii, muzyka ceniona jest nie tylko „na dworach książąt i w świątyniach (jak dawniej), lecz również w domach, izbach i na zacnych spotkaniach szacownych obywateli”⁶³. Choć znaczna część druków – jak wynika z analizy zachowanych egzemplarzy – zasilała księgozbiory dworskie i kościelne, to jednak ważną grupą odbiorców stali się miłośnicy muzyki, rekrutujący się z różnych grup piśmiennego społeczeństwa. Obok profesjonalistów wyrosła spora rzesza muzykujących amatorów, którzy korzystając z dobrodziejstw druku, mogli śpiewać i grać „w domach, izbach i na zacnych spotkaniach”. Służyły temu m.in. *convivia musica* – mieszczańskie stowarzyszenia zawiązujące się w niemieckojęzycznych miastach od połowy XVI wieku⁶⁴.

Przystępne ceny druków, a także obserwowane już od końca XIV wieku upowszechnienie piśmienności spowodowały, że pasji zbierania książek oddały się klasy średnie. Była to nowa jakość, gdyż w czasach przed wynalazkiem Gutenberga kolekcjonerstwo stano-

⁶⁰ Hertz, *Pierre Attaingnant*, s. 126–136.

⁶¹ Bernstein, *Print culture*, s. 93–95.

⁶² Vanhulst, „Suppliers and clients”, s. 567–568.

⁶³ „Nu[n]c vero foelicissimo hoc nostro aevo, caeteris liberalioribus artibus (ceu ex longae hyemis situ) rursum reflorescentibus, cum hanc artem non tantum in principum aulis & Divorum templis (ut pridem) sed in domibus, sed in co[n]clavibus, sed in honestis bonorum coetibus, undiq[ue] ab eruditis, a nobilibus, a p[ro]bissimis quibusq[ue], summo i[n] precio haberi, mire exercitari ac magna cu[m] gloria, in italia, in gallia, in germa[n]ia typis excusam, undequaq[ue], gentium in vulgum prodire videamus”; zob. też Forney, „Antwerp’s role”, s. 240.

⁶⁴ Leszczyńska, „Rękopis *Thannenwald*”.

wiło domenę najwyższych warstw społeczeństwa⁶⁵. Różnego rodzaju antologie czy współoprawiane wydawnictwa seryjne mogły być namiastkami kolekcji i zaspokajać podstawowe potrzeby repertuarowe miłośników sztuki dźwięku. W XVI wieku powstawały niewielkie, prywatne biblioteki muzyczne, dzisiaj już trudne do odtworzenia, w rodzaju tej stworzonej przez włoskiego muzyka z Veneto – Francesca Scudieriego. Według inwentarza z 1560 roku obejmowała ona 23 woluminy, wśród nich druki madrygałów i chansons⁶⁶. Niektórzy bogaci patrycjusze zgromadzili znacznie obszerniejsze księgozbiory, które do dzisiaj zasilają zasoby najważniejszych bibliotek europejskich. Zacięciem bibliofilskim, również w zakresie muzyki, wykazywali się np. członkowie słynnej augsburskiej rodziny Fuggerów⁶⁷.

Wśród szesnastowiecznych kolekcjonerów druków muzycznych należy wyróżnić dwie grupy. Pierwszą reprezentowali bibliofile, zainteresowani zbieraniem książek wszelkiego rodzaju, niemający jakichś szczególnych kompetencji muzycznych. Nuty były jedynie dopełnieniem ich kolekcji i nie służyły celom wykonawczym. Taki charakter miał największy zbiór edycji muzycznych I połowy XVI wieku, zgromadzony przez sewilskiego dyplomata Ferdinanda Columbusa (1488–1539), syna Krzysztofa Kolumba z nieprawego łoża. Znalazły się w nim – jak wynika z zachowanych inwentarzy – 172 tytuły pochodzące m.in. z oficyn Petrucciego, Antica, Attaingnanta i Moderne’a⁶⁸. Columbus pozyskiwał druki podczas swych podróży po Europie, a skrupulatność jego pracy najlepiej odzwierciedla umieszczanie na stronach tytułowych ceny, daty i miejsca zakupu danej pozycji. Muzykalia stanowiły jedynie margines kolekcji, która liczyła kilkanaście tysięcy tytułów, w tym wiele rycin uporządkowanych w systematyczne działy⁶⁹. Uniwersalne bibliofilstwo reprezentował też wywodzący się ze starej arystokracji kanonik z Augsburga i Eichstätt – Johann Georg von Werdenstein

⁶⁵ Lewis, „Response: manuscript and printed music”, s. 323; Bernstein, „Buyers and collectors”, s. 21.

⁶⁶ Ongaro, „The library”.

⁶⁷ Zob. Schaal, „Die Musikbibliothek”.

⁶⁸ Chapman, „Printed collections”.

⁶⁹ Zob. McDonald, *The print collection*.

(1542–1608). W 1592 roku odsprzedał on swój zbiór bibliotece książęcej w Monachium, tworząc tym samym podwaliny późniejszej Bayerische Staatsbibliothek. W skład kolekcji Werdensteina wchodziło w momencie sprzedaży dziewięć tysięcy woluminów, w tym 473 druki muzyczne. Jej cechą charakterystyczną, ilustrującą poniekąd geografę drukarstwa muzycznego II połowy XVI wieku, jest duża liczba edycji weneckich (39%), przewyższająca nawet rodzime druki niemieckie (21%). Egzemplarze pochodzące z biblioteki Werdensteina nie noszą śladów użytkowania⁷⁰.

Inny typ kolekcjonerstwa reprezentowali Hans Heinrich Herwart (1520–1583) z Augsburga i Georg Knoffius (ok. 1537–1605) z Gdańska. Herwart był miłośnikiem muzyki, co zresztą zostało uwiecznione na zaginionym obrazie Paola Veronesego, stąd też wiele uwagi poświęcał wydawnictwom nutowym, stanowiącym około 22% jego księgozbioru (ponad 450 egzemplarzy)⁷¹. O jego autentycznych zainteresowaniach sztuką dźwięku świadczy fakt, że zbierał luźne karty z rękopiśmiennymi kopiami utworów⁷². Ściśle muzyczny charakter miała kolekcja Knoffiusa, w której znalazło się ponad 250 egzemplarzy, w tym wyjątkowo duża liczba druków pochodzenia włoskiego z repertuarem madrygałowym. Wiadomo, że gdański patrycjusz interesował się muzyką i praktycznie wykorzystywał zakupione przez siebie nuty⁷³. Kolekcja Herwarta zasilila zbiory Hofbibliothek w Monachium (podobnie jak wspomniany księgozbiór Werdensteina), kolekcja Knoffiusa zaś – Bibliotekę Senatu w Gdańsku (obecnie w Bibliotece Gdańskiej PAN).

Oczywiście w żadnym z wymienionych przypadków – czy to kolekcjonerstwa druków, czy kolekcjonerstwa muzyki – zbieracze nie

⁷⁰ Charteris, *Johann Georg von Werdenstein*.

⁷¹ Zob. Slim, „The music library”.

⁷² Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek”, s. 38–40; Lewis, „Response: manuscript and printed music”, s. 320.

⁷³ Morell, „Georg Knoff”. O muzycznej aktywności Knoffiusa świadczy dedykacja, jaką pozostawił na darowanym mu tomie swoich pieśni wicekapelmistrz z Królewca Johann Eccard: „Praestanti Viro, Domino Georgio Knoff, patricio Gedanensi, insigni Musico, nec non Musicorum omnium patrono celeberrimo, domino suo et amico, dono dedit author” (Johann Eccard: *Neue Lieder*. Królewiec 1589 Osterberger, egz. Biblioteka Gdańska PAN, sygn. Ee 1856 8”).

byli w stanie spożytkować wszystkich zakupionych przez siebie woluminów. Gromadzili je dla własnej przyjemności, z zamiłowania do książek, a nie tylko do celów praktycznych. Werdenstein – przykładowo – odsprzedał znaczną część swojej kolekcji, ale nie zaprzestał kupowania druków, gdyż – jak twierdził – nie mógł żyć bez książek⁷⁴. U podstaw bibliofilstwa leżała zapewne typowa dla renesansowych humanistów tendencja do archiwizowania wiedzy, zbierania i ocalenia tego, co mogło zostać skazane na rozproszenie i zapomnienie, a zarazem zamiłowanie do rzeczy pięknych i oryginalnych. Dostępne w wielu kopiach druki nie przedstawiały wprawdzie unikatowej wartości, jednak zgromadzone w większy zbiór, systematycznie uporządkowany i oznaczony, stawały się czymś jednostkowym i estetycznie satysfakcjonującym. Columbus wypracował nowatorski system inwentaryzacji swoich książek⁷⁵, Knoffius zaś tłoczył swe inicjały na jednolitych oprawach, łączących po kilka pokrewnych tytułów⁷⁶. Były to więc kolekcje prywatne, powiązane z konkretnym właścicielem i tym bardziej – przekazane za życia lub po śmierci do szerszego użytku – wystawiały pomnik swoim twórcom. „Republika druku” stworzyła warunki do rozwoju bibliofilstwa na niespotykaną wcześniej skalę – ale to zaledwie margines jej znaczenia dla przemian kultury muzycznej XVI wieku.

⁷⁴ Charteris, *Johann Georg von Werdenstein*, s. 8.

⁷⁵ W inwentarzach Columbusa oprócz numerów (sygnatur) znajdujemy symbole graficzne kodujące format i zawartość książki; zob. Chapman, „Printed collections”, s. 57.

⁷⁶ Morell, „Georg Knoff”, s. 103.

Druk a powstanie rynku muzycznego

4.1. Wygląd druku pochodną decyzji ekonomicznych

W rozdziale drugim wskazano na różnice dotyczące form przekazywania muzyki w XV i XVI wieku, stawiając hipotezę, że zmiany z tym związane zostały wywołane pojawieniem się druku. Drukarze z jednej strony odwoływali się do praktyki rękopiśmiennej, która była dla nich jedynym możliwym punktem wyjścia, z drugiej – musieli zmagać się ze specyfiką nowej techniki. Typografia pozwalała wprawdzie na powielenie tekstu w wielu egzemplarzach, jednak miała też swoje ograniczenia, typowe dla każdej metody przemysłowej. O ile rękopisy były tworzone z przeznaczeniem dla jednego odbiorcy, na specjalne zamówienie lub do własnego użytku, o tyle druki musiały uwzględniać gusta i oczekiwania wielu nabywców. Wymagało to od drukarzy i wydawców podejmowania trudnych decyzji co do wyboru treści i formy książki, które zawsze – w mniejszym czy większym stopniu – miały podłoże ekonomiczne. Poniesione koszty nie mogły przekraczać potencjalnych zysków, niezależnie od tego, czy wpływy pochodziły ze sprzedaży, czy z kiesy protektora, i czy następowały szybko, czy też były rozłożone w czasie. Warunki ekonomiczne, w jakich powstawały poszczególne edycje, mogły być różne, ale zdaje się, że ta uniwersalna zasada obowiązywała zawsze – w przeciwnym wypadku sięganie po metodę przemysłową byłoby pozbawione sensu. Drukarze i wydawcy musieli starannie dobierać repertuar, licząc na zainteresowanie odbiorców (zob. rozdz. 4.3), i racjonalnie dysponować wydatkami na czcionki, papier i siłę roboczą. Wywierało to określony wpływ na postać zewnętrzną publikacji, która miała satysfakcjonować możliwie wielu klientów, a jednocześnie nie generować zbyt wysokich kosztów.

Na jeden z aspektów tej racjonalizacji wyglądu druku wskazano już przy omawianiu pierwszych wydawnictw muzycznych. Dotyczył on pewnych uproszczeń w zapisie nutowym, wynikających z ograni-

czeń techniki czcionkowej. Wprawdzie pierwsi drukarze starali się jak najwierniej odwzorować pismo ręczne, lecz, jak wiadomo, pełne oddanie jego różnorodności graficznej było niemożliwe. Nie chodziło tu tylko o odmienne maniery notacyjne, zwyczajnie konkretnych skryptorów i skryptoriów, ale też o rozbudowany system znaków używanych w poszczególnych typach notacji. Notacje chorałowe czy biała notacja menzuralna były w pewnym stopniu skodyfikowane, jednak nie tworzyły systemów ściśle zamkniętych, gdyż dopuszczały wariabilność i innowacyjność. Spotykamy się z zapisami łączącymi różne typy notacji (np. wprowadzanie elementów menzuralnych do notacji chorałowej), a także z wielością rozwiązań w zakresie wiązania nut (neum) w ligatury. Nie bez przyczyny badania paleograficzne koncentrują się na systemach notacyjnych przed pojawieniem się druku, gdyż różnorodność symboli i ich znaczeń otwiera pole do rozmaitych interpretacji. Taka wariabilność i jednostkowość są jednak cechami kultury rękopiśmiennej, podczas gdy technika drukarska wymagała doprecyzowania, stworzenia zbioru o ściśle określonej liczbie znaków, znajdujących swoje odwzorowanie w poszczególnych czcionkach. Drukarze zamawiali zestawy złożone z potencjalnie najczęściej używanych czcionek, rezygnując z symboli nietypowych, które można było zastąpić innymi lub wykonać – o ile pojawiała się taka konieczność – drzeworytniczo. Musiał to być system możliwie jak najbardziej uniwersalny, gdyż czcionki służyły przez wiele lat do produkcji różnych wydawnictw, a zamówienie nowych zestawów wiązało się oczywiście z dodatkowymi kosztami.

Już w epoce inkunabułów znajdujemy sporo przykładów upraszczania notacji chorałowej, ograniczanej do kilku podstawowych znaków; podobną tendencję obserwujemy we wczesnych drukach muzyki menzuralnej. Ottaviano Petrucci używał przez cały czas swojej aktywności tego samego zestawu czcionek, wzorowanych na praktyce rękopiśmiennej północno-wschodnich Włoch. Był on bardzo rozbudowany, gdyż oprócz nut pojedynczych, pauz i kluczy obejmował liczne typy ligatur, sześć oznaczeń menzury i inne symbole używane w notacji muzycznej, czasem w więcej niż jednej wersji¹. Nawet tak

¹ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 122–123, zob. też s. 429–431.

duży zbiór okazał się niewystarczający do pełnego odwzorowania piśma ręcznego: ligatury występują wprawdzie w wielu rodzajach, jednak ograniczają się tylko do form dwunutowych, podczas gdy w manuskryptach używano połączeń trzech i więcej nut. Thomas Noblitt wykazał, że w drukach z oficyny Petrucciego nastąpiło uproszczenie zapisu w stosunku do rękopiśmiennych wzorów przez rozbitcie niektórych ligatur na nuty pojedyncze². Ligatury występują jeszcze w dużej różnorodności w edycjach powielanych metodą druku wielokrotnego i w drzeworytach muzycznych, jak np. *Liber quindecim missarum Antica* (Rzym 1516), *Liber selectarum cantionum Grimma i Wirsunga* (Augsburg 1520) oraz *Motetti di Adrian Willaert, libro secondo* Scotta i Antica (Wenecja 1539). Już jednak w przypadku druku pojedynczego pojawiają się w małym wyborze, ograniczając się głównie do typu *cum proprietate et sine perfectione*, i są nierzadko montowane ze złożenia dwóch czcionek, przedstawiających dwie *breves*. Taki zabieg pozwalał zbudować dość dużą liczbę ligatur bez potrzeby posługiwania się specjalnymi czcionkami. Proces upraszczania notacji muzycznej przez redukcję nut złożonych doprowadził do zaniku tego rodzaju znaków – już we wczesnych edycjach Antonia Gardana ligatury nie występują, co w tym wypadku ma ścisły związek z ograniczoną liczbą czcionek, zwiększoną dopiero w 1545 roku³. Funkcję ligatur w późniejszych czasach przejęło łukowanie.

Z działaniem druku można powiązać upowszechnienie się w XVI wieku nowej formy przekazywania muzyki – książek głosowych (partesów). Z poprzedniego stulecia pochodzi tylko jeden rękopis tego typu – tzw. śpiewnik głogowski (1477–1482), mający postać trzech książek formatu leżącego *in quarto*, przeznaczonych na discantus, tenor i contratenor⁴. Choć już wcześniej spotykamy się z praktyką zapisywania głosów utworów polifonicznych na oddzielnych kartach, to jednak wydaje się, że występowanie partesów przed początkiem XVI wieku nie było powszechne. Technikę tę stosował

² Noblitt, „Textual criticism”, s. 216–218.

³ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 61.

⁴ Gancarczyk, „Uwagi o genezie”, s. 26–29.

za to chętnie Ottaviano Petrucci – po raz pierwszy wydał w tej formie kolekcję mszy Josquina w 1502 roku. Rozwiązanie to nie wynikało zapewne z chęci zreformowania zapisu muzyki, lecz raczej miało źródła w możliwościach prowadzonej przez Petrucciego oficyny. Jak już wcześniej wspomniano, posługiwał się on tylko jednym zestawem czcionek, stworzonym z myślą o pierwszych projektach, na czele z wielką kolekcją chansons zatytułowaną *Harmonice musices Odhecaton*. Postać zewnętrzna tego druku przypominała ówczesne, rękopiśmienne *chansonniers* – jest to księga formatu *in quarto*, w której cztery głosy znalazły się w jednym woluminie.

Decydując się na drukowanie repertuaru mszalnego, przeznaczonego dla odbiorcy instytucjonalnego, Petrucci musiał zmierzyć się z poważnym problemem. Najodpowiedniejszą formą dla tego rodzaju kompozycji była księga chórowa, czyli duży foliał, w którym głosy są zapisane w sposób umożliwiający wykonanie utworu przez kilkusobowy chór. Wymagałoby to jednak sporządzenia nowego zestawu czcionek, większych od dotychczasowych, tak by zapis nutowy mógł być widoczny nawet ze znacznej odległości. Czcionki Petrucciego były stanowczo zbyt małe do tego celu – pasowały do pięciolinii o wysokości 10 mm, podczas gdy księga chórowa wymagała pięciolinii o wysokości co najmniej 15 mm. Druk ksiąg chórowych wiązałby się zatem z kolejnymi inwestycjami, co w przypadku młodej oficyny, działającej na wschodzącym dopiero rynku druku muzycznego, byłoby wysoce ryzykowne. Tym bardziej że wydatki związane z przestawieniem się na produkcję ksiąg chórowych nie ograniczały się bynajmniej tylko do przygotowania nowego zestawu czcionek nutowych. Należałoby zamówić też proporcjonalnie większe czcionki literowe, inicjały drzeworytnicze, wykonać nowe listwy do pięciolinii i ramki do składu, nie mówiąc już o zakupie odpowiedniego papieru, którego ceny rosły wraz z formatem⁵.

Petrucci zastosował więc rozwiązanie, niemające zapewne precedensu w praktyce rękopiśmiennej ówczesnych Włoch. Wydrukował msze w małym formacie, ale rozdzielając poszczególne partie na oddzielne zeszyty. W metodzie tej widać zresztą pozostałości myślenia

⁵ Zob. Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 250–251.

o jednej księdze: strona tytułowa ze spisem treści pojawia się tylko na początku księgi *sopranus*, a kolofon z sygnetem oficyny na końcu księgi *bassus*; foliacja jest ciągła przez wszystkie partie utworu, według następstwa: sopran – tenor – alt – bas, które są rozdzielone stronicami z dużymi inicjałami, oznaczającymi kolejne głosy. Mamy tu więc do czynienia z jednym woluminem w kilku rozdziałach – niezależne typograficznie książki głosowe, z własną stroną tytułową, spisami treści i foliacją, stają się normą dopiero w latach czterdziestych XVI wieku. Znamienny jest też wybór przez Petrucciego formatu leżącego (inaczej: poprzecznego), stosowanego konsekwentnie we wszystkich wydawnictwach, który w praktyce rękopiśmiennej zyskał pewną popularność dopiero pod koniec XV stulecia, i to głównie na terytorium Włoch⁶. Było to podążanie za najnowszą modą, choć pewne znaczenie mogły mieć względy praktyczne: zapis muzyczny lepiej komponował się na stronie formatu leżącego, gdyż wymagał mniejszej liczby liniatur o większej długości, co ułatwiało skład, a nawet prowadziło do oszczędności niektórych czcionek (kluczy i kustoszy).

Petrucci przy wyborze formy zewnętrznej dla swoich wydawnictw kierował się więc w znacznym stopniu względami ekonomicznymi. Postępował zgodnie z tendencją, którą można było zauważyć w rozwoju wczesnego drukarstwa (nie tylko muzycznego) – drukarze dążyli do zmniejszenia formatu ksiąg, redukując koszty i jednocześnie odpowiadając na potrzeby klientów. Mniejsze woluminy były tańsze i poręczniejsze, stwarzały mniej problemów z transportem i przechowywaniem. Jednak Petrucci w swoich wyborach wyszedł też naprzeciw praktyce muzycznej: wykonywanie kompozycji z oddzielnych partesów było z pewnością łatwiejsze niż z jednej księgi, zwłaszcza w przypadku utworów wokalnie-instrumentalnych. Książki głosowe bardzo szybko przyjęły się w praktyce drukarskiej i rękopiśmiennej XVI wieku; już z pierwszej ćwierci tego stulecia zachowało się około czterdziestu rękopiśmiennych partesów. Weszły

⁶ Ibidem, s. 249–250. Dowodem tej popularności są nie tylko źródła muzyczne wymienione przez Boormana, lecz również obraz *Koncert* Lorenza Costy datowany na lata 1485–1495, na którym uwieczniono niewielki rękopis formatu poprzecznego.

do powszechnego użycia i z biegiem czasu stały się atrybutem muzykowania, wypierając w sztukach wizualnych kojarzone z nim dotąd zwoje i księgi chórowe⁷. A gdy pod koniec XVI wieku zaczęto zestawiać partytury większych utworów, stały się wobec nich alternatywną formą zapisywania muzyki, istniejącą do dziś w postaci tzw. głosów.

Analizując szesnastowieczne druki muzyki menzuranej, już po Petruccim, można zauważyć pewien zoptymalizowany wzór edycji, idealnie – jak się zdaje – dostosowany do wymagań rynku. Taka optymalna edycja, niezależnie od przekazywanego repertuaru (msze, motety, pieśni, madrygały), jest ujęta w formę książek głosowych formatu leżącego *in quarto* lub, rzadziej, *in octavo*. Pod koniec XVI wieku upowszechnił się też niewielki format stojący, typowy np. dla wydawnictw Ricciarda Amadina i Giacoma Vincentiego. Książki głosowe nie są zbyt obszerne, gdyż liczą od 12 do 20 kart, a więc – w przypadku *in quarto* – składają się z trzech do pięciu arkuszy papieru. Objętość taką miały już msze wydawane przez Petrucciego i można powiedzieć, że w latach trzydziestych stała się normą, by wskazać tylko takie przykłady, jak *Magnificat octo tonorum* Senfla (Augsburg 1537 Formschneider), *Libro de canti a tre* Carpentrasa (Rzym 1537 Dorico) czy *Mottetti del Frutto* (Wenecja 1538–1539 Gardano). Oczywiście, zdarzały się książki głosowe o większej objętości, zwłaszcza antologie motetów, ale jest coś znamiennego w fakcie, że wszystkie zeszyty cieszącej się wielkim powodzeniem serii chansons, wydanej przez Attaingnanta w Paryżu, mają dokładnie po szesnaście kart. Prawdopodobnie był to rozmiar, niegenerujący przy już dość znacznym wyborze utworów zbyt wielkich kosztów. Drukarze woleli opublikować mniejsze tomy, które sprzedawali za rozsądną cenę, nieprzekraczającą dziennego zarobku robotnika, niż

⁷ Pierwsze znane autorowi tej pracy przedstawienie drukowanej książki głosowej można znaleźć na słynnym dziele Hansa Holbeina *Ambasadorzy* z 1533 r. O symbolicznym tego druku, zidentyfikowanego z tytułu (Johann Walter: *Geystliche gesangk Buchleyn*. Wormacja 1525), pisze m.in. John North (*The Ambassadors' secret*, s. 162–164). Kilkanaście lat później na *Portrecie Johanna Müntermanna* (1547) Hermanna tom Ringa znajdujemy *Primo et secundo libro di Verdelotto* (Wenecja 1540 Scotto), zob. Fenlon, Haar, *The Italian madrigal*, s. 325–326 oraz il. 21–23.

duże antologie, których wartość rosła wraz z każdym zużytym arkuszem papieru. Elementem tej strategii było wydawanie kompozycji jednego gatunku w seriach, gdzie po pierwszej księdze chansons, motetów czy madrygałów następowały kolejne, aż do wyczerpania się repertuaru i zainteresowania odbiorców. Miarą sukcesu poszczególnych oficyn stawały się długie serie, osiągające po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt tomów, jak w przypadku chansons z oficyny Attaingnanta, które ukazały się w 36 księgach. Łatwiej było sprzedać towar w mniejszych partiach, licząc na zacięcie kolekcjonerskie klientów i ich rosnące potrzeby, niż w większej i tym samym droższej całości.

W standardowych edycjach muzycznych, liczących dla każdego głosu na przykład szesnaście kart, kilka stron zajmowała treść niemuzyczna: otwierające całość strony tytułowe, następujące po nich dedykacje i przywileje oraz – umieszczane najczęściej na końcu – spisy treści. Starano się oszczędnie dysponować miejscem, nie pozostawiając niezadrukowanych kolumn, stąd też tekst zaczyna się zwykle już na *verso* karty tytułowej i kończy się na ostatniej stronie woluminu. W przypadku chansons, madrygałów czy motetów zecerzy dążyli do takiego rozplanowania strony, by zmieścić się na niej głos całego utworu lub jednej z jego części. Jeśli było to dzieło dłuższe niż pozostałe, dodawano – kosztem zmniejszenia marginesów – dodatkową pięciolinie, a jeśli wyjątkowo krótkie – na jednej stronie umieszczano głosy dwóch kompozycji. Drukarze wprowadzali wprawdzie do swoich edycji elementy upiększające, w postaci ozdobniejszych stron tytułowych lub drzeworytniczych inicjałów na początku utworów, jednak również i tutaj nie było miejsca na szczególną rozrzutność. Inicjały służyły przez wiele lat, przez co ich jakość z czasem pozostawiała wiele do życzenia, w przypadku zaś braku jakiegoś inicjału zastępowano go najprostszą literą, bez żadnych zdobień. Drukarze i wydawcy musieli z wielką ostrożnością kalkulować wydatki – na tworzenie eleganckich, drogich edycji można było sobie pozwolić tylko wówczas, gdy miało się wsparcie bogatego sponsora i pewność, że znajdą one grono zamożnych nabywców.

*

EXEMPLUM 6. *Sacrae cantiones. Leuven 1554–1555 Phalèse*

Za przykład ekonomicznego wydawnictwa muzycznego z połowy XVI wieku może posłużyć seria motetów opublikowana w latach 1554–1555 w oficynie Pierre’a Phalèse’a w Leuven⁸. Składa się ona z ośmiu ksiąg, w których znalazły się utwory na pięć i więcej głosów autorstwa takich kompozytorów, jak Thomas Crecquillon, Jacob Clemens non Papa i Pierre de Manchicourt. Księga piąta – w całości poświęcona dziełom Manchicourta – została zadedykowana biskupowi Arras i wicekanclerzowi cesarskiemu Antoine’owi Perrenotowi de Granvelle. Pozostałe tomy serii wydano bez wsparcia zewnętrznych protektorów, o czym świadczy nie tylko brak dedykacji, ale także ekonomiczny wygląd druków. Phalèse’a chronił czteroletni przywilej cesarski z 1553 roku, każdorazowo przywoływany w księdze głosu *superius*, według którego nielegalne przedrukowywanie i sprzedawanie tomów było zagrożone konfiskatą towaru i wysoką karą pieniężną.

Partesy są utrzymane w typowym dla XVI wieku formacie poprzecznym *in quarto* i składają się najczęściej z szesnastu kart, na których mieści się od czternastu do szesnastu utworów. Jedynie książki zawierające jednocześnie *quinta* i *sexta vox* liczą więcej kart (zwykle dwadzieścia), co wynika z konieczności pomieszczenia w nich dwóch głosów. Druk sprawia wrażenie gęstego, a to ze względu na częste zwiększanie liczby pięciolinii z pięciu do sześciu (niekiedy nawet siedmiu), przez co lustro tekstu osiąga wymiary 178 × 125 mm, przy wymiarach strony 210 × 159 mm (co oznacza, że zadrukowano 67% powierzchni stronicy). Na początku utworów występują wprawdzie drzeworytnicze inicjały z motywami biblijnymi i antycznymi, jednak ich jakość jest słaba (z uwagi na znaczny stopień zużycia); bywa, że są pomijane lub zastępowane prostą literą w przypadku braku odpowiedniego inicjału lub chęci oszczędzenia miejsca. Przykładem ekonomicznej pracy zecera może być jedna ze stron z księgi piątej zawierająca głos tenorowy (zob. il. 11). Przy składzie

⁸ Zob. Vanhulst, *Catalogue des Éditions*, nr 17, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 30.

Secunda pars TENOR

Et radicaui in populo honorificato & in partes dei mei he-

reditas illius hereditas illius & in plenitudine sanctorum //

detentio mea tranfite ad me omnes qui concupiscitis me //

& à generationibus meis implemi i spiritus enim me-

us super mel dulcis & hereditas mea & hereditas mea fu

per mel & fauum super mel & f uum // ma:nificabit ur.

Il. 11. *Liber quintus cantionum sacrarum* [...] Petro Manchicurtio. Leuven 1554
Phalèse

egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2165e

drugiej części motetu *In omnibus requiem* Manchicourta pominął on zwyczajowy inicjał, by na sześciu pięcioliniach zmieścić zarówno cały głos kompozycji, jak i końcówkę utworu niemieszczącego się na sąsiadującej kolumnie. Gdyby nie ten zabieg, połączony ze zwiększeniem liczby systemów, na drugą część *In omnibus requiem* i następujące po nim *Exaudiat de Dominus* należałoby przeznaczyć aż cztery strony. Trzeba również zwrócić uwagę na ciasne ułożenie nut, np. na początku poszczególnych pięciolinii niemal przylegają one do kłuczy. Bez wątpienia chodziło tu o oszczędne dysponowanie miejscem, które przekładało się na mniejsze zużycie papieru i tym samym niższe koszty druku.

Jednym z wyznaczników ekonomicznego składu nutowego może być współczynnik pustych pięciolinii przypadających na jedną stronę druku. Duża liczba takich pięciolinii świadczy o rozrzutnym dysponowaniu miejscem, gdyż tam, gdzie oszczędzano – jak w podanym przykładzie – dążono do maksymalnego wypełnienia kolumny. Jeśli utwór zajmował jedną stronę pięciosystemową i półtora systemu strony następnej, ekonomiczny skład polegał na ścieśnieniu całości na jednej tylko stronicy z sześcioma pięcioliniami. Nie bez przyczyny edycje Krzysztofa Plantina uchodzą za luksusowe: w *Cantiones* Jacoba de Brouck (1579) lustro tekstu jest niewielkie w stosunku do wymiarów strony (zadrukowano około 50% jej powierzchni), współczynnik zaś pustych pięciolinii wynosi 1,30. W *Tertius liber motetorum* z oficyny Moderne'a (Paryż 1538) osiąga on dla porównania około 0,60, a w cyklu chansons Attaingnanta (Paryż 1540) – dokładnie 0,24 dla wszystkich tomów. W komentowanej tu serii motetów z Leuven na jedną stronę druku muzycznego przypada średnio 0,29 niezadrukowanej pięciolinii, co może stanowić kolejny dowód ekonomicznego charakteru tej publikacji. Dodajmy, że *Sacrae cantiones* musiały odnieść komercyjny sukces, gdyż poszczególne księgi były wznawiane od dwóch do czterech razy, w długim okresie od 1555 do 1576 roku.

FINIS EXEMPLI

4.2. Strony tytułowe jako forma reklamy

Z dzisiejszej perspektywy strona tytułowa wydaje się niezbędną częścią składową każdej książki. Zawiera nazwisko autora, tytuł i adres wydawniczy, dzięki czemu nadaje jej tożsamość; łatwiej wyobrazić sobie książkę bez oprawy, na której te dane są podawane w formie skróconej, niż bez strony tytułowej. Tymczasem dzieje tego elementu publikacji zaczynają się na dobrą sprawę dopiero wraz z początkiem druku. Nie bez przyczyny jest ona postrzegana jako „najważniejsza nowa cecha związana z formą książki drukowanej”⁹, a jej historię uznaje się za „typową dla ewolucji książki jako całości”¹⁰. Przed erą Gutenberga strony tytułowe były używane sporadycznie i tylko w szczególnego typu rękopisach: Albert Derolez wymienia bardzo nieliczne przykłady pochodzące z luksusowych manuskryptów powstałych albo przed XII wiekiem, albo w XV wieku w kręgu włoskich humanistów¹¹. Nie znaleziono żadnej łączności pomiędzy tymi przykładami a stronami tytułowymi pierwszych druków, już choćby z tego względu, że w rękopisach znajdują się one często na *verso* pierwszej karty i mają charakter szczególnej dekoracji, związanej z tradycją antyczną¹². Strony tytułowe w inkunabułach pojawiły się jako odpowiedź na potrzeby produkcji masowej i należy je raczej uznać za przejaw zerwania z praktyką rękopiśmienną niż nawiązanie do wcześniejszych wzorów¹³. Odzwierciedlają one komercyjny charakter drukarstwa, gdyż bardzo szybko od funkcji identyfikacyjnej przeszły do funkcji promującej, stając się rodzajem opakowania dla przeznaczonego do sprzedaży produktu.

Rękopisy miały charakter unikatowy, były powiązane z konkretnym użytkownikiem, stąd też oznaczanie ich za pomocą strony tytułowej wydawało się zbędne. Funkcję identyfikacyjną pełniły otwierający tekst incipit oraz umieszczony na końcu kolofon, zawierający dane na temat okoliczności powstania księgi. Wyróżniano je często

⁹ Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 106.

¹⁰ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 84.

¹¹ Derolez, „La page de titre”.

¹² Smith, *The title-page*, s. 31–34.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 15–23.

graficznie większymi literami lub czerwonym atramentem, a zakres zamieszczonych w nich informacji nie był sformalizowany. Treść książek identyfikowano też na podstawie oprawy i wytłaczanych na niej napisów, a także inskrypcji nanoszonych na marginesach i wyklejkach. W przypadku rękopisów muzycznych podane sposoby oznaczania mają marginalne znaczenie¹⁴: incipity pełnią zupełnie inną funkcję, kolofony pojawiają się jedynie w niektórych księgach liturgicznych, również oprawy czy inskrypcje na ogół niewiele mówią o zawartości. Ważniejsze było identyfikowanie poszczególnych kompozycji, ale i tutaj nazwiska kompozytorów, a zwłaszcza tytuły pojawiają się dość rzadko. Wynika to oczywiście ze specyfiki notacji muzycznej i samej muzyki, która stanowiła często dostateczną cechę wyróżniającą spośród innych książek i tekstów. Z tego powodu zaopatrzenie edycji nutowych w strony tytułowe wydaje się jeszcze większą innowacją niż w przypadku pozostałych wydawnictw.

Pierwsze inkunabuły w pełni odzwierciedlały praktykę rękopiśmienną – o ich treści informowały incipity, natomiast dane wydawnicze były zamieszczane na końcu książki, w kolofonie. Ponieważ jednak powielane w wielu egzemplarzach książki musiały być magazynowane i transportowane, na puste karty otwierające tomy zaczęto nanosić tytuły, ułatwiające ich identyfikację. Za pierwszy inkunabuł zawierający stronę tytułową uchodzi *Bulla cruciata contra turchos* z 1463 roku, wydana w wersjach łacińskiej i niemieckiej w Moguncji przez Johanna Fusta i Petera Schöffera. Na pierwszej stronie wydrukowano to, co zwykle można było znaleźć w incipicie: tytuł z podaniem autora (papież Pius II), bez żadnych dodatkowych informacji czy zdobień. W innym wczesnym przykładzie – *Sermo in festo praesentationis* Wernera Rolewincka (Kolonja 1470 Arnold ther Hoernen) – pojawia się data wydania, ale brakuje nazwiska autora. Bardziej rozbudowana jest strona tytułowa w kalendarzu Johanna Müllera z Królewca, wydanym w Wenecji przez Erharda Ratdolta (wersje łacińska i włoska w 1476 roku, niemiecka w 1478 roku). Umieszczono na niej wiersz z nazwiskiem autora, a poniżej miejsce wydania, datę i nazwiska drukarzy. Całość okolona jest ozdobnym,

¹⁴ Wyjątek stanowią jedynie pisma teoretycznomuzyczne.

drzeworytniczym ornamentem, co powoduje, że kalendarz Müllera uchodzi za pierwszy druk z ozdobną stroną tytułową¹⁵. Podawanie tytułu na pierwszej stronie książki stało się częste od 1480 roku, przy czym spośród wszystkich inkunabułów – jak podaje Margaret Smith – tylko 40,7% zawiera takie rozwiązanie, podczas gdy 29,4% otwiera pusta strona lub karta, a 23,3% – tradycyjny incipit¹⁶. Jeszcze około 1500 roku strona tytułowa nie była normą, co widać chociażby na przykładzie takich druków liturgicznomuzycznych, jak *Missale Warmiense* (Strasburg, Friedrich Ruch de Dumbach) czy *Missale Wratislaviense* (Moguncja, Peter Schöffner).

Pierwsi drukarze muzyczni XVI wieku przejęli zwyczaj otwierania edycji stronami tytułowymi. Zawierają one bardzo oszczędne informacje, najczęściej tylko krótki tytuł, nazwisko autora, a w niektórych przypadkach również spis zawartości. Pozostałe dane – czyli miejsce i rok wydania, przywileje i sygnety drukarskie – umieszczano w kolofonach. Oczywiście zakres tych informacji i ich rozdział pomiędzy stroną tytułową i kolofon były różne w poszczególnych przypadkach: niekiedy dane te występowały w obydwu miejscach, innym razem data czy nazwisko drukarza przechodziły na pierwszą stronę. Odmiennie mógł też wyglądać tytuł edycji i sposób jego prezentacji na stronie: czasem ograniczał się do kilku słów wydrukowanych zwykłą czcionką, kiedy indziej towarzyszyły mu wielkie drzeworyty, spisy treści czy wiersze. Kolofony – traktowane tu jako pozostałość praktyki rękopiśmiennej – były powszechnie używane do końca lat trzydziestych XVI wieku. Potem pojawiały się coraz rzadziej, już u Attaingnanta na przykład nie występowały, choć w niektórych typach publikacji utrzymały swoje znaczenie bardzo długo¹⁷. W *Libro de musica para vihuela* Fuenllany z 1554 roku (Sewilla, Martín de Montedoca) rozbudowanej w treści i ozdobnej w formie stronie tytułowej towarzyszy kolofon zawierający dane wydawnicze. Jeszcze w rzymskich edycjach oficyny Dorica z lat sześćdziesiątych zach-

¹⁵ Smith, *The title-page*, s. 38–45.

¹⁶ Ibidem, s. 49.

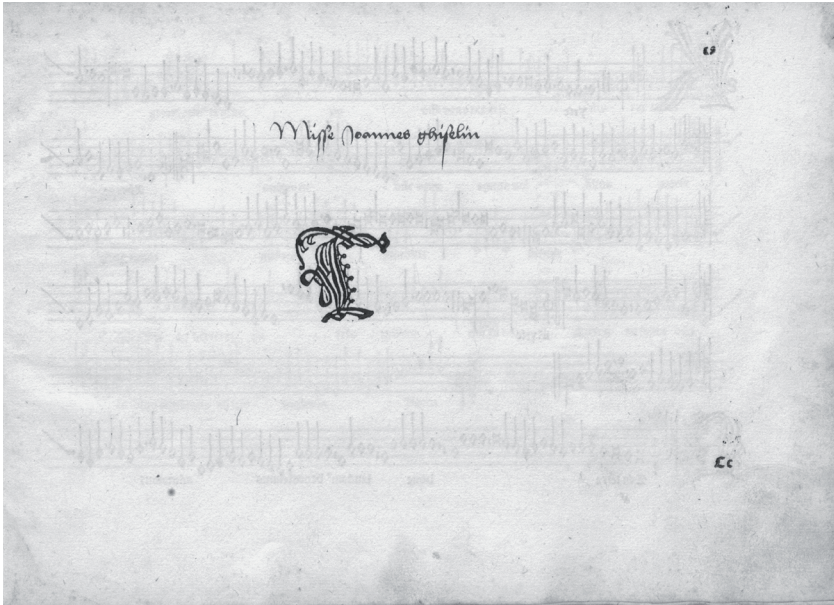
¹⁷ Inną funkcję pełnią kolofony pojawiające się w niektórych edycjach siedemnastowiecznych, które powtarzają niemal dokładnie dane zamieszczone już na stronie tytułowej.

wał się ten podział – w tym jednak przypadku mamy do czynienia ze świadomym nawiązaniem do tradycji wielkich ksiąg chórowych, sięgającej *Liber quindecim missarum Antica* i jej rękopiśmiennych wzorów. Generalnie droga rozwoju stron tytułowych będzie przebiegała od zwięzłych, identyfikujących zawartość stron Petrucciego, po rozbudowane, pełniące funkcję reklamującą strony z II połowy XVI wieku.

Strony tytułowe w edycjach Ottaviana Petrucciego są bardzo oszczędne: zawierają jedynie krótki tytuł w rodzaju: „Harmonice musices Odhecaton A”, „Frottole libro primo”, „Intabulatura de Lauto Libro primo”, czasem wzbogacony o dodatkowe informacje dotyczące zawartości: „Motetti De passione De cruce De sacramento De beata virgine et huiusmodi. B” (1503). W kolekcjach mszalnych obok nazwiska autora widnieją tytuły mszy, np. „Misse obreht. Je ne demande. Grecorum. Fortuna desperata. Malheur me bat. Salve diva parens” (1503). W najwcześniejszych książkach głosowych tytuł pojawia się w pierwszym partesie, zawierającym sopranę, podczas gdy w pozostałych występują jedynie ozdobne inicjały oznaczające nazwy głosów: „T” – tenor, „A” – alt, „B” – bas. Z pewnością wprowadzało to pewien zamęt w identyfikacji tomów, stąd też zachowały się egzemplarze z tytułami dodanymi odręcznie (il. 12). Dopiero od 1505 roku skrócona forma tytułu bywa powtarzana we wszystkich partesach. Ascetyczny charakter stron tytułowych Petrucciego, podających tylko niezbędne informacje, przełamuje nieco cykl *Motetti de la Corona* (1514), w którym poniżej tytułu umieszczono drzeworytniczy wizerunek korony. Być może kolekcja ta powstała w związku z zaręczynami Giuliana de’ Medici z Filibertą Sabaudzką, a otwarta korona symbolizuje monarchię francuską¹⁸. Zwyczaj nadawania emblematycznych tytułów i ilustrowania ich odpowiednimi drzeworytami został przejęty przez późniejszych drukarzy.

Inaczej wyglądały strony tytułowe Andrei Antica. Konkurent Petrucciego miał zwyczaj umieszczania na pierwszych stronicach swoich edycji wielkich drzeworytów, nawiązujących do treści tomu. O *Liber quindecim missarum* wspomniano już w innym miejscu

¹⁸ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 306–309.



Il. 12. Johannes Ghiselin: [Missa]. Wenecja 1503 Petrucci

egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. G 535

tenor, strona tytułowa z inskrypcją „Misse Joannes ghiselin”

(zob. exemplum 1). Drzeworyt przedstawiający czteroosobową grupę śpiewających muzyków towarzyszy pierwszemu drukowi Antica – *Canzoni nove* z 1510 roku. W druku *Frottole intabulate da sonare organi* widzimy młodzieńca grającego na wirginalu, postać muzy oraz małpę z lutnią, w *Canzoni sonetti strambotti* zaś – głowę męską w wieńcu laurowym otoczoną nutami kanonu i tytułem kolekcji. W późniejszych, weneckich edycjach Antica drzeworytów nie znajdujemy, jednak już te cztery przykłady świadczą o nowym podejściu do funkcji strony tytułowej. Z pewnością chodziło tu o nadanie jej atrakcyjnej formy, która miała przyciągać uwagę klientów. W tym sensie Antico okazał się bardziej postępowy niż Petrucci.

Do lat trzydziestych XVI wieku strony tytułowe wielu edycji muzycznych zachowują cechy najwcześniejszych, wymienionych powyżej druków. Niektórzy wydawcy wyraźnie podążali drogą Antica, np. w *Canzone sonetti strambotti et frottole libro primo* z 1515 roku (Siena, Pietro Sambonetto) na stronie tytułowej pojawia się drzeworyt z grającymi na szałamajach satyrami i przysłuchującymi się im niewiastami (il. 13). Duże drzeworyty otwierają druk *Aus sonderer künstlicher art* z 1512 roku (Augsburg, Erhard Oeglin), przy czym towarzyszą im jedynie nazwy głosów, gdyż tytuł wraz z informacjami wydawniczymi znalazł się w kolofonie. Schöffler i Apiarius wzorowali się na Petruccim, umieszczając na pierwszych stronicach swoich edycji ozdobne inicjały. Do *Motetti de la Corona* nawiązuje strona tytułowa *Motteti del Fiore Moderne'a* (zob. exemplum 2), do której z kolei odwołał się Gardano w *Mottetti del Frutto* (zob. exemplum 10).

Jednocześnie, w tych samych latach trzydziestych, treść niektórych stron tytułowych zaczęła się rozrastać. W drukach z odami horacjańskimi z frankfurckiej oficyny Christiana Egenolffa obok rozbudowanych już tytułów pojawiają się wiersze i drzeworyty: w *Melodiae in Odas Horatii* (1532) przedstawiono gambistę, a w *Odarum Horatii concentus* (1532) – niewielkie podobizny różnych zwierząt, innych w każdej książce głosowej. Pierre Attaingnant i Jacques Moderne zaczęli łączyć stronę tytułową z indeksami utworów (il. 14), co potem można spotkać w niektórych wydawnictwach Le Roya & Ballarda. Rozbudowany charakter ma też strona tytuło-

CANZONE SONETTI STRAMBOTTI ET FROTTOLE LIBRO PRIMO 98



Il. 13. *Canzone sonetti strambotti et frottole libro primo*. Siena 1515 Sambonetto
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. S 120

Mus. ant. pr. act. N 848

1538

SVPERIVS

TERTIVS LIBER MOTTETORVM AD QVINOVE ET SEX VOCES

Opera ac solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques in vnum coactorum
& Lugduni propechanti duæ virginis de Conforti ab eodẽ Imperatorũ

Vidi speciosam	To Lupi.	fo. 2.	Cantabo domino	Mathias.	fo. 28.
Rogare que ad pacem	To Coutroys.	fo. 4.	Pontificum sublime	To Lupi.	fo. 29.
Gabriel nũciauit Mariæ	N. Gombert.	fo. 6.	Congregati sunt	F. de Layolle.	fo. 31.
Gregem rnum pastor	To Lupi.	fo. 8.	Regina dei letate	A. Villart.	fo. 32.
Saluum me fac	Isaacq.	fo. 12.	Virgo dei genitrix	Huteur.	fo. 34.
O dea Maria	N. Gombert.	fo. 14.	In redomine speraui	Verclour.	fo. 38.
Congregati sunt	Archadelt.	fo. 16.	O sanctissima uirginum	Huteur.	fo. 40.
In illo tempore	N. Gombert.	fo. 17.	Pater noster	F. de Layolle.	fo. 42.
Dum completerentur	Archadelt.	fo. 19.	Michael archangelc	Archadelt.	fo. 44.
Si deus pro nobis	L. P. Anger.	fo. 20.	Plangite pedes	Benedictus.	fo. 48.
Gaude plies speciosa	To Lupi.	fo. 22.	Gaudent in celis	Archadelt.	fo. 49.
Vias tuas domine	N. Gombert.	fo. 26.	Hierusalem iuge	Costant felta.	fo. 50.

Sex vocum.

Sancta Maria virgo virginum	Verclot.	fo. 52.
Da pacem domine in diebus nostris	F. de Layolle.	fo. 53.

Il. 14. *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces.* Lyon 1538 Moderne
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. M 848

wa jednego z pierwszych druków muzyki polifonicznej, opublikowanego w Hiszpanii *Los seys libros del Delphin de música* (Valladolid 1538 Diego Fernández de Córdoba): pojawia się na niej informacja o patronie, przywileju oraz data; całość jest wytłoczona drukiem dwubarwnym (czarnym i czerwonym) i otoczona ozdobną ramką (zob. il. 26). W latach trzydziestych nastąpił więc rozwój strony tytułowej zarówno w zakresie zamieszczonych na niej danych, jak i rozwiązań graficznych. Niewątpliwie nie tylko ułatwiała ona identyfikację druku w magazynie – jak w przypadku najwcześniejszych wydawnictw – lecz również przykuwała uwagę potencjalnych nabywców. Ozdobna strona tytułowa podnosiła atrakcyjność danej edycji, a coraz większa liczba informacji pozwalała docenić zawartość zbioru. Ze strony identyfikującej stawała się coraz bardziej stroną reklamującą.

Przemianę tę najlepiej obrazują takie wydawnictwa, w których tytuły – oprócz niezbędnych danych o repertuarze – zawierają sformułowania zachwalające unikatowość edycji. Już w 1512 roku Erhard Oeglin pisał o swoim śpiewniku, że został wydrukowany specjalnym sposobem i z najwyższą dokładnością, jednak tę swoją reklamę ukrył w kolofonie. Andrea Antico w *Liber quindecim missarum* zamieścił w tytule informację, że msze zostały skomponowane przez najlepszych muzyków („per excellentissimos musicos”), a Schöffler i Apiarius w *Fünff und sechzig teütscher Lieder* (1536) podkreślali, iż pieśni te nigdy jeszcze nie zostały wydane („vormals im truck nie ussgangen”). Podobne sformułowania stały się częste w drukach Attaingnanta: w swej pierwszej edycji z 1538 roku do określenia gatunku „chansons” dodał słowo „nouvelles”, w innych zaś drukach użył formuły „nouvellement et correctement imprimees”. Jeszcze więcej tego typu wyrażen pojawiło się wkrótce w publikacjach Gardana i Scotta. W tytułach – oprócz podstawowych informacji identyfikujących księgę (autor, tytuł, numer tomu, liczba głosów) – znalazły się wzmianki o nieprzeciętnych zdolnościach kompozytorów, uniwersalności repertuaru i staranności przygotowania edycji. Drukarze często podkreślali nowość wydawanych kompozycji, a sformułowania typu „novamente compositi et dati in luce” lub „recens compositae et in lucem aeditae” na stałe weszły do słownika wyrażen

stosowanych w tytułach szesnastowiecznych publikacji. Dodatkowo gwarancje jakości dawały informacje o przywilejach („cum gratia et privilegio”), umieszczane wcześniej w kolofonach. Te ważne przemiany w treści strony tytułowej należy kojarzyć z komercjalizacją druku muzycznego, jaka dokonała się około 1540 roku. Konieczność walki o klienta sprawiła, że trzeba było skuteczniej zachęcać do zakupu danej edycji – jeśli nie staranną szatą graficzną, która przecież wymagała większych nakładów finansowych, to przynajmniej odpowiednio dobranymi sformułowaniami. Tym bardziej że luźne strony tytułowe mogły być używane jako plakaty bądź ulotki: w 1570 roku Egidius Beys, przedstawiciel Plantina w Paryżu, prosił o przysyłanie takich stron „do pokazania”, gdyż tego rodzaju reklama pozwalała lepiej sprzedać książki¹⁹.

*

EXEMPLUM 7. *Novus thesaurus musicus. Liber primus*. Wenecja 1568 Gardano

Jedną z najbardziej charakterystycznych stron tytułowych spośród szesnastowiecznych druków muzycznych ma *Novus thesaurus musicus* wydany w pięciu tomach w Wenecji w 1568 roku²⁰. Koncepcja edycji nawiązuje do wcześniejszego *Thesaurus musicus*, opublikowanego (również w pięciu tomach) w norymberskiej oficynie Berga i Neubera w 1564 roku. Były to wielkie zbiory motetów przeznaczonych na różne święta roku liturgicznego – w „nowym teaurusie” znalazły się w sumie 254 utwory, wydrukowane w sześciu partesach liczących po prawie pięćset stron każdy. Księgi zostały przygotowane i sfinansowane przez Pietra Giovanellego (Joanellus), pochodzącego z kupieckiej rodziny z Gandino koło Bergamo. Tak wielka kolekcja nie mogłaby powstać bez wsparcia protektora – zapewne w jakiś sposób patronował jej cesarz Maksymilian II, który nadał Giovanellemu specjalny przywilej²¹. *Novus thesaurus musicus* zawiera utwory kompozy-

¹⁹ Voet, *The golden compasses*, t. 2, s. 422. O takiej funkcji stron tytułowych wspomina też A.F. Johnson („Title-pages”, s. 297).

²⁰ Zob. Lewis, *Antonio Gardano*, t. 3, s. 355–369.

²¹ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 200–201, 269.

torów związanych z kapelą cesarską i został wydany ku chwale domu austriackich Habsburgów: Maksymiliana oraz dwóch jego braci – arcyksiążąt Ferdynanda i Karola, a zarazem ku pamięci ich zmarłego ojca – cesarza Ferdynanda I (zm. 1564). Oprócz motetów z dedykacjami dla niemal wszystkich członków rodziny cesarskiej, w pierwszym tomie znalazły się wiersze pochwalne, herby Maksymiliana II i arcyksiążęce oraz portret cesarza Ferdynanda I. Wagę kolekcji i jej szczególnie charakter podkreśla też strona tytułowa (il. 15).

W odróżnieniu od wielu innych edycji Antonia Gardana tomy tezaurusa mają format stojący, *in quarto*, ale o większych niż zwykle wymiarach (ok. 180 × 250 mm). Strona tytułowa należy do popularnego w XVI i XVII wieku typu stron architektonicznych, których geneza sięga średniowiecznego malarstwa książkowego, projektowanych w okresie renesansu przez najwybitniejszych artystów (m.in. Hansa Holbeina)²². Tytuł został umieszczony między dwiema kolumnami, kariatydą i atlasem, zwieńczonymi rozbudowanym kapitelem. Charakterystyczną cechą projektu jest wbudowanie w kapitel herbu cesarza Maksymiliana II, w podstawę zaś – znaku oficyny Gardana z lwem i niedźwiedziem, co świadczy o wykonaniu drzeworytu specjalnie na potrzeby edycji. Dwa anioły wyciągają ręce z wieńcami laurowymi w kierunku cesarskiego herbu, co może stanowić aluzję do mecenatu Maksymiliana. Kolumny z kariatydami i atlasami były typowe dla architektonicznych stron tytułowych od około 1537 roku; interesujące jest to, że jeden z najstarszych przykładów pochodzi z niemuzycznej edycji Gardana – *Le pistole vulgari* Nicola Franca (1538)²³.

W długim tytule kolekcji znajdujemy zarówno konkretne informacje na temat edycji, jak i elementy reklamujące. Pojawia się nazwa zbioru, numer tomu, określenie gatunku („*cantiones sacrae, quas vulgo moteta vocant*”), liczba głosów, nazwisko wydawcy oraz miej-

²² Zob. Vervliet, „Les origines du frontispice”; Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano*, t. 1, s. 126–131. Przykłady stron architektonicznych w edycjach muzycznych Moderne’a, Gardana, Plantina, Amadina i innych można znaleźć w: Schaal, *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten*, oraz Fraenkel, *Decorative music title pages*.

²³ Johnson, *A catalogue of Italian engraved title-pages*, s. VII–VIII; Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano*, t. 2, tabl. CII.



Il. 15. *Novus thesaurus musicus. Liber primus.* Wenecja 1568 Gardano
egz. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, St. dr. mus. 7

sce i data wydania. Wskazuje się na przeznaczenie motetów do użytku przy okazji różnych świąt Kościoła katolickiego, a ta przynależność konfesyjna – tak ważna w tym czasie dla Habsburgów – będzie jeszcze zaakcentowana w kolejnych tomach tezaury, w których już na początku pojawi się sformułowanie „novus atque catholicus thesaurus musicus”. Z treści reklamujących typowe jest podkreślenie nowości wydanych kompozycji, choć wydawałoby się, że nazwa „novus thesaurus” mogłaby tu wystarczyć („selectissime planeque novae, nec unquam in lucem aeditae”). Utwory zostały ułożone przez najznakomitszych muzyków owych czasów („a prestantissimis ac huius aetatis, precipuis Symphoniacis compositae”) i nadają się do wykonania na wszystkich rodzajach instrumentów („ad omnis generis instrumenta musica, accommodatae”). Wydawca nie omieszkiał dodać uwagi o wielkim nakładzie i sumienności swojej pracy („summo studio ac labore collectae”) i o wyłożonych pieniądzach („eiusque expensis impressae”) – skądinąd wiadomo, że jego wysiłki zostały docenione przez cesarza²⁴. Na końcu zamieszczono informację o przywileju – w tym przypadku udzielonym zarówno przez Maksymiliana II, jak i senat wenecki, co dodatkowo podnosiło prestiż edycji. *Novus thesaurus musicus* został wydany tylko jeden raz – mogłoby to świadczyć o jego małym powodzeniu, jednak zachowane licznie egzemplarze wskazują, że trafił do wielu odbiorców w całej Europie. Giovanelli rozesłał kopie publikacji ze specjalnie wydrukowanymi kartami dedykacyjnymi do książąt Bawarii, Saksonii i Mantui, kardynała Karola Boromeusza i biskupa Bergamo²⁵. W tym przypadku nie chodziło chyba tylko o sukces finansowy, ale także o mniej wymierny, choć ważny, sukces propagandowy. Za pośrednictwem druku chwała domu Habsburgów na pewno wzrosła – podobnie jak sława związanych z nim kompozytorów i Pietra Giovanello.

FINIS EXEMPLI

²⁴ Lewis, „The printed music book”, s. 908.

²⁵ Ibidem, s. 908–911.

Informacje podawane na stronach tytułowych nie zawsze zgadzały się ze stanem faktycznym. Drukarze, walcząc o klienta, nierzadko oszukiwali go lub przynajmniej wydobywali ze swoich wydawnictw te cechy, które były nośne marketingowo. Jak już wspomniano, dużą wagę przywiązywano do nowości drukowanych kompozycji, co prowadziło niekiedy do nadużyć. Odzwierciedleniem takiego zjawiska jest np. strona tytułowa *Mottetti del Fiore* (1564) opublikowanych przez Francesca Rampazetta, który nie tylko przywłaszczył sobie tytuł znanej edycji Moderne'a, ale także przedrukował niemal bez zmian *Fior de Mottetti* Gardana, pisząc, że są to utwory nowo wydane i z uwagą przejrane. Gwarancję atrakcyjności drukowanego repertuaru stanowili znani kompozytorzy, stąd też w wielu antologiach przywoływano ich nazwiska w tytule, pomijając te mniej popularne. Za przykład może tu posłużyć edycja *Cipriani musici eccellentissimi cum quibusdam aliis doctis authoribus motectorum [...] liber primus* (Wenecja 1544 Gardano), w istocie zawierająca tylko siedem motetów „najwspanialszego muzyka” Cipriana de Rore, przy siedemnastu utworach „innych uczonych autorów”. Podobny zabieg zastosował Antonio Gardano w druku *Le dotte et eccellente compositioni de i madrigali di Verdelot a cinque voci & da diversi perfettissimi musici fatte* (1541), w którym na 43 madrygały tylko jednaście jest autorstwa wymienionego w tytule Philippe'a Verdelota. W tej samej publikacji pojawia się zresztą znana formułka „novamente ristampate & con ogni diligentia correte”, choć jest to niemal dokładny przedruk wydanego rok wcześniej tomu Girolama Scotta, a „uważna korekta” ograniczyła się tylko do poprzerastawiania kolejności utworów i zamieszczenia dwóch nowych kompozycji²⁶. O tym, jak wielkie znaczenie marketingowe miały strony tytułowe, może też świadczyć przypadek *Sacrae cantiones* Jacoba Handla Gallusa (Norymberga 1597 Dietrich). Mamy tu do czynienia z edycją „pozorowaną”, gdyż w istocie jest to czwarty tom *Opus musicum* tego autora, opublikowany w Pradze w 1590 roku. Do starych, niesprzedanych ksiąg z dziełami zmarłego kompozytora jego spadkobierca i brat – Georg Handl, dodał nową stronę tytułową, zwiększając tym samym szansę

²⁶ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 301.

ich spieniężenia²⁷. Zapewne duże było zdziwienie kolekcjonera, gdy zamawiając nieznanе wydanie motetów Gallusa czy wcześniej wspomnianych madrygałów z oficyny Gardana, otrzymywał tomy, które miał już w swojej bibliotece. Opakowanie nie zawsze odpowiadało zawartości – ta prawda zachowała aktualność do dzisiaj.

4.3. Dobór repertuaru a wymogi rynku

Zainteresowanie klientów daną edycją muzyczną mogła wzbudzić nie tylko jej forma zewnętrzna, czyli atrakcyjne „opakowanie”, ale przede wszystkim odpowiednio dobrany repertuar. Drukarze i wydawcy musieli wyraźnie zdefiniować grupę odbiorców i zapewnić im ciekawy i tym samym godny zakupu zestaw utworów. Oczywiście istniały takie publikacje zawierające nuty, w przypadku których sprawa doboru repertuaru odgrywała drugorzędną rolę, gdyż była determinowana funkcjami pozamuzycznymi – mowa tutaj o katolickich księgach liturgicznych, ewangelickich kancjonałach czy podręcznikach muzyki. Oficyny decydowały się na drukowanie tego rodzaju ksiąg nie ze względu na ich repertuar, ale utylitarne zapotrzebowanie ściśle określonej społeczności, zostawiając kwestię wyboru muzyki autorytetom kościelnym czy naukowym. Księgi liturgiczne były wydawane na zamówienie władz Kościoła na potrzeby konkretnej diecezji czy zakonu, przy ich nakładach finansowych, superwizji i w drodze specjalnego przywileju. W drukowaniu kancjonałów ewangelickich specjalizowały się konkretne oficyny, pozostające na usługach danej społeczności i z nią współpracujące, często niewykazujące się większą aktywnością w dziedzinie muzyki menzuralnej. Podobnie publikowanie podręczników czy druków ulotnych pozostawało niejednokrotnie w rękach wydawnictw niemuzycznych i również tutaj dobór repertuaru był determinowany przez cele dydaktyczne, społeczne czy propagandowe. Jednym słowem, o prawdziwej „polityce repertuarowej” – co chyba oczywiste – możemy mówić tylko w odniesieniu do edycji z muzyką wielogłosową.

²⁷ Gancarczyk, „The mystery of *Sacrae cantiones*”.

Już wcześniej wspomniano, że główną zasługą Petrucciego było stworzenie wzorów wydawania muzyki menzuralnej, co nie dotyczy tylko typografii, ale również kwestii repertuarowych. Petrucci sondował rynek, próbując publikować różne typy muzyki, przecierając tym samym szlaki późniejszym drukarzom. Miarą sukcesu poszczególnych edycji było ujmowanie ich w dłuższe serie, a także pojawiające się wznowienia, zarówno w oficynie macierzystej, jak i u konkurentów i następców. Na podstawie takiej analizy Stanley Boorman doszedł do wniosku, że największym powodzeniem spośród druków Petrucciego cieszyły się te, które zawierały frottole, a więc repertuar popularny o lokalnym rodowodzie, oraz chansons, motety i msze²⁸. Sukces tego pierwszego gatunku potwierdzają edycje innych wczesnych drukarzy: *Canzoni nove Antica* (1510), *Canzone sonetti strambotti et frottole Sambonetta* (1515), jak też *Frottole intabulate da sonare organi* (Rzym 1517 Antico) – pierwsza drukowana tabulatura organowa. Publikowanie zbiorów chansons było z powodzeniem kontynuowane przez drukarzy francuskich (Attaingnanta i Moderne’a), a później także niderlandzkich; również antologie motetów szybko znalazły swoje odpowiedniki w wydawnictwach Antica, Dorica czy Moderne’a. Jedyną wyraźną luką pozostawioną przez Petrucciego były kolekcje mszalne drukowane w wielkich księgach chórowych. Tego rodzaju edycje, zawierające podstawowy repertuar do użytku kapel kościelnych, znalazły swoje realizacje w oficynach rzymskich, a potem niemieckich, francuskich czy niderlandzkich. Pomimo znaczącej ceny, rynek na drukowane księgi chórowe musiał być duży, skoro *Liber quindecim missarum* ukazała się w ponad tysiącu kopii. Wsparcie tych wydawnictw odpowiednim przywilejem i *imprimatur* władz kościelnych nadawało im konkretną wartość i gwarantowało dostęp do szerokiego kręgu instytucjonalnych odbiorców.

Niektóre typy repertuaru drukowanego przez Petrucciego nie odniosły zapewne komercyjnego sukcesu, jednak w późniejszych czasach spotkały się z większym zainteresowaniem. Sławę zyskały na przykład magnifikaty Cristóbal de Morales, wydane jedena-

²⁸ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 318–319.

ście razy w okresie 1542–1597 we Włoszech, Niemczech i Francji, krążące ponadto w wielu odpisach rękopiśmiennych²⁹. Boorman zakłada, że obok lamentacji, hymnów i magnifikatów niezbyt dużym powodzeniem w czasach Petrucciego cieszyła się drukowana muzyka lutniowa³⁰. W późniejszych dekadach tabulatury na instrumenty szarpane musiały mieć spory krąg odbiorców, skoro ukazywały się w dużych nakładach (zob. rozdz. 2.2) i stanowiły istotną część produkcji niektórych oficyn (np. Gardana i Scotta). Większą wartość rynkową przedstawiał jednak repertuar bardziej uniwersalny, nadający się – jak czytamy na stronach tytułowych – zarówno do śpiewu, jak i na „wszystkie rodzaje instrumentów”.

Przypadek frottole pokazuje, że w XVI wieku istniało duże zapotrzebowanie na wydawnictwa zawierające repertuar pieśniowy, przeznaczony do muzykowania amatorskiego. Tezę tę potwierdza powodzenie chansons wydawanych od 1528 roku przez Pierre’a Attaingnanta w Paryżu, cyklu *Le parangon des chansons* ukazującego się w oficynie Moderne’a czy późniejszych druków Le Roya & Ballarda. Attaingnant opublikował w sumie około dwóch tysięcy pieśni francuskich reprezentujących styl chanson paryskiej, stając się głównym promotorem tego gatunku. Nie ulega wątpliwości, że zgromadzenie tak obszernego repertuaru nie byłoby możliwe bez dostępu do jego twórców, skupionych wokół dworu francuskiego, którego Attaingnant był oficjalnym drukarzem³¹. Dostęp do nowo powstających utworów i spełnianie oczekiwań lokalnego rynku stanowiły konieczne warunki do osiągnięcia sukcesu. Nie dziwi więc to, że zakłady niemieckie drukowały zbiory niemieckich *Lieder*, włoskie – madrygałów, angielskie – *songs*, a hiszpańskie – muzyki na vihuelę, dopełniając ten „narodowy” repertuar utworami do tekstów łacińskich, pozyskiwanymi od zaprzyjaźnionych muzyków dworskich i kościelnych. Jak wynika z danych przytoczonych przez Jane Bernstein, włoski madrygał stanowił prawie 60% produkcji oficyny Antonia Gardana i niemal połowę Girolama Scotta³². Potęgą tych

²⁹ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 2, s. 108–109.

³⁰ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 319.

³¹ Zob. Hertz, *Pierre Attaingnant*, s. 90–104.

³² Bernstein, *Print culture*, s. 147–148.

dwóch zakładów drukarskich, które zdominowały rynek wydawnictw muzycznych połowy XVI wieku, w znacznym stopniu została zbudowana na popularności tego właśnie gatunku. Od 1541 roku przez trzy kolejne dekady ważną pozycję na rynku muzycznym we Włoszech zajmowały lżejsze utwory typu *canzone villanesca alla napolitana* czy *villotte alla napolitana*, wydawane zwłaszcza w wielkiej liczbie przez Girolama Scotta. Tutaj również zadecydował dostęp do tego atrakcyjnego wówczas repertuaru, zapewniony przez związki drukarza z Neapolem, dzięki pośrednictwu jego agenta i bratanka zarazem – Giovanniego Marii Scotta³³.

Już u Petrucciego można zauważyć strategię publikowania muzyki w dwóch typach zbiorów: antologiach jednego gatunku (np. motety czy frottole) oraz wydawnictwach imiennych (msze). Jest to nowa jakość w porównaniu z praktyką rękopiśmienną poprzedzającą nastanie drukarstwa, w której tego rodzaju porządkowanie należało do rzadkości. Nie tworzono zwłaszcza – poza odosobnionym przypadkiem Guillaume’a de Machaut – manuskryptów skoncentrowanych na dziełach jednego kompozytora. W XVI wieku nazwiska znanych twórców traktowano jako swoisty znak jakości, a to przywiązanie do kwestii autorstwa miało kapitalne znaczenie dla kreowania wizerunku kompozytorów jako indywidualności twórczych (zob. rozdz. 6.2). Stąd też tak wyraźna skłonność do umieszczenia znanych nazwisk na stronach tytułowych; nazwisk, za którymi często stała reputacja renomowanej kapeli. Edycje imienne stały się najważniejszą częścią wczesnej produkcji drukarskiej Gardana i Scotta, ale dominowały także w wielu mniejszych oficynach, np. Georga Nigrinusa w Pradze³⁴. Wielki komercyjny sukces odniosły pierwsze druki madrygałów z utworami Arcadelta, Verdelota i Festy, opublikowane w kilkutomowych seriach i wielokrotnie wznawiane. Podobnie w późniejszych czasach nazwiska Orlanda di Lasso, Palestriny czy Cipriana de Rore mogły przesądzać o powodzeniu danej edycji, i to daleko poza granicami kraju, w którym ona powstała. Nie dziwi więc to, że debiutujące w dziedzinie muzyki włoskie ofi-

³³ Ibidem, s. 160.

³⁴ Daněk, „Nototiskařská činnost”.

cyny drukarskie II połowy XVI wieku wspierały się na repertuarze tych właśnie znanych i sprawdzonych kompozytorów: madrygały Jacques'a Arcadelta drukowali Gioseffo Guglielmo w Wenecji (1575), Giorgio Marescotti we Florencji (1585) i Giovanni de' Franceschi w Palermo (1592), a Arcadelta i Verdelota – Plinio Pietrasanta w Wenecji (1557)³⁵. W Niemczech przełomu XVI i XVII wieku duże znaczenie zyskały antologie muzyki włoskiej firmowane nazwiskami Friedricha Lindnera i Valentina Haussmanna³⁶. Jednak również one grupowały utwory sprawdzonych już twórców, m.in. najpopularniejszego madrygalisty tego czasu – Luki Marenzia. W 1586 roku Angelo Gardano utyskiwał, że kompozycje Guglielma Gonzagi, księcia Mantui, wydane trzy lata wcześniej, sprzedawałyby się lepiej, gdyby jego nazwisko pojawiło się w druku³⁷. Anonimowe utwory – o ile nie należały do lekkiego, pieśniowego repertuaru – nie mogły liczyć na większe zainteresowanie klientów.

Ważnych informacji na temat popularności poszczególnych typów twórczości dostarcza nam analiza oferty oficyny Gardana z 1591 roku³⁸. Wynika z niej, że pewne typy wydawnictw sprzedawały się bardzo wolno, znajdowały się bowiem w magazynach jeszcze kilka dekad po publikacji, podczas gdy inne musiały cieszyć się sporym wzięciem, gdyż znikaly po kilku latach i szybko doczekały się wznowień. Rynek muzyki menzuralnej miał charakter specjalistyczny i z pewnością sama tylko obecność w magazynie niesprzedanych egzemplarzy nie jest wyznacznikiem niepowodzenia danej edycji, niemniej jednak wydobyte z oferty Gardana dane pozwalają nieco głębiej wniknąć w kwestię rynkowej popularności niektórych kategorii utworów. Oczywiście dużym uznaniem cieszyły się zbiory ma-

³⁵ Boorman, „Bibliographical evidence”. Dziękuję Autorowi za udostępnienie niepublikowanej pracy.

³⁶ Zob. Hammond, *Editing music*.

³⁷ Sherr, „The publications of Guglielmo Gonzaga”, s. 123. Chodzi o anonimowe publikacje z 1583 r.: *Madrigali a cinque voci* i *Sacrae cantiones quinque vocum*. Te dwa druki znajdowały się w magazynie Gardana jeszcze w 1591 r. – w wydrukowanej wówczas ofercie sprzedaży (zob. niżej) oznaczone są jednak atrybucją „del Duca di Mantua”; Agee, *The Gardano music printing firms*, s. 242.

³⁸ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 3, s. 63–77.

drygałów i innych dzieł muzycznych najbardziej znanych wówczas twórców, jak Lasso, Rore, Wert i Palestrina. Niektórzy kompozytorzy mieli wielkie wzięcie kilka dekad wcześniej, ale około 1590 roku ich popularność wyraźnie osłabła: należą do nich Jacques Arcadelt, Philippe Verdelot, Baldassare Donato, Adrian Willaert, Vincenzo Ruffo, Francesco da Milano, Cristóbal de Morales, Giovanni Nasco i Constanzo Porta. Nabywców znajdowały też bez trudu niektóre antologie, przy czym należy wyróżnić wśród nich zbiory muzyki łatwiejszej, mogącej służyć celom dydaktycznym, przeznaczone na dwa lub trzy głosy (bicinia i tricinia). Przykładem takiego zbioru jest słynne *Il primo libro de madrigali italiani et canzoni francese* – kolekcja dwugłosowych madrygałów i chansons Jhana Gera, wydanych co najmniej dwadzieścia cztery razy w okresie od około 1540 do 1687 roku³⁹.

*

EXEMPLUM 8. *Septiesme livre des chansons a quatre parties*. Leuven 1560 Phalèse

Innym przykładem edycji, która odniosła wielki, komercyjny sukces, jest siódma księga chansons na cztery głosy, wydana po raz pierwszy w Leuven w 1560 roku w oficynie Pierre'a Phalèse'a ojca. Druk ten był wznawiany w różnych wersjach (od 1573 roku pod tytułem *Livre septiè[s]me*) trzydzieści trzy razy przez okres ponad stu lat. Dwadzieścia wydań ukazało się w oficynie Pierre'a Phalèse'a – ojca, syna i ich spadkobierców, po raz ostatni w 1641 roku w Antwerpii; jedenaście pochodzi z różnych zakładów w Amsterdamie z okresu 1608–1661/63, dwa zaś – z Douai z lat 1617 i 1633⁴⁰. Jedyne pełne egzemplarze pierwszego wydania tego popularnego tytułu zachował się w Bibliotece Gdańskiej PAN (il. 16).

Septiesme livre des chansons z 1560 roku jest ostatnią księgą serii, zapoczątkowanej tomami opublikowanymi w roku 1553 i wznowio-

³⁹ Ibidem, t. 2, s. 93–94. W innym miejscu Mary Lewis pisze o 25 edycjach duetów Gera (ibidem, t. 3, s. 12).

⁴⁰ Rasch, „The editors of the *Livre septième*”, s. 280; zob. też Vanhulst, „Un succès de l'édition musicale”; Rasch, „The *Livre septième*”.



SEPTIESME LIVRE DES ^{1.} CHANSONS A QVATRE

PARTIES CONVENABLESTANT
aux instrumentez comme à la Voix.

CONTRA TENOR.

en Or enclin

(**)

ain*si* Musique

Comme Les carterez s'font



si en comite de Vin, Ecdlxxxij.

Imprime à Louain par Pierre Phalèse Libraire l'ure. Lan. M. D. LX.
Auecq Grace & priuilege.

Il. 16. *Septiesme livre des chansons a quatre parties*. Leuven 1560 Phalèse
egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2165 [1]

nymi w latach 1554–1555. Od tych znacznie wcześniejszych części różni się objętością – zamiast standardowych szesnastu, każdy partes liczy 24 karty, na których wydrukowano 43 utwory⁴¹. Pomimo tej zwiększonej o połowę objętości mamy do czynienia z edycją ekonomiczną, nieodbiegającą pod względem typograficznym od innych druków Phalèse’a⁴². Strona tytułowa, choć ozdobiona okazałym znakiem drukarskim Phalèse’a z wizerunkiem Melpomeny, w niewielkim tylko stopniu pełni funkcje reklamujące. Nie pojawia się tu ani wskazanie na nowość repertuaru, ani przywołanie nazwisk znanych kompozytorów, a jedynie zwyczajowa informacja o możliwości wykonania chansons zarówno na instrumentach, jak i wokalnie. Ponadto, wbrew powszechnej praktyce, przy utworach nie podano autorów, aczkolwiek niektórzy twórcy mogliby z pewnością podnieść prestiż kolekcji. Co więc sprawiło, że *Septiesme livre* stała się jednym z najczęściej wznawianych druków szesnastowiecznych?

Z pewnością kluczową rolę odegrał tu wybór repertuaru, dokonany – jak przypuszcza Rudolf Rasch – przez Petita Jeana De Latre, kapelmistrza dworu książęco-biskupiego w Liège⁴³. Przeważającą część antologii wypełniają chansons kompozytorów franko-flamandzkich, z ośmioma utworami Crecquillona i siedmioma Jacoba Clemensa non Papa. Ponadto znajdujemy kilkanaście pieśni przynależących do gatunku chanson paryskiej, reprezentowanej w kolekcji m.in. przez Claudina de Sermisy. Trudno się dziwić, że na stronie tytułowej nie podkreślono nowości drukowanego repertuaru, skoro w przeważającej mierze są to kompozycje dobrze znane z wcześniejszych edycji Susata, Attaingnanta, Du Chemina i Waelranta & Laeta. Można powiedzieć, że należą one do repertuaru retrospektywnego, typowego dla drugiej ćwierci XVI wieku, który w 1560 roku nie brzmiał ani nowocześnie, ani obco⁴⁴. Strategią wydawcy było zatem dostarczenie potencjalnym klientom wyboru kompozycji już sprawdzonych, dopełnionych jedynie kilkoma nowymi utworami lokalnych kompozytorów (w tym De Latre’a). A że były to chansons na cztery

⁴¹ Vanhulst, *Catalogue des Éditions*, nr 77 (s. 82–84).

⁴² Zob. Gross, „The firm of Phalèse”.

⁴³ Rasch, „The editors of the *Livre septième*”, s. 283.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 282–283.

tylko głosy, utrzymane w prostej homofonicznej fakturze, doskonale nadawały się do muzykowania amatorskiego. W mieszczańskim społeczeństwie Niderlandów końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku odbiorców tego rodzaju muzyki z pewnością nie brakowało.

Nie należy jednak przeceniać roli, jaką w utrzymaniu tak dłużej popularności *Septiesme livre* odegrało pierwsze wydanie z 1560 roku. Już w jego wznowieniu z roku 1562 dokonano istotnych zmian: pojawiły się nowe kompozycje (głównie z kręgu paryskiego), a w nagłówkach znalazły się – jednak potrzebne! – atrybucje. Kolejne wydania przyniosły dalsze przeobrażenia – utwory uległy przegrupowaniu, niektóre zniknęły, a w ich miejsce pojawiły się inne, nie tylko do słów francuskich, ale też łacińskich, włoskich, holenderskich, a nawet hiszpańskich⁴⁵. Spektrum repertuaru zmieniało się, jakby w odpowiedzi na bieżące potrzeby, co tym razem uprawniało do rozszerzenia tytułu o uwagę: „de nouveau corrigé et de plusieurs autres nouvelles chansons augmenté”. Później, już w XVII wieku, zaczęto podkreślać walor dydaktyczny utworów („convenables et utiles à la jeunesse”) i dołączać do nich „krótką i łatwą instrukcję, jak dobrze nauczyć się muzyki”. Tę dydaktyczną wartość kolekcji wsparło ułożenie w 1576 roku znajdujących się w niej kompozycji według typów tonalnych⁴⁶ – rozwiązanie sprawdzone już w przypadku wspomnianych biciniów Jhana Gera. W końcu, w amsterdamskim wydawnictwie Paulusa Matthysza, obcojęzyczne pieśni doczekały się przekładu na język holenderski, dodano do nich zbiór kanonów, a wśród kompozytorów znalazł się Dirck Janszoon Sweelinck, syn słynnego Jana Pieterszooona.

FINIS EXEMPLI

Bardzo trudno określić, jaki tak naprawdę repertuar zapewniał sukces danej oficynie, gdyż każda działała w innych warunkach ekonomicznych, kulturowych i społecznych. Niemal wszystkie rodzaje tworzonej w XVI wieku muzyki mogły znaleźć swoich nabywców, o ile

⁴⁵ Ibidem, s. 283–300.

⁴⁶ Rasch, „The *Livre septième*”, s. 312–314.

potrafiłi oni czytać i mieli odpowiednie środki finansowe. Wydaje się jednak, że największym powodzeniem cieszyły się przede wszystkim zbiory utworów sygnowane nazwiskiem znanego kompozytora lub zawierające repertuar stosunkowo prosty, przeznaczony dla amatorów i mogący pełnić również funkcje dydaktyczne. Pomimo rosnącej w ciągu stulecia popularności wydawnictw z solową muzyką instrumentalną⁴⁷, zdecydowanie większy krąg odbiorców miała muzyka zespołowa, niezdefiniowana precyzyjnie pod względem obsady. Ważne znaczenie przypisywano nowości drukowanego repertuaru, ale i tak największy sukces odnosiły edycje z utworami już znanymi. Przykładem jest nie tylko *Septiesme livre*, lecz także inny wielokrotnie wznawiany druk szesnastowieczny – pierwsza księga madrygałów na cztery głosy Arcadelta, w której zgromadzono kompozycje pojawiające się wcześniej w wielu odpisach rękopiśmiennych⁴⁸. Najlepszą strategią było więc – jak się wydaje – połączenie tych kilku elementów: do znanego już i sprawdzonego repertuaru dodanie utworów nowych, a zarazem odwołanie się do nazwisk kompozytorów o ugruntowanej reputacji. Jeśli był to dodatkowo repertuar niezbyt skomplikowany i zabarwiony lokalnie, mógł liczyć na niemal niesłabnące zainteresowanie najważniejszego klienta druków szesnastowiecznych – muzykującej warstwy średniej.

4.4. Pozyskiwanie protektorów

Zapewne tylko niewielki odsetek szesnastowiecznych edycji muzycznych ukazywał się wyłącznym nakładem drukarza i muzyków, bez pomocy zewnętrznej. Na tego rodzaju wydawnictwa można było sobie pozwolić przy widokach na pewny zysk, a więc w przypadku druku szczególnie poszukiwanych utworów lub w wyjątkowo dobrej sytuacji finansowej. Większość publikacji musiała liczyć na

⁴⁷ Zob. Brown, *Instrumental music*.

⁴⁸ Fenlon, Haar, *The Italian madrigal*, s. 240. *Primo libro de' madrigali* Arcadelta ukazało się w okresie 1538–1654 co najmniej 45 razy; Fenlon, *Music, print and culture*, s. 69.

wsparcie protektorów, posiadających odpowiednie środki finansowe lub władzę, którzy pomagali uczynić z drukowania muzyki opłacalny interes. Niektóre edycje powstawały wprost na zlecenie możliwych osób bądź instytucji. Zamawiały one wydanie określonego repertuaru, dostarczając gotowy materiał i pokrywając wszystkie koszty druku. Z zachowanych kontraktów drukarskich wynika, że tego rodzaju wydawnictwem były pasje i lamentacje Paola Ferraresego (Wenecja 1565), sfinansowane przez klasztor S. Giorgio Maggiore w Wenecji⁴⁹. Tak powstawały również druki z muzyką chorałową zamawiane przez konkretne diecezje lub zakony i przeznaczone do ich użytku liturgicznego. Inne edycje były przygotowywane przez drukarzy i muzyków, którzy – inwestując swoją pracę i pieniądze – liczyli nie tylko na wpływy ze sprzedaży detalicznej, ale także na wsparcie protektorów. Najbardziej widoczny sposób pozyskania takiej pomocy stanowiły zamieszczane w publikacjach przedmowy mające formę listów dedykacyjnych. Rzadkie jeszcze w czasach Petrucciego i Antica, stały się powszechne od około 1540 roku. Jak zgodnie sądzą badacze, brak tego rodzaju przedmów sugeruje, że edycja została wydana własnym sumptem; ich obecność włącza automatycznie w świat drukarstwa muzycznego protektorów, osoby stojące pozornie z boku, bez których jednak rozwój typografii z pewnością wiele by stracił na swej dynamice.

Mówiąc o protektorach w kontekście edycji muzycznych, trzeba odnieść się do popularnej ostatnio w muzykologii teorii patronatu, opisującej mechanizmy związków zachodzących pomiędzy patronem a klientem. Według niej istota tych relacji polega na tym, że łączą one osoby o nierównym statusie. Potężniejsza z nich (patron) zapewnia słabszej (klient) ochronę, za co może domagać się różnego rodzaju świadczeń. Zakłada się, że jest to układ cechujący się trwałością, gdyż opiera się na ustawicznej wymianie darów, wzmagającej poczucie zadłużenia i tym samym wzajemnych zobowiązań⁵⁰. Stosunkom klient–patron towarzyszy swoista retoryka:

⁴⁹ Agee, „A Venetian music printing contract”, s. 59–61.

⁵⁰ Mączak, *Klientela. Nieformalne systemy władzy*, s. 7–20. W polskiej muzykologii tą tematyką zajął się ostatnio Ryszard Wieczorek („Muzyka w kulturze dworskiej”).

klient nazywający siebie „sługą” wyraża swój afekt do patrona, zapewniając o swojej nieustającej wierności, w zamian za co patron obdarza go „przyjaźnią” i opieką⁵¹. W świecie drukarstwa muzycznego trudno mówić o trwałości relacji między adresatem i nadawcą dedykacji: aż nadto często były to związki tymczasowe, ograniczone tylko do jednej edycji. Stąd też bezpieczniejsze jest używanie terminu „protektor”, szerszego znaczeniowo, gdyż niezakładającego z definicji związków rozciągniętych w czasie. Zjawisko obserwowane w odniesieniu do druków muzycznych wydaje się odpowiadać teorii daru: drukarze i kompozytorzy ofiarowują swoje dzieła, „zadłużają” adresatów dedykacji, oczekując w zamian wsparcia finansowego lub innego rodzaju protekcji. Same zaś przedmowy są najlepszym przykładem retoryki towarzyszącej relacjom klient–patron, w której zawsze ten pierwszy stawia się w pozycji pokornego sługi, wyrażającego swój ogromny szacunek dla patrona (protektora) i podległość wobec niego. W *Sacrae cantiones* z 1588 roku Rinaldo del Mel podpisuje się pod dedykacją dla księżnej bawarskiej Renaty jako „humillimus clientulus” („najpokorniejszy uniżony sługa”), a więc posługuje się terminem idealnie pasującym do komentowanej tu teorii. Podobnie Valentin Bakfark w *Harmoniae musicae* (1565) nazywa siebie „na zawsze wiernym sługą i poddanym” króla Zygmunta Augusta („Serenissimae maiestatis vestrae, perpetuus et fidelis cliens et subditus”).

Trzeba wnikać w biografię poszczególnych muzyków, żeby zrozumieć, jak złożone mogły być cele zamieszczanych w drukach dedykacji. Literat Antonio Ongaro wymienił w 1582 roku trzy powody dedykowania dzieła: (1) nadzieja na korzyści materialne; (2) wyrażenie wdzięczności za dobra już otrzymane; (3) poszukiwanie promotora („tutore”) swojej osoby i twórczości⁵². Jak widać, nie chodziło wyłącznie o pozyskanie wsparcia finansowego, lecz również o inną formę pomocy, być może nie tylko jednorazowej, ale także bardziej rozciągniętej w czasie. Odwołując się do przykładów już znanych: dedykację pierwszego typu reprezentuje *Novus thesaurus*

⁵¹ Mączak, *Klientela. Nieformalne systemy władzy*, s. 249–266.

⁵² Bizzarini, *Luca Marenzio*, s. 5–6.

musicus, sfinansowany przez Pietra Giovanello i poświęcony cesarzowi Maksymilianowi II i jego braciom (zob. exemplum 7); dedykację drugiego typu zawiera *Liber quindecim missarum*, wydana dzięki przywilejowi papieża Leona X, który jako protektor księgi uprawomocnił zarazem jej zawartość w całym chrześcijańskim świecie (zob. exemplum 1). Trzeci typ wiąże się – co wynika z wyjaśnień Ongara – z promocją młodych twórców, poszukujących u progu kariery zatrudnienia i protekcji. W 1563 roku początkujący kompozytor Michele Varrotto zadedykował swój druk – *Missarum liber primus cum sex vocibus* – biskupowi Novaro kardynałowi Giovanniemu Moronie, co na pewno pomogło mu w zdobyciu w następnym roku posady kapelmistrza tamtejszej katedry⁵³. Podobne znaczenie można przypisać pierwszemu drukowi Luki Marenzia – *Il primo libro di madrigali a cinque voci* z 1580 roku. Kompozytor zadedykował wczesne owoce („primizie”) swej twórczości kardynałowi Luigiemu d’Este, z pewnością nie tylko w podziękowaniu za dobra już otrzymane, ale też z nadzieją na dalszą protekcję, tak potrzebną muzykowi u progu kariery⁵⁴. Dedykacje mogły więc pełnić jednocześnie więcej niż jedną funkcję, gdyż również w przypadku Varrotta trudno wykluczyć, że kompozytor – oprócz stałej posady – liczył także na doraźne wsparcie finansowe (pierwszy i trzeci typ dedykacji). Marco Bizzarini na przykładzie druków Marenzia wskazuje na jeszcze jeden powód zamieszczania listów dedykacyjnych. Można go nazwać motywem politycznym – chodzi mianowicie o przypadek, gdy kompozytor poświęca swą publikację osobom ważnym z jakiegoś względu dla jego patrona, od których sam osobiście niczego nie oczekuje i którym nic nie zawdzięcza. Dedykowanie *Il primo libro de madrigali spirituali* (1584) Lodovicowi Bianchettiemu, należącemu do najbliższego otoczenia Grzegorza XIII, miało umocnić dobre stosunki kardynała d’Este – patrona Marenzia – z papieżem. Podobnie można interpretować zamieszczoną w *Il quarto libro de madrigali a sei voci* (1587) dedykację dla francuskiego ambasadora w Rzymie Jeana

⁵³ Bernstein, *Music printing*, s. 149 i 634–636.

⁵⁴ Bizzarini, *Luca Marenzio*, s. 6.

de Vivonne, co było ważne dla kardynała w kontekście popierania przez niego Francuzów w konflikcie z papieżem Sykstusem V⁵⁵.

Dedykacje w drukach szesnastowiecznych są niezwykle obszernym materiałem badawczym. Tylko z głównych ośrodków włoskich – Wenecji, Rzymu i Mediolanu – z okresu 1536–1572 pochodzi ponad czterysta listów dedykacyjnych⁵⁶. Warto zauważyć niezwykle różnorodność ich adresatów: są wśród nich zarówno znani z wcześniejszych epok „tradycyjni” mecenas muzyki – królowie, księżęta, papieże i biskupi, jak również niczym niewyróżniający się reprezentanci mieszczaństwa i kleru⁵⁷. Przedstawiciele najwyższej klasy rządzącej stanowią jedynie około 25% odbiorców dedykacji. Obok znanych rodzin książęcych Italii – Gonzagów, d’Este, Medyceuszy, druki włoskie poświęcano obcym władcom: cesarzowi Maksymilianowi II, arcyksiężętom austriackim Ferdynandowi i Karolowi, księciu bawarskiemu Albrechtowi V i królowi Hiszpanii Filipowi II. Ponadto znajdujemy cały katalog arystokratów i przedstawicieli kleru – od papieża i kardynałów, po kanoników, dziekanów i proboszczów, a także członków patrycjatu, ambasadorów, kupców, literatów, prawników, profesorów i kompozytorów. Wśród adresatów dedykacji motetów Cipriana de Rore można wymienić na przykład Georga Uttingera – konsula niemieckiej kolonii kupieckiej w Wenecji, oraz Baldasara Ferię – ambasadora Portugalii. Dwie edycje zadedykowano kompozytorce Maddaleni Casulanie, która z kolei swoje *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Wenecja 1568) poświęciła Isabelli de’ Medici Orsini, aby – jak napisała w przedmowie – pokazać światu błąd mężczyzn, sądzących, że tylko oni mają wyższe władze intelektualne⁵⁸. Tak szeroki społecznie katalog adresatów dedykacji do-

⁵⁵ Ibidem, s. 31–32 i 134–138.

⁵⁶ Bernstein, „Printing and patronage”, s. 2605 i nast.

⁵⁷ Zob. Bernstein, *Music printing*, s. 923–932; eadem, *Print culture*, s. 195–204.

⁵⁸ „[...] che queste mie primittie, per la debolezza loro, non possono partorir quell’effetto, ch’io vorrei, che sarebbe oltre il dar qualche testimonio all’Eccellenzia Vostra delle divotion mia, di mostrar anche al mondo (per quanto mi fosse concesso in questa profession della Musica) il vano error de gl’huomini, che de gli alti doni dell’intelletto tanto si credono patroni, che par loro, ch’alle Donne non possono medesimamente asser communi”; cyt. za: Bernstein, *Music printing*, s. 735–736.

wodzi demokratyzacji rynku muzycznego, na którym za pomocą stosunkowo niewielkich nakładów finansowych można było zdobyć utrwaloną drukiem sławę protektora sztuki. Accademia Filarmonica z Werony za dedykowanie jej *Il quinto libro de madrigali* Giachesa de Wert (Wenecja 1571) wynagrodziła kompozytora dość skromną kwotą dwunastu skudów i medalem, co było małą dotacją, zważywszy na ówczesne koszty druku (zob. rozdz. 3.1). Znacznie więcej – dwanaście dukatów – od tej samej instytucji dostał w 1583 roku Luca Marenzio za umieszczenie stosownej dedykacji w *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (Wenecja 1582)⁵⁹. Podobne datki zasilały też kompozytorów działających na niemieckim obszarze językowym, o czym świadczy m.in. analiza finansów dworu książęcego w Monachium⁶⁰.

Częstym zjawiskiem było dedykowanie edycji muzycznych różnego rodzaju instytucjom: we Włoszech – najczęściej akademiom, czyli stowarzyszeniom miłośników literatury, filozofii i muzyki, takim jak wspomniana akademia z Werony, natomiast w Niemczech, Niderlandach i Prusach – radom miejskim. Bynajmniej nie chodziło tutaj tylko o tak bogate i wielkie miasta, jak Norymberga, Augsburg, Antwerpia czy Gdańsk, ale również o mniejsze, np. Jachymów (czes. Jáchymov, niem. Sankt Joachimsthal) i Hildburghausen, którym w 1542 roku poświęcił swe druki Georg Rhau. Wśród adresatów znajdują się też szkoły i klasztory; ze środowisk szkolnych i uniwersyteckich rekrutowali się często odbiorcy dedykacji zamieszczanych w publikacjach teoretycznomuzycznych. Czasem formuła dedykacyjna jest na tyle szeroka, że obejmuje całą społeczność ludzi potencjalnie zainteresowanych daną edycją, nie zamykając możliwości protektoratu wielu osób i instytucji. Wydaje się, że była to praktyka spotykana zwłaszcza w Europie Środkowej: drugi tom *Opus musicum* Jacob Handl Gallus ofiarował „przełożonym klasztorów, opatom, przeorom i innym ludziom Kościoła”, trzeci zaś – „senatorom, konsulom, włodarzom, obywatelom i znamienitym mecenasom” (obydwa tomy wydane w Pradze w 1587 roku). Podobny zabieg za-

⁵⁹ Groote, *Musik in italienischen Akademien*, s. 288.

⁶⁰ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 137–141.

stosował Johann Eccard w *Newe Lieder mit fünf und vier Stimmen* (Królewiec 1589), dedykując je w zasadzie wszystkim szlachetnie urodzonym obywatelom Gdańska („Den [...] Herren, Burggraffen, Burgermeistern, Rathmannen, Richtern und Gerichtsverwandten der Koniglichen Stadt Dantzick”). Kompozytorzy nie widzieli przeciwwskazań, żeby darować swoje nowo wydane dzieła kilku protektorom. W pierwszym tomie wspomnianego *Opus musicum* Gallusa (Praga 1586) można znaleźć dedykację skierowaną jednocześnie do arcybiskupa Pragi i biskupów Ołomuńca i Wrocławia. Z kolei we Włoszech Giulio Bonagiunta poświęcił *Canzone napolitane a tre voci secondo libro* (Wenecja 1566) trzem osobom: Marcowi Milanowi, Davitowi Grandoniowi i Alvisemu Grimaniemu, z których udało się zidentyfikować – jako kupca kamieni szlachetnych – tylko tego ostatniego⁶¹.

Drukarze i muzycy poszukiwali protektorów wydawanych przez siebie edycji praktycznie wszędzie, gdzie było to możliwe, a możliwości, jak się okazuje, nie brakowało. Oczywiście każdy z nich musiał uwzględniać lokalne stosunki społeczne i kierować się wiernością wobec swoich stałych patronów, stąd w krajach protestanckich adresaci dedykacji wywodzili się często z patrycjatu, podczas gdy w krajach katolickich znaczną rolę odgrywali miejscowi władcy i hierarchowie kościelni. Niewątpliwie jednym z motorów napędzających rozwój drukarstwa w Wenecji były częste wizyty w tym mieście bogatych arystokratów i kupców spoza Italii, którym poświęcono niejedną edycję (zob. exemplum 9). Istniała jeszcze inna możliwość poszukiwania protektorów – bardzo doraźna i nastawiona przede wszystkim na gratyfikacje finansowe. Jak już wspomniano, Pietro Giovanelli rozsyłał egzemplarze swojego *Novus thesaurus musicus* do prominentnych osób ze specjalnie wydrukowanymi listami dedykacyjnymi, licząc z pewnością na refundację tak hojnego prezentu. W zdobyciu odbiorców na terenie Europy Środkowej pomagał mu Jacob Scholtz z Wrocławia, który w 1571 roku przesłał tomy tezaurusa do rad miejskich Gdańska i Torunia z uprzejmą prośbą o ich

⁶¹ Bernstein, *Music printing*, s. 698.

przyjęcie⁶². Praktyka ta, jak się zdaje, miała szeroki zasięg: w 1581 roku Vincenzo Galilei подарował Guglielmowi Gonzadze, księciu Mantui, egzemplarz swojego dydaktycznego dzieła *Fromino dialogo* (Wenecja 1568), dedykowanego księciu Wilhelmowi Bawarskiemu, a Tomás Luis de Victoria w 1602 roku wysłał księciu Urbino kopię *Missae, Magnificat, motecta, psalmi* (Madryt 1600), dedykowanych królowi Filipowi II, prosząc w załączonym liście o wsparcie⁶³. Nie tylko edycje muzyczne krążyły po Europie – kompozytorzy rozsyłali do protektorów również rękopiśmienne kopie swoich dzieł⁶⁴.

Pod względem formalnym dedykacje należą do literatury epistolarnej i nie można ich interpretować w oderwaniu od typowej dla epoki renesansu sztuki pisania listów. W dedykacjach łacińskich można zauważyć wpływ humanistycznej retoryki, z bogatymi odwołaniami do mitologii i starożytności. Apoteoza muzyki jest w nich połączona z wychwalaniem zalet adresata listu. Pojawiają się odniesienia do mitu o Orfeuszu, wspomniani są Apollo, Amfion, muzy i legendarni herosi, w których odzwierciedlają się przymioty odbiorcy dedykacji oraz wartości prezentowanej muzyki⁶⁵. Forma listów dedykacyjnych, zwłaszcza tych skierowanych do najszlachetniej urodzonych osób, nawiązuje do zasad antycznej retoryki, z charakterystycznym podziałem na pięć części: (1) *salutatio*, (2) *captatio benevolentiae* (inaczej *exordium* lub *prooemium*), (3) *narratio*, (4) *petitio*, (5) *conclusio*⁶⁶. Na początku pojawia się nazwisko adresata dedykacji, wraz z jego tytułaturą i grzecznościowymi formułami (*salutatio*), po którym następuje krótka prezentacja nadawcy listu. *Captatio benevolentiae* zawiera pełne pokory prośby o przychyłność i uwagę szlachetnego protektora, czego ilustrację znajdujemy w liście dedykacyjnym Pierre'a Attaingnanta do kardynała Tournona w *Primus liber viginti missarum* (1532). Zasadniczy trzon dedykacji stanowi *narratio* – w tej części pojawiają się liczne przykłady typowej hu-

⁶² Leszczyńska, „W poszukiwaniu hanzeatyckiego sponsora”, s. 240–241.

⁶³ Bernstein, „Printing and patronage”, s. 2612.

⁶⁴ Kilka przykładów można znaleźć w cytowanej pracy Agnieszki Leszczyńskiej („W poszukiwaniu hanzeatyckiego sponsora”).

⁶⁵ Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden*, s. 115–125.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 48.

manistycznej erudycji, a w dedykacjach muzyki kościelnej – również odniesienia do potęgi Kościoła i religii. Wydawca prosi następnie o przyjęcie swojego daru – znów nie szczędząc pochwalnych słów (*petitio*), po czym podpisuje się jako oddany i pokorny sługa (*conclusio*). Charakterystyczną cechą listów dedykacyjnych są rozbudowane zdania, pełne epitetów i porównań, z częstymi przymiotnikami w stopniu najwyższym: adresat jest zawsze „serenissimus”, „illustrissimus”, „reverendissimus”, „celebrissimus” itp., w zależności od pełnionej funkcji i pozycji społecznej. Jako przykład typowej dedykacji humanistycznej Raimund Redeker podaje list zamieszczony przez Sigmunda Grimma i Marxa Wirsunga w *Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520), adresowany do arcybiskupa Salzburga Matthäusa Langa von Wellenburg⁶⁷. Zdarza się, że listom dedykacyjnym towarzyszą wiersze pochwalne autorstwa literatów i kompozytorów, skierowane do użytkowników księgi, muzyków i twórców, utrzymane w konwencji humanistycznej poezji. W niektórych drukach repertuar tego rodzaju panegiryków jest bardzo rozbudowany, np. w pierwszym tomie *Opus musicum* Gallusa spotykamy aż cztery wiersze: *Ad ecclesiam*, *Ad lectorem*, *Ad musicum* i *Ad authorem*, co czyni z tych edycji coś na kształt antologii muzyczno-literackich. Również sama dedykacja przybierała niekiedy formę wierszowaną, jak na przykład w *Lamentationes* Wacława z Szamotuł poświęconych Zygmuntowi Augustowi (Kraków 1553).

Mniej rozbudowane mogły być dedykacje w językach wernakularnych, choć także w tym przypadku nie brak przejawów wybujałej retoryki. Pod koniec lat trzydziestych XVI wieku pojawiły się we Włoszech pierwsze publikacje „libri di lettere” – zbiorów listów znanych literatów, które miały przemożny wpływ na zamieszczone odtąd z większą częstotliwością dedykacje w drukach włoskich. Charakterystyczne, że jeden z pierwszych zbiorów tego typu – *Le pistole vulgari* Nicola Franca (1538) – ukazał się w oficynie Antonia Gardana, a czterotomowe listy Pietra Bemba wydrukował Girolamo Scotto⁶⁸. „Libri di lettere”, wydawane w wielkiej liczbie w II połó-

⁶⁷ Ibidem, s. 73–85.

⁶⁸ Zob. Quondam, *Le „carte messaggieri”*, s. 277–326.

wie XVI wieku, zawierały wzory, na których można było opierać się przy formułowaniu swojej własnej dedykacji. Ryzykowne jest więc założenie, że to drukarze i kompozytorzy byli twórcami tych często wyrafinowanych listów, gdyż z pewnością korzystali nie tylko z gotowych modeli, ale też z pomocy profesjonalnych literatów. Antonio Gardano sparafrazował w dedykacji swoich *Canzoni francese a due voce* (1539) list ze zbioru *Le pistole vulgari* Franca, Giovanni de Macque zaś, pisząc przedmowę do *Ricercate et canzoni francese a quattro voci* (Rzym 1586), odwołał się do pomocy humanisty Giovanniego Francesca Perandy⁶⁹. Włoskie dedykacje są pełne zwrotów retorycznych, wychwalających dobroć, życzliwość, hojność i umiłowanie muzyki adresatów; pojawiają się aluzje do antyku i natury, choćby w tak popularnym przyrównaniu kompozycji muzycznych do owoców („frutti”, „primizie”). Bardzo często spotykamy obiegowe formuły, np. wypadało wymienić dwa powody opatrzenia książki dedykacją – czyniono to nie tylko z przyczyn obiektywnych, ale i z wewnętrznej, osobistej potrzeby⁷⁰. Również forma listów ma pewną ustaloną strukturę: po nagłówku z tytułaturą adresata następuje wyjaśnienie genezy edycji, pochwała przymiotów protektora i motywy dedykacji, a na końcu pokorna prośba o przyjęcie daru i pełen unizoności podpis. Podobnie skonstruowane są dedykacje francuskojęzyczne oraz niektóre, mniej rozbudowane, dedykacje łacińskie⁷¹.

Pomimo przewagi czysto literackiej retoryki, dedykacje są dla nas cennym źródłem wiedzy na temat biografii kompozytorów i ich protektorów oraz celów i funkcji ówczesnej twórczości muzycznej. W ich treści można znaleźć między innymi informacje pozwalające

⁶⁹ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 49 (przyp. 55).

⁷⁰ Edycję znacznego korpusu dedykacji włoskojęzycznych można znaleźć w: Bernstein, *Music printing*, i Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1–3. Zob. też tego rodzaju figury w dedykacjach cytowanych w przyp. 58 i 79 niniejszego rozdziału.

⁷¹ Zob. Vanhulst, *Catalogue des Éditions*, s. 350–369; Weaver, *Waelrant and Laet*, s. 309–330. Bardzo trudno powiedzieć coś bliższego o dedykacjach w języku niemieckim: ze względu na brak ich edycji czy opracowań wszelkie opinie na ten temat musiałyby opierać się na bardzo wrywkowym i przypadkowym wyborze.

ustalić rodzaj relacji pomiędzy nadawcą i adresatem, genezę powstania dzieła i motywy dedykowania go określonej osobie.

*

EXEMPLUM 9. *De floridi virtuosii d'Italia*. Wenecja 1583 Vincenti & Amadino

W dedykacjach szesnastowiecznych edycji włoskich znajdujemy kilka nazwisk osób pochodzących z Rzeczypospolitej: oprócz króla Zygmunta Augusta są to przedstawiciele wielkich rodów Radziwiłłów i Myszkowskich oraz kardynał Andrzej Batory, bratanek króla, przebywający od 1578 roku w Polsce (zob. tab. 5)⁷². Dedykacje w drukach madrygałowych adresowane do Albrychta Radziwiłła (1558–1592) i jego starszego brata Mikołaja Krzysztofa zwanego Sierotką (1549–1616) są konsekwencją ich pobytów w Wenecji. Albrycht przebywał tam co najmniej od stycznia do maja 1583 roku⁷³; Sierotka zatrzymał się w tym mieście najpierw w drodze do Ziemi Świętej na okres od grudnia 1582 do kwietnia 1583 roku, a potem – wracając do kraju – w kwietniu 1584 roku⁷⁴. W obydwu przypadkach nie były to pierwsze wizyty Radziwiłłów we Włoszech. Albrycht wraz ze swoim innym bratem – Jerzym, studiował od końca 1575 roku do maja 1577 roku w rzymskim kolegium Jezuitów, odwiedzając przy okazji Wenecję, Padwę, Ferrarę i Neapol. Mikołaj Krzysztof udał się do Włoch w 1566 roku po zakończeniu studiów na akademii w Tybindze, zatrzymując się w Mediolanie, Padwie, Rzymie i Mantui⁷⁵.

⁷² Perz, „Ze studiów w bibliotekach”, s. 100–101; Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*, s. 37–38.

⁷³ Lulewicz, „Radziwiłł Albrycht”, s. 137.

⁷⁴ Zob. Radziwiłł, *Podróż do Ziemi Świętej*.

⁷⁵ Chachaj, *Zagraniczna edukacja Radziwiłłów*, s. 23, 26–28.

Tab. 5. Druki włoskie dedykowane mieszkańcom Rzeczypospolitej

Druk	Adresat dedykacji
Rocco Rodio: <i>Missarum decem. Liber primum.</i> Rzym 1562 Dorico	Zygmunt August
<i>De floridi virtuosi d'Italia.</i> Wenecja 1583 Vincenti & Amadino	Albrycht Radziwiłł
Orazio Vecchi: <i>Madrigali a sei voci.</i> Wenecja 1583 Angelo Gardano	Albrycht Radziwiłł
Giovanni Battista Mosto: <i>Il secondo libro de' madrigali.</i> Wenecja 1584 Vincenti & Amadino	Mikołaj Krzysztof Radziwiłł, zw. Sierotka
Giovanni Pierluigi da Palestrina: <i>Motetorum quinque vocibus liber quintus.</i> Rzym 1584 Alessandro Gardano	Andrzej Batory
Alessandro Orologio: <i>Canzonette a tre voci. Libro primo.</i> Wenecja 1593 Angelo Gardano	Piotr Myszkowski
Alessandro Orologio: <i>Canzonette a tre voci. Libro secondo.</i> Wenecja 1594 Angelo Gardano	Zygmunt Myszkowski

Kilkumiesięczny pobyt w Wenecji przedstawicieli bogatej i wpływowej rodziny z dalekiej Litwy był szansą dla miejscowych muzyków na pozyskanie protektorów. Cieszący się wówczas wielką popularnością madrygał musiał interesować zwłaszcza księcia Albrychta, który nie tylko władał językiem włoskim, ale też – jak pisze Kasper Niesiecki w *Herbarzu polskim* – był dobrze wyćwiczony w muzyce i „nie wstydził” się grywać na różnych instrumentach⁷⁶. Oprócz dwóch dedykowanych mu druków madrygałowych innym śladem zainteresowań muzyką włoską była znajomość Radziwiłła z Claudiem Merulą, o czym dowiadujemy się z przedmowy do *Madrigali a sei voci* Vecchiego⁷⁷. Z myślą o księciu na Ołyce i Nieświeżu powstał bez wątpienia wydany w 1588 roku utwór *L'Olica* Meruli, opracowany potem na organy jako *La Radivila*⁷⁸. W istocie jednak bardzo trudno

⁷⁶ Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, s. 83.

⁷⁷ Orazzio Vecchi pisze: „all'hor che col mezzo del signor Claudio Da Correggio fui fatto degno della gratia di lei non sdegnando la mia servitù”; cyt. za: Martini, *Claudio Merulo*, s. 349.

⁷⁸ Ibidem, s. 349; Przybyszewska-Jarmińska, „Niezauważona *Fantazja*”, s. 114–115.

nam powiedzieć coś bliższego na temat relacji łączących Albrychta Radziwiłła z muzykami włoskimi, gdyż zawarte w edycjach przedmowy opierają się w znacznej części na standardowych formułach, charakterystycznych dla retoryki stosowanej przez klientów w odniesieniu do patronów. W dedykacji do antologii *De floridi virtuosii d'Italia* przygotowanej przez Angela Barbato spotykamy się z gąszczem frazesów, niemówiących nic konkretnego na temat genezy zbioru czy związków muzyka z Radziwiłłem (il. 17). Możemy jedynie wywnioskować, że madrygały rzeczywiście interesowały Albrychta, gdyż motywem dedykacji była – jak pisze Barbato – wiedza o tym, jak bardzo „Wasza Najjaśniejsza Wysokość pragnie słyszeć i cieszyć się podobnymi kompozycjami”. Cnoty Radziwiłła są opisywane za pomocą licznych epitetów, podczas gdy Barbato stawia się w pozycji pokornego sługi, nie tylko „z porządku naturalnego”, ale też z uwagi na okazane mu „wielkie życzliwe miłosierdzie i wielkie dobrodziejstwo”. Sługa darowuje „żywe świadectwo swojego umysłu”, jako dowód „miłości i szacunku”, licząc na życzliwość i opiekę ze strony protektora⁷⁹. Można przypuszczać, że Angelo Barbato został za swój dar wynagrodzony, czy jednak był to jednorazowy datek pieniężny, czy też dłużej rozciągnięta w czasie protekcja – trudno snuć w tym względzie jakiegokolwiek domysły. Zakłada się, że Albrycht Radziwiłł

⁷⁹ Zob. Piperno, *Gli „eccellentissimi musici”*, s. 24. Oto transkrypcja całej dedykacji: „All' Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Signor Alberto Radzivil Duca in Olica, & Niesfisz, Marsalcho del Serenissimo Re di Pollonia nel gran Ducato di Littuania, & Capitano in Covno, & gratissimo mio Signore. Havendo io fatto raccolta d'alcune leggiadre compositioni de Floridi Musici d'Italia con questo fermo pensiero di darle in luce & conoscendo io quanto sia vaga V. S. Illustrissima di udire, & gustare simil compositioni per efferne intelligentissima, ornata di tutte quelle lodi, & virtù che ad Illustre Signore & nobilissimo spirito si convengano, allaquale effendo io apresso non solamente servitore per obbligo di natura, & libertà di elettione, ma anco obligatissimo per molta affettione merce della sua molta benignità verso me, ho voluto donarle, & dedicarle quest' opera honorandola con l'illustrissimo suo nome. Piaccia adunque a V. S. Illustrissima di riceverla con la solita sua humanità, per certissimo pegno dell'amore & riverenza ch'io le porto, & chiaro testimonio della mente mia a lei sempre devota, che di tanto io ne la prego humilmente di buon core. Di Venetia il di primo di Settembre. 1583. Di V. S. Illustrissima, & Eccellentissima, Humilissimo Servitore Angelo Barbato”.

ALL'ILLVSTRISSIMO
ET ECCELLENTISSIMO SIGNORE

IL SIGNOR ALBERTO RADZIWIL
Ducain Olica, & Niesisz, Marsalcho del Serenissimo Re di Polonia nel gran
Ducato di Littuania, & Capitano in Como, & gratif-
simo mio Signore.



Anendo io fatto raccolta d'alcune leggiadre compositioni de Floridi Musici d'Italia con questo fermo pensiero di darle in luce, & conoscendo io quanto sia vaga V. S. Illustrissima di vdirle, & gustare simil compositioni per esserne intelligentissima, ornata di tutte quelle lodi, & virti che ad Illustre Signore, & nobilissimo spirito si conuengano, allaquale essendo io apresso non solamente seruitore per obligo di natura, & liberta di electione, ma anco obligatissimo per la molta affettione mercè della sua molta benignità verso me, ho voluto donarle, & dedicarle quest'opera honorandola con l'illustrissimo suo nome. Piaccia adunque a V. S. Illustrissima di ricenerla con la solita sua humanità, per certissimo pegno dell'amore & riuerenzia ch'io le porto, & chiaro testimonio della mente mia a lei sempre deuota, che di tanto io ne la prego humilmente di buon core. Di Venetia il di primo di Settembre. 1583.

Di V. S. Illustrissima, & Eccellentissima,

Humilissimo Seruitore

Angelo Barbato.



Il. 17. *De floridi virtuosi d'Italia*. Wenczja 1583 Vincenti & Amadino
egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 1184 8°

przebywał w Wenecji do maja 1583 roku, jednak data dedykacji – 1 września 1583 roku – sugeruje, że był to pobyt dłuższy. Jest to hipoteza tym bardziej uzasadniona, że dowody jego powrotu do kraju pochodzą dopiero z początku następnego roku⁸⁰.

Antologia *De floridi virtuosi d'Italia* zapewne trafiła wraz z księciem Albrychtem do Rzeczypospolitej, podobnie jak pozostałe dwa druki dedykowane jemu i jego bratu. Nie ma jednak żadnych dowodów, które potwierdziłyby, że ta edycja w jakikolwiek sposób wpłynęła na życie muzyczne w Polsce i na Litwie. Zachowany na tym terenie jedyny egzemplarz *De floridi* pochodzi ze znanej kolekcji Georga Knoffiusa z Gdańska, a więc raczej nie ma nic wspólnego z Radziwiłłami. W Europie Północno-Wschodniej nie odnotowano żadnych śladów recepcji zamieszczonych w tym druku madrygałów, a wielu kompozytorów uwzględnionych w antologii zapewne nigdy nie zdobyło w tym regionie większej popularności⁸¹. Wprawdzie wśród 23 utworów znalazły się kompozycje autorstwa Luki Marenzja i Annibale Stabilego – kapelmistrzów Zygmunta III, jednak należy wątpić, by edycja ta w jakikolwiek sposób przyczyniła się do ich znajomości w Polsce. Jest ona wszakże ważnym dowodem istnienia związków muzycznych między Rzeczpospolitą a Włochami i międzynarodowego sukcesu włoskiego madrygału.

FINIS EXEMPLI

Odwolując się ponownie do teorii patronatu i łączącej się z nią definicji trwałości relacji patron–klient, nie sposób nie zauważyć, że w szesnastowiecznej kulturze muzycznej aż nadto często mamy do czynienia z doraźnym nawiązywaniem takich kontaktów, niemających charakteru dłuższego związku⁸². Być może jest to sytuacja pośrednio wymuszona przez druk, gdyż powstanie rynku muzycznego spowodowało, że częściej należało kierować się czystą kalkulacją niż feudalnym oddaniem dla jednego patrona, sami kompozytorzy zaś – m.in. dzięki kształtowaniu się autorstwa – zyskali podmioto-

⁸⁰ Lulewicz, „Radziwiłł Albrycht”, s. 137.

⁸¹ Zob. Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*.

⁸² Zob. Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 15.

wość, a tym samym stali się swobodniejsi w swoich decyzjach. Mieli oni stałych patronów, którym służyli, pracując jako śpiewacy, kapelmistrzowie czy nauczyciele, a jednocześnie ubiegali się o wsparcie innych możnych osób i instytucji, czego wyrazem są dedykacje druków i pojedynczych utworów. Do skrajnych przypadków należy pozycja Orlanda di Lasso, który pełniąc funkcję kapelmistrza księcia bawarskiego Albrechta, cieszył się zarazem wielkimi względami króla Francji, co zaowocowało m.in. nadaniem mu przywileju kompozytorskiego w 1571 roku (zob. rozdz. 6.1). Podobny mechanizm można zaobserwować – oczywiście z pewnymi wyjątkami – w późniejszych stuleciach, chyba aż do czasów nam współczesnych, co świadczyłoby o ciągłości zjawisk zapoczątkowanych w XVI wieku.

Formą protektoratu nad drukarzami i kompozytorami były koncesje nadawane im przez lokalnych władców. Przywileje drukarskie pojawiły się w zasadzie wraz z powstaniem typografii, już w epoce inkunabułów, i obejmowały też księgi liturgicznomuzyczne⁸³. W odniesieniu do polifonii pierwszym tego rodzaju dokumentem jest przywilej nadany w 1498 roku Ottavianowi Petrucciemu. W XVI wieku ochrona była rozciągnięta na całą działalność drukarską danej oficyny w zakresie muzyki bądź dotyczyła jedynie pojedynczych gatunków lub edycji muzycznych. W interesie każdej drukarni leżało uzyskanie takiego dokumentu, który nie tylko chronił jej wydawnictwa przed nieuczciwą konkurencją, ale także – jak argumentuje Richard Agee – podnosił ich wartość: umieszczenie na stronie tytułowej formuły „cum gratia et privilegio” stanowiło swoistą gwarancję jakości publikowanego repertuaru⁸⁴. Drukarze umieszczali na odwrocie kart tytułowych lub na końcu księgi wypisy z przywilejów informujące o okresie ochrony i przewidzianych w przypadku złamania prawa konsekwencjach. Za przedrukowywanie i rozpowszechnianie edycji bez zgody posiadacza przywileju groziła konfiskata całego nakładu, a także kary finansowe, jak to np. *expressis verbis* zostało wyeksplikowane w *Mottetti del Frutto a sei voci* (zob. il. 20). Przywileje królów Francji czy Anglii tworzyły monopole na publikowanie muzyki na

⁸³ Duggan, *Italian music incunabula*, s. 71–72.

⁸⁴ Agee, „The Venetian privilege”, s. 13–15.

objętym ich władzą terytorium. System przywilejów w Wenecji miał charakter bardziej demokratyczny: można je było wykupić w senacie weneckim, przy czym signoria miała w zwyczaju wydawać tego rodzaju dokumenty tylko na edycje nowe, ukazujące się w nakładzie co najmniej czterystu egzemplarzy⁸⁵. Z XVI stulecia zachowało się też kilkanaście przywilejów dla kompozytorów, które otaczały ochroną prawną rozpowszechnianie ich twórczości (zob. rozdz. 6.1).

4.5. Konkurencja

Kolejnym przejawem kształtowania się w XVI wieku rynku muzycznego jest pojawienie się konkurencji, polegającej na rywalizacji między drukarzami i wydawcami muzycznymi. Przywileje nie eliminowały konfliktu interesów różnych oficyn, gdyż zasięg ich działania był ograniczony do określonego terytorium lub repertuaru. Jeśli przywilej dla jednego drukarza obejmował Republikę Wenecką, nie wykluczało to możliwości wydawania muzyki przez innego drukarza w obrębie Państwa Kościelnego i kolportowania jej na terytorium całej Europy. Jeśli natomiast dotyczył on konkretnej edycji, zawsze można było opublikować podobną, z nowymi kompozycjami. Konkurowanie mogło odnosić się do korzystnych warunków sprzedaży, jakości druku nut, walorów formy zewnętrznej, jednak zachowane źródła jednoznacznie wskazują, że kluczową rolę odgrywał repertuar. To dobór utworów stanowił najważniejszy wyznacznik atrakcyjności danego druku: nie bez przyczyny często chroniono przywilejami konkretne edycje i ścigano się w wydawaniu szczególnie popularnych i wartościowych rynkowo kompozycji. Pierwsze przejawy konkurencji w dziedzinie typografii muzycznej znajdujemy już w drugiej dekadzie stulecia, jednak bardziej spektakularne dowody jej istnienia pojawiają się dopiero około 1540 roku. Odnoszą się one przede wszystkim do drukarzy działających w tym samym kręgu kulturowym i publikujących pokrewny repertuar. Siłą rzeczy współzawodnictwo w większym stopniu dotyczyło edycji komercyjnych,

⁸⁵ Ibidem, s. 1–13.

wydawanych własnym sumptem, niż tych, które były wydawane na zamówienie.

Przez pierwszą dekadę XVI wieku Ottaviano Petrucci nie miał żadnych konkurentów w zakresie publikowania muzyki polifonicznej. Były to zresztą lata jego najbardziej ożywionej aktywności wydawniczej; po opuszczeniu Wenecji w 1509 roku zajmował się drukiem nut z przerwami, aż w końcu porzucił ten rodzaj działalności na rzecz kariery urzędniczej i produkcji papieru. Ten zwrot wynikał zapewne w znacznej mierze z pojawiania się na rynku wydawnictw Andrei Antica, który – jak można obrazowo powiedzieć – deptał Petrucciemu po piętach. W swoim pierwszym druku *Canzoni nove* (1510) przejął od swego poprzednika sprawdzony i cieszący się powodzeniem repertuar frottole, przedrukowując połowę utworów – podobną strategię zauważamy też w późniejszych edycjach. Petrucciego chronił dwudziestoletni przywilej nadany w 1498 roku przez senat wenecki, toteż Antico starał się o podobne wsparcie ze strony papieża, które zapewniłoby mu swobodę działania na terenie Państwa Kościelnego. W 1513 roku otrzymał przywilej na drukowanie „śpiewów figuralnych” (wielogłosowych), ubiegając pod tym względem Petrucciego, który trzy tygodnie później dostał wyłączność na wydawanie muzyki organowej, jak również „innych ksiąg z różnych dziedzin”. Antico – związany co najmniej od 1510 roku z Wiecznym Miastem – miał większą siłę przebicia w kancelarii papieskiej. W grudniu 1516 roku przejął *lege artis* przywilej drukowania muzyki klawiszowej, nadany wcześniej Petrucciemu, a na początku tego samego roku wystarał się o przywilej wydawania muzyki w wielkim formacie⁸⁶. Mając tego rodzaju wyłączność, przygotował *Frottole intabulate da sonare organi* (1517) – pierwszą w historii drukowaną tabulaturę organową, a także *Liber quindecim missarum* (1516) – pierwszy druk muzyczny *in folio*, wypełniając tym samym luki pozostawione przez Petrucciego. Antico pozwolił sobie nawet zakpić ze swego poprzednika na stronie tytułowej tabulatury. Umieszczony na niej drzeworyt przedstawia mężczyznę grającego na klawesynie, na którym siedzi małpa z lutnią: muzyka kła-

⁸⁶ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 97–101.

wiszowa wydawana przez Antica jest ukazana poważnie, lutniowa zaś – dotychczasowa domena Petrucciego – prześmiewczo, a triumf tej pierwszej podkreśla postać muzy odwracającej się od zwierzęcia. Gdy w 1520 roku wygasł w Wenecji przywilej Petrucciego (wznowiony na pięć lat w 1514 roku), Antico opublikował w tym mieście w ciągu zaledwie dwóch miesięcy osiem tytułów. Wśród tych edycji znalazła się tabulatura lutniowa *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Cara* (ok. 1520), czyli wyśmiany wcześniej „małpi biznes” (według słów Hiroyuki Minamino), w tym przypadku nabierający jeszcze dodatkowych znaczeń, gdyż kolekcja w wielu szczegółach nawiązuje do tabulatury Bossinensisa wydanej przez Petrucciego w dwóch częściach w 1509 i 1511 roku⁸⁷. Tak zdecydowane wejście Antica na rynek wenecki było dla Petrucciego gwoździem do trumny – po 1520 roku praktycznie zaprzestał on swojej działalności wydawniczej, publikując jedynie wiele lat później tomy *Musica XII* (ok. 1533) i *Motteti del Fiore* (1538)⁸⁸. Już wcześniej widać było w jego produkcji drukarskiej załamania, zbiegające się dokładnie z latami sukcesów Antica, czyli rokiem 1510 – ukazanie się *Canzoni nove*, oraz 1516 – uzyskanie przywilejów. W okresie aktywności w Fossombrone poziom edytorski publikacji Petrucciego znacznie się obniżył, co mogło wynikać z próby redukcji kosztów wytwarzania i tym samym podniesienia konkurencyjności cenowej wydawnictw. Oprócz Antica do wyeliminowania Petrucciego z rynku drukarstwa muzycznego przyczynili się zapewne również inni konkurenci i naśladowcy, pojawiający się w coraz większej liczbie w drugiej i trzeciej dekadzie XVI wieku.

Poniekąd podobny los spotkał innego pioniera typografii muzycznej – Pierre’a Attaingnanta, uważanego za wynalazcę metody druku pojedynczego. Attaingnant, chroniony kolejnymi przywilejami króla Francji Franciszka I, przez okres niemal ćwierćwiecza był jedynym drukarzem muzyki menzurальной w Paryżu i zdobył wiodącą pozycję na rynku francuskim. Szybko jednak jego konkurentem w Lyonie stał się Jacques Moderne, który przejął od niego

⁸⁷ Minamino, „A monkey business”.

⁸⁸ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 318.

metodę druku pojedynczego, a także znaczną część cieszącego się powodzeniem repertuaru paryskich chansons. Owe zapożyczenia można zaobserwować, porównując zawartość tomów wydawanych przez Attaingnanta z lyońskimi zeszytami *Le parangon des chansons*. Przykładowo w księgach siódmej i ósmej *Le parangon* z lat 1540 i 1541 znajdujemy aż 74% utworów znanych z wcześniejszych edycji paryskich⁸⁹. Kierunki zapożyczeń nie zawsze są oczywiste, jednak nie ulega wątpliwości, że drukarze rywalizowali ze sobą w zakresie wydawania atrakcyjnego wówczas repertuaru. Nie przeszkodziło im to w jakiś widoczny sposób w prowadzeniu interesów, gdyż ze względu na położenie Paryża i Lyonu krąg ich odbiorców był nieco inny. Znacznie większe konsekwencje dla Attaingnanta miała śmierć Franciszka I i wstąpienie na tron Henryka II (1547), który nie utrzymał monopolu drukarza i hojnie rozdawał przywileje jego potencjalnym konkurentom. W 1548 roku prawo do wydawania „każdej nowej muzyki, która dotychczas nie ukazała się drukiem”, otrzymał Nicolas Du Chemin, mąż wychowanki szwagra Attaingnanta. Du Chemin już wcześniej zakupił stemple i matryce od grawera Pierre'a Haultina i wykonał czcionki bardzo zbliżone do używanych przez swego starszego rywala, by – jak jawnie przyznał – drukować książki w jego stylu i manierze. Jak można się domyślić, nie skupił się tylko na publikowaniu „nowej muzyki”, gdyż w cyklu *Livres du recueils* (1549–1551) niemal dosłownie przedrukował utwory zamieszczone w kolekcji *Chansons esleves* Attaingnanta (1549–1550)⁹⁰. W tym samym czasie Henryk II nadał kolejne przywileje na drukowanie muzyki; otrzymali je między innymi: Robert Granjon (1550), Adrian Le Roy i Robert Ballard (1551) oraz Michel Fezandat (1552). Rynek wydawców muzyki we Francji bardzo się zagaęcił, zwłaszcza że w Lyonie wciąż aktywnie działał Jacques Moderne. Podobnie jak w przypadku Petrucciego konkurencja osłabiła dobrze dotąd prosperujący interes Attaingnanta. Po śmierci Franciszka I produkcja jego oficyny uległa wyraźnemu zmniejszeniu, a poziom typograficzny druków nie dorównywał już tym z wcześniejszych lat. W 1550 roku ukazała się

⁸⁹ Hertz, *Pierre Attaignant*, s. 150.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 164–165.

ostatnia edycja nutowa sygnowana nazwiskiem Attaingnanta – dwa lata później drukarz już nie żył. Jego działalność próbowała kontynuować wdowa po nim, wydając przy pomocy Claude’a Gervaise’a kilka tytułów w latach 1553–1557. Niełatwo było sprostać konkurencji, tym bardziej że w 1553 roku Adrian Le Roy i Robert Ballard otrzymali nowy przywilej i chlubny tytuł „Imprimeurs du Roy”⁹¹. Niedysiejszy monopol Attaingnanta został zastąpiony nowym, który utrzymał się aż do połowy XVIII wieku.

Wyraźne przejawy współzawodnictwa między drukarzami można zaobserwować w Wenecji pod koniec lat trzydziestych XVI wieku. Od 1538 roku działała w tym mieście oficyna Antonia Gardana, pochodzącego z Francji drukarza i wydawcy, posługującego się nierozpowszechnioną jeszcze wówczas we Włoszech techniką druku pojedynczego. W nowym otoczeniu Gardano próbował znaleźć swe miejsce, ścierając się początkowo z włoskimi drukarzami, a ślady tych sporów są dobrze udokumentowane w jego najwcześniejszych edycjach. W 1538 roku wydał pierwszą księgę madrygałów na cztery głosy Jacques’a Arcadelta (edycja obecnie zaginiona), która odniosła wielki sukces i była w różnych formach przedrukowywana aż do 1654 roku. Bardzo szybko ukazała się w Mediolanie jej piracka wersja (również niezachowana), o czym dowiadujemy się z dedykacji w drugim wydaniu z 1539 roku. Gardano wskazał w niej nie bez ironii, że drukarze, którzy dokonali reprintu utworów Arcadelta, „zaniedbali zauważyć błędy z pierwszej edycji”⁹². Zanim ukazały się kolejne księgi madrygałów tego kompozytora, inni konkurenci – Ottaviano Scotto i Andrea Antico – opublikowali w styczniu 1539 roku *Libro secondo* (być może przy współpracy Girolama Scotta). Gardano zareagował błyskawicznie, wydając miesiąc później „prawdziwą drugą księgę” (*Il vero secondo libro*), z innym zestawem utworów. Nie obyło się bez złośliwości – w przedmowie-dedykacji wspomniał swoim rywalom opublikowanie pod nazwiskiem Arcadelta kilku madrygałów, które nie były jego autorstwa. Najbardziej znany

⁹¹ Ibidem, s. 165–168.

⁹² Bernstein, *Print culture*, s. 165 („quegli Stampatori che ristampatigli in Milano, non si sono aveduti d’alcuni errori ch’erano ne la prima stampa”).

przykład potyczki między konkurującymi drukarzami wiąże się ze zbiorem *Mottetti del Frutto* (zob. exemplum 10).

*

EXEMPLUM 10. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano

Antologię motetów na sześć głosów wydanych przez Antonia Gardana w 1539 roku otwiera strona tytułowa ukazująca makabryczną scenę (il. 18). W trzech książkach głosowych zamiast martwej natury z owocami, nawiązującej do tytułu kolekcji, znajdujemy drzeworyt przedstawiający małpę pożeraną przez niedźwiedzia i lwa. Wokół widzimy rozrzucone owoce, co sugeruje, że napaści na zwierzę dokonano, gdy spożywało ono posiłek. Komentarz do tej zastanawiającej sceny został zamieszczony w przedmowie do kolekcji, zawierającej dedykację dla Jacoma Doria:

[...] niniejsze motety chciałbym dedykować [Waszej Wysokości], wyjaśniając w tym liście, że bardziej nieroztropna niż złośliwa małpa, powtarzam, pewna małpa gotowa raczej do jak najszybszego pożywienia się niż rozglądania, nie zważała, z jaką uwagą i czujnością moje owoce nieustannie są strzeżone przez dzikiego Lwa i okrutnego Niedźwiedzia; chciwa ich pożarcia, nie bacząc, jak dobrze są chronione przez wspomniane bestie, nie posiliła się, bowiem wpadła w ich pazury⁹³.

Na początku przedmowy znajduje się też informacja o wcześniejszych motetach na pięć głosów, poświęconych Francescowi Pallavicinowi, zięciowi Jacoma Doria, oraz złożonej przy okazji ich publikacji obietnicy dedykowania Doriowi komentowanej tu edycji.

Owe wcześniejsze motety ukazały się drukiem we wrześniu 1538 roku i były jednym z pierwszych wydawnictw Antonia Gardana.

⁹³ „[...] ho voluto questi presenti mottetti a quella dedicare, co[n] questa lettera notifica[n]doli, come una incauta piu, che malitiosa Simia, ad devorar piu presto, che a guardarse intenta, dico una certa Simia non advertendo con quanto studio, et con quanta vigilantia dal feroce Leone et crudele Orso del continuo li mei frutti se custodivano, uia piu avida de devorarseli, che cauta de guardarse da la bona guardia da sopradetti fattali, non havendo pero mangiato, ne tragollatoli in le loro ongie li capito”. Dziękuję Dominice Grabiec za pomoc w przekładzie tekstu na język polski.



Il. 18. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano

egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. G 226

sexta pars, strona tytułowa

Kolekcja – zapewne w nawiązaniu do *Motteti del Fiore Moderne'a* – została opatrzona tytułem *Mottetti del Frutto*, a jej stronę tytułową ozdobił wysokiej klasy drzeworytem przedstawiającym martwą naturę z owocami (il. 19). Warto wspomnieć, że drzeworyt ten jest uważany za jeden z najwcześniejszych przykładów martwych natur w sztuce włoskiej i prawdopodobny wzór dla *Martwej natury z owocami na kamiennym blacie* Caravaggia⁹⁴. Wyjaśnienie tytułu kolekcji daje Gardano w przedmowie: porównuje tam motety do owoców wydanych przez drzewo, zachęcając Pallavicina do spróbowania ich słodczy. Metaforyczne ukazanie muzyki jako płodów natury nie było czymś szczególnie oryginalnym: również w późniejszych drukach zbiory utworów są nazywane ogrodami, a kompozycje – owocami. Odmianę rustykalną tej metafory zastosował w *Melodiach na Psalterz polski* Mikołaj Gomółka, określając swe dzieło jako pierwotny „snopek”.

Kilka miesięcy po *Mottetti del Frutto* drukarz z Ferrary – Johannes de Bughat wydał ze swoimi współnikami kolekcję motetów zatytułowaną *Moteti de la Simia*. Na stronie tytułowej znalazł się drzeworyt przedstawiający małpę pożerającą owoce, a aluzja do Gardana była tym czytelniejsza, że jego oficyna mieściła się przy ulicy Calle de la Scimia. Wenecki drukarz korzystał u progu kariery z protekcji biskupa-elektora Fréjus Leona Orsiniego, z którego imienia i nazwiska wywiódł znak swojej firmy – lwa i niedźwiedzia trzymających w łapach różę Orsiniego (il. 20)⁹⁵. Riposta nasuwała się sama: drapieżne bestie rozszarpały przy najbliższej nadarzącej się okazji lubującą się w owocach małpę⁹⁶.

Przykład konkurencji między Gardanem i Bughatem jest tym ciekawszy, że *Moteti de la Simia* nie są przedrukiem *Mottetti del Frutto*, wydanych wszakże „cum gratia et privilegio”. Nie mamy tu do czynienia z edycją piracką, kradzieżą naruszającą prawo, a jedynie

⁹⁴ Spike, „Caravaggio and the *Mottetti del Frutto*”. Drzeworyt ten został również wykorzystany przez Antonia Gardana w *Novus thesaurus musicus* (1568).

⁹⁵ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 20.

⁹⁶ Opisana tu historia jest często przywoływana w literaturze przedmiotu; zob. zwłaszcza: Lewis, „Antonio Gardane’s early connections”, s. 213–215; eadem, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 31–32; Fenlon, *Music, print and culture*, s. 63–68.



Il. 19. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. G 226
cantus, strona tytułowa

z prowokacyjnym wejściem na teren zaznaczony przez Gardana, powieleniem jego wcześniejszego pomysłu, który mógł przynieść sukces finansowy i renomę. Repertuar obydwu kolekcji, pomimo niemal całkowitego braku konkordancji, jest bardzo zbliżony: motety są utrzymane w nowym, przeimitowanym stylu, powtarzają się te same nazwiska kompozytorów, co każe przypuszczać, że obydwaj wydawcy czerpali utwory z podobnych źródeł⁹⁷. Dodatkowo Buglhat posłużył się techniką druku pojedynczego, dopiero co przeszczepioną na grunt włoski, w której użyciu Gardano mógł czuć się pionierem. Nie była to więc walka z piractwem, ale raczej próba wyeliminowania potencjalnego konkurenta, stojącego na drodze rozwoju świeżo powstałej oficyny. Drzeworyt z rozszarpywaną małpą miał charakter złośliwej riposty; przestrogę wspierał wydrukowany w książce *sexta pars* przywilej, określający kary pieniężne za przedrukowywanie i rozpowszechnianie chronionego nim dzieła (il. 20). Ten i pozostałe przykłady nerwowych reakcji Antonia Gardana dowodzą, że był on bardzo zdeterminowany w swoich działaniach. Dalsze losy jego przedsięwzięcia jednoznacznie wskazują, że udało mu się zdusić konkurentów w rodzaju Buglhata i odnieść upragniony sukces. Patronami tego sukcesu byli „dziki lew” i „okrutny niedźwiedź”, i to w bardzo wymiernym sensie, gdyż interes Gardana nie rozwinąłby się pewnie bez finansowego wsparcia biskupa Orsiniego⁹⁸.

Jedna z kopii *Mottetti del Frutto a sei voci* zachowała się w zbiorach berlińskich Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Na książce *cantus* – na której zamiast makabreski znajdujemy drzeworyt z owocami przejęty z edycji z 1538 roku – znalazła się inskrypcja „Vinzenzio Rufo” (il. 19)⁹⁹. Być może egzemplarz ten należał do słynnego kompozytora Vincenza Ruffa, aczkolwiek podpis ten – jak wskazuje porównanie z autografem z 1551 roku¹⁰⁰ – nie został naniesiony jego ręką.

FINIS EXEMPLI

⁹⁷ Lewis, „Gardano’s *Mottetti del Frutto*”, s. 148.

⁹⁸ Zob. Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 20.

⁹⁹ Zob. Patalas, *Catalogue of early music prints*, s. 402 (nr 2304).

¹⁰⁰ Zob. Turrini, *L’Accademia Filarmonica*, tabl. VII. Dziękuję Gioi Filocamo za pomoc w zdobyciu tej niezmiernie rzadkiej pracy.



Il. 20. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano

egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. G 226

sexta pars, strona z przywilejem i znakiem firmy

W 1539 roku ukazał się pierwszy druk sygnowany nazwiskiem Girolama Scotta, pochodzącego ze słynnej rodziny weneckich drukarzy i księgarzy. Od tego czasu w Wenecji działały dwie prężne oficyny specjalizujące się w publikowaniu nut, które nie tylko zdominowały rynek włoski, ale też zagospodarowały znaczną część rynku europejskiego. Niezależnie od wcześniejszych problemów Gardana z konkurencją wydaje się, że – wbrew dawniejszym przypuszczeniom – jego relacje z Girolamem Scottem były poprawne i opierały się co najmniej na zgodnej koegzystencji, jeśli nawet nie na współpracy¹⁰¹. Pomimo że obydwaj działali w tym samym czasie, w tym samym miejscu i wydawali podobny typ muzyki, ich interesy prosperowały bardzo dobrze. Często przejmowali od siebie repertuar, publikując mniej lub bardziej dosłowne reprinty, jednak nie zachowały się żadne świadectwa sporów czy wzajemnych oskarżeń. Tymczasem były to na ogół edycje chronione przywilejami i istniała możliwość dochodzenia swoich praw przed sądem, co zdarzało się w Wenecji nierzadko i w przypadku udowodnienia winy wiązało się z dotkliwymi karami. Ponadto drukarze posługiwali się początkowo czcionkami odlanymi z tych samych sztańc i matryc, a o ich współpracy świadczy jeszcze dobitniej umieszczenie dedykacji autorstwa Girolama Scotta w *Il primo libro de madrigali italiani et canzoni francese* Jhana Gera (1541), wydanej w oficynie Gardana. Pewną równowagę między drukarzami zapewniały inne źródła pozyskiwania utworów, a także, być może, nieco odmienne rozłożenie akcentów, jeśli chodzi o wybór repertuaru przeznaczonego do publikacji¹⁰². Gardano i Scotto stworzyli na specjalistycznym rynku wydawnictw muzycznych we Włoszech rodzaj oligopolu, przez długi czas eliminując konkurentów, którym nie udało się osiągnąć podobnego sukcesu. Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XVI wieku przeciwwagą dla wciąż aktywnych oficyn spadkobierców Scotta i Gardana stał się zakład Ricciarda Amadina i Giacoma Vincentiego. W 1583 roku wy-

¹⁰¹ Agee, „The Venetian privilege”, s. 15–23; Lewis, „Twins, cousins, and heirs”; Bernstein, *Print culture*, s. 148–151 (tamże dalsza literatura na temat relacji Gardano–Scotto).

¹⁰² Zob. Bernstein, *Print culture*, s. 147–148, 154–164.

dali oni swój pierwszy tytuł, a potem – już oddzielnie – działali z powodzeniem aż do XVII wieku.

Mało wiemy na temat form konkurencji między drukarzami i wydawcami muzycznymi poza Włochami i Francją, choć oczywiście również w innych krajach można się było spotkać z praktyką zapożyczania cieszącego się powodzeniem repertuaru i pomysłów wydawniczych. Na mniejszych rynkach drukarze muzyczni łatwo zdobywali pozycję monopolistów, gwarantowaną jak zwykle odpowiednimi przywilejami. Tak stało się w przypadku Georga Osterbergera w Prusach Książęcych czy Georga Nigrinusa w Czechach, działających w ostatnich dekadach XVI wieku. Osterberger walczył o wyłączność na terenie Prus w rozprawie sądowej w 1584 roku – zarzucano mu niską jakość druku, brak korekt i wygórowane ceny¹⁰³. W Anglii swoisty monopol stworzyli dwaj kompozytorzy – William Byrd i Thomas Tallis, cieszący się przywilejem królowej Elżbiety I z 1575 roku. Wprawdzie sami nie trudnili się drukowaniem nut, jednak kontrolowali angielski rynek – wszelkie ukazujące się tam wydawnictwa muzyczne wymagały bowiem ich formalnej zgody. Po śmierci Tallisa mandatarium Byrda był Thomas East – najbardziej produktywny drukarz muzyczny czasów elżbietańskich¹⁰⁴.

Spektakularny przykład ścierania się interesów znajdujemy natomiast na znacznie większym rynku niemieckim, gdzie w konflikt popadły dwie prężne oficyny: Adama Berga w Monachium i Katheriny Gerlach w Norymberdze. Oba zakłady wydawały zbliżony repertuar i oba były zainteresowane drukiem utworów Orlanda di Lasso, kompozytora, który w ostatniej ćwierci XVI wieku cieszył się na tyle wysoką renomą, że zapewniała ona sukces wydawniczy. Działalność obu oficyn chroniły przywileje – również Lasso otrzymał w 1581 roku przywilej od cesarza Rudolfa II zabraniający drukowania i sprzedawania utworów kompozytora bez jego zgody. Dysponując takim gładem, monachijski kapelmistrz pozwolił na publikowanie swoich dzieł obydwójmu drukarzom, co stało się zarzewiem konflik-

¹⁰³ Kawecka-Gryczowa, Korotajowa, *Drukarze dawnej Polski*, t. 4, s. 301.

¹⁰⁴ Smith, *Thomas East*.

tu. W 1582 roku Berg wniósł skargę do rady miejskiej Norymbergi przeciw Katherinie Gerlach, która przedrukowała utwory Orlanda di Lasso. W swoim zażaleniu powołał się na przywilej nadany mu przez cesarza Maksymiliana II w 1565 roku. Urząd norymberski pozew drukarza oddalił, gdyż uznał, że dokument wydany przez nieżyjącego już władcę ma niższą rangę od „specjalnego” przywileju kompozytora – Lasso wyraził przecież zgodę na publikację swoich utworów przez Katherinę Gerlach. Nieusatisfakcjonowany Berg odwołał się do kancelarii dworu cesarskiego w Wiedniu, jednak również tutaj nie przyznano mu racji. Śmierć Maksymiliana osłabiła siłę przywileju, który ponadto miał jedynie charakter ogólny – oskarżenie byłoby zasadne, gdyby drukarz z Monachium dysponował lokalną koncesją wydaną przez władze norymberskie¹⁰⁵. Bergowi nie udało się wyeliminować swojej konkurentki – obydwójce nadal drukowali intratne edycje z utworami Orlanda di Lasso.

¹⁰⁵ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 164–168; Agee, „The Venetian privilege”, s. 24–25.

Znaczenie druku dla kultury muzycznej

5.1. Druk a alfabetyzacja muzyczna

Druk odegrał ważną rolę w upowszechnieniu umiejętności czytania i pisania. Powielane w tysiącach egzemplarzy podręczniki, kancjonały, publicystyczne druki ulotne czy tanie wydania Biblii miały szansę dotarcia do wielu czytelników, których przybywało wraz z rosnącą liczbą instytucji edukacyjnych. W zajmującym nas okresie powstawały liczne szkoły miejskie i dworskie, kolegia, akademie i uniwersytety. Pomiędzy 1475 a 1520 rokiem w samej tylko Kastylii pojawiło się osiemnaście nowych uniwersytetów, do 1574 roku zaś powołano w Europie aż 125 kolegiów prowadzonych przez jezuitów¹. Na tym szerzeniu edukacji zyskała zwłaszcza młodzież wywodząca się ze szlachty i mieszczaństwa, owych warstw średnich, wśród których znaleźliśmy głównych odbiorców druków muzycznych. Mimo rozwoju szkolnictwa nadal znaczna część społeczeństwa pozostała niepiśmienna: w szesnastowiecznej Wenecji umiejętnością czytania wykazywało się jedynie około 33% mężczyzn i 13% kobiet², w miastach niemieckich zaś – około 30% populacji³. Znajomość nut była z pewnością dużo mniejsza, choć trudno tutaj o jakiegokolwiek, choćby przybliżone, szacunki. Wprawdzie nauka śpiewu należała do kanonu edukacji już na wstępnym poziomie kształcenia, nie wiadomo jednak, w jaki sposób przekładało się to na faktyczną umiejętność czytania zapisu muzycznego. Nie ulega wszakże wątpliwości, że dzięki drukowanym podręcznikom dostęp do wiedzy o muzyce stał się łatwiejszy i powszechniejszy.

Znamienne, że traktaty teoretycznomuzyczne pojawiają się w druku już bardzo wcześnie, o wiele lat wyprzedzając pod tym

¹ Mackenney, *Europa XVI wieku*, s. 151; Delumeau, *Cywilizacja odrodzenia*, s. 331.

² Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, s. 46.

³ Oettinger, *Music as propaganda*, s. 23.

względem muzykę polifoniczną. Ich listę otwierają pisma Conrada von Zabern (*De modo bene cantandi, Opusculum*). Wśród pierwszych tytułów znajdujemy zarówno dzieła autorytetów starożytnych i średniowiecznych: św. Augustyna, Boecjusza, Kasjodora, Martianusa Capelli i Johannes de Muris, jak i autorów współczesnych: Johannes Tintorisa i Franchinusa Gaffuriusa. W XVI wieku wydano szereg rozpraw ważnych z punktu widzenia przemian w samej muzyce, by wspomnieć tylko tak fundamentalne dzieła, jak *Dodekachordon* Heinricha Glareana czy *Le institutioni harmoniche* Gioseffa Zarlina. Największą poczytnością cieszyły się jednak nie prace o charakterze specjalistycznym, ale związane podręczniki poświęcone *musica practica*, w przystępny sposób zaznajamiające z podstawami sztuki dźwięku.

Pod wpływem idei humanizmu spekulatywne podejście do *ars musica*, widzianej jako integralny składnik *quadrivium*, stopniowo ustąpiło miejsca praktyce muzycznej. Jak bowiem pisał Franchinus Gaffurius w *Practica musicae* (1496), muzyka nie jest tylko dyscypliną spekulacji matematycznych, lecz również ma wymiar praktyczny⁴. Humanizm przywiązywał wielką wagę do wykształcenia, kładąc nacisk na kwestie moralne i użyteczną wiedzę, odrzucając przestarzałą erudycję w duchu średniowiecznej scholastyki. Jak to dosadnie ujął Michel de Montaigne w pierwszej księdze *Prób* (1580): „Wielka to jest głupota wyklądać dzieciom [...] obroty gwiazd i ruchy ósmej sfery, nim poznają swoje własne”⁵. Wyrazem tej tendencji są właśnie owe związane podręczniki „muzyki praktycznej”, w których nie było miejsca na spekulatywne teorie. W specjalistycznych rozprawach nadal znajdowały się odwołania do autorytetów starożytnych i średniowiecznych; w traktacie Zarlina znajdujemy zarówno wywód na temat *musica theorica*, jak i *musica practica*. Jednakże druk musiał w pierwszym rzędzie zaspokoić potrzeby masowego odbiorcy, a tym odbiorcą byli uczniowie szkół miejskich, kościelnych i dwor-

⁴ „Musica enim non ut caeterae Matheseos disciplinae speculationi tantum vacat, sed exit in actum”; cyt. za: Niemöller, „Deutsche Musiktheorie”, s. 77.

⁵ Montaigne, *Wybór pism*, s. 91.

skich, którzy potrzebowali prostego wykładu, nieobciążonego zbędną erudycją.

W XVI wieku ukazało się wiele podręczników kierowanych do młodych adeptów muzyki. Ich wstępny charakter zaznaczano w tytułach za pomocą słów: „rudimenta”, „enchiridion”, „fundamenta”, „compendium”, czy w innych językach: „introduction” (ang.), „instruction” (franc.), „introduttore” (hiszp.). Były to niewielkie druczki formatu *in octavo* lub *in quarto*, w których na kilkudziesięciu stronach zamieszczano podstawowe informacje o zasadach muzyki. Praktyczny wymiar nadają im liczne przykłady muzyczne, zajmujące – inaczej niż w dawniejszych rozprawach – znaczną część tekstu. Ceny tych wydawnictw nie były wysokie, zapewne dużo niższe od cen edycji z muzyką polifoniczną, co zapewniało duży krąg odbiorców. Jeden z takich popularnych tytułów – *Compendiolum musicae pro incipientibus* Heinricha Fabera, w którym cały wykład mieści się na nie więcej niż dwudziestu kartkach *in octavo* – ukazał się na przestrzeni lat 1548–1617 aż czterdzieści sześć razy. Obok nie mniej popularnego traktatu *Musica* Nicolausa Listeniusa stanowił on podstawę nauczania muzyki w łacińskich szkołach luterańskich⁶. Zdarzało się, że niektóre pozycje powstawały z myślą o określonym ośrodku, jednak zyskiwały szersze wzięcie, jak *Quaestiones musicae in usum Scholae Northusianae* Johanna Spangenberg, pisane „do użytku szkoły w Nordhausen”, które doczekały się ponad dwudziestu wydań, w tym co najmniej ośmiu w Polsce. Tego rodzaju „instrukcje” muzyczne ukazywały się w całej Europie – w tytułach często anonsonowano ich przystępność, łatwość i zwięzłość („*briefve et facile methode*”, „*introductione facilissima*”, „*tractado breve de principios*” itp.).

*

EXEMPLUM 11. Johann Reusch: *Elementa musicae practicae pro incipientibus*. Lipsk 1553 Gunther

Przykładem elementarza przeznaczanego dla młodych adeptów muzyki jest podręcznik Johanna Reuscha (ok. 1525–1582), opubli-

⁶ Niemöller, „Deutsche Musiktheorie”, s. 90–91.

kowany w Lipsku w 1553 roku. Reusch – uczeń Heinricha Fabera w Naumburgu, a potem student uniwersytetu w Wittenberdze – poświęcił się pracy pedagogicznej. Był kantorem, a następnie rektorem szkoły miejskiej w Miśni, gdzie wśród jego wychowanków znalazł się chłopiec o nazwisku Julius Fritsch, adresat dedykacji w *Elementa musicae practicae*. Johann Reusch należał do środowiska miśnieńskich humanistów skupionych wokół szkoły dworskiej św. Afry⁷, w której rektorem był przez długi czas znany łaciński poeta i historyk Georg Fabricius (1516–1571). Wyrazem jego muzycznych zainteresowań są niemieckie motety do tekstów biblijnych oraz ody skomponowane do tekstów Fabriciusa.

Genezę swojego podręcznika wyjaśnia Reusch w krótkiej przedmowie, skierowanej do owego nieznanego nam bliżej ucznia, z którym mogły go łączyć jakieś więzi rodzinne. Pisze mianowicie, że w elementarzu przekazuje wiedzę zdobytą około piętnastu lat wcześniej u Heinricha Fabera (przed 1500–1552). Zachowuje „godną podziwu” jasność wykładu swojego nauczyciela, zmieniając jego treść tylko w drobnych szczegółach i wzbogacając nowymi przykładami muzycznymi, lepiej ilustrującymi poruszaną problematykę i właściwymi dla młodzieży. Notabene metoda nauki Fabera była już znana w niemieckich szkołach, gdyż to właśnie on wydał pięć lat wcześniej popularny podręcznik *Compendiolum musicae pro incipientibus*, wielokrotnie wznawiany aż do początku XVII wieku. Znamienne, że Johann Reusch nadaje swemu elementarzowi szersze znaczenie wychowawcze. Ma on bowiem wspomagać edukację chłopca, która – dzięki łasce bożej, pracy rodziców i nauczycieli – powinna prowadzić do pobożności, mądrości i łagodności obyczajów. Tym samym wpisuje się w postulaty humanistycznego kształcenia, którego celem było przede wszystkim wychowanie moralne, uczynienie człowieka lepszym i rozumniejszym.

Humanizm odcisnął swe piętno również na formie podręcznika. Erazm z Rotterdamu uważał, że preceptor (najlepiej prywatny) powinien nauczać w trakcie rozmowy, stąd też popularność dialogów

⁷ Heidrich, „Musik und Humanismus”.

w piśmiennictwie szesnastowiecznym⁸. W *Elementa musicae practicae* wykład składa się z prostych pytań i równie przejrzystych odpowiedzi, co zresztą spotykamy w innych podręcznikach muzycznych tego czasu, w tym w *Compendiolum* Fabera. Oto, jak Reusch zaczyna elementarz:

Co to jest muzyka?

Jest to nauka poprawnego śpiewu.

Jak się dzieli?

Podwójnie: na chorałową i figuralną.

Którą nazywasz muzyką chorałową?

Taką, w której nuty nieprzerwanie otrzymują jedną i tę samą wartość.

Którą figuralną?

W której nuty to są skracane, to wydłużane, poprzez różnorodność znaków i figur⁹.

Zauważmy, że pojęcie muzyki jest tu ograniczone do *musica practica* – *musica theorica* zaś, powiązana z teorią spekulatywną, w ogóle nie występuje. Wprawdzie w definicji muzyki – „[musica] est recte modulandi scientia” – Reusch nawiązuje do św. Augustyna („musica est scientia bene modulandi”), jednak w toku wywodu nie pojawiają się ani odwołania do autorytetów, ani jakiegokolwiek inne przejawy zbędnej w tym kontekście erudycji. Wykład jest nieskomplikowany, przejrzysty, zgodnie z tytułem – elementarny. Pięciu rozdziałom, zwięzle przedstawiającym klucze (*claves*), sylaby solmizacyjne (*voces*), tetrachordy (*canti*), zasady modulacji (*mutationes*) i rudymenty notacji menzurальной (*figurae*), towarzyszą proste diagramy i przykłady muzyczne (zob. il. 21). Te ostatnie zajmują ponad połowę traktatu, którego cała treść mieści się na trzydziestu pięciu stronach formatu *in octavo*.

⁸ Delumeau, *Cywilizacja odrodzenia*, s. 333.

⁹ „Quid est Musica? – Est recte modulandi scientia. – Quotuplex est? – Duplex. Choralis et figuralis. – Quam vocas Musicam Choralem? – Cuius notulae perpetuo unum eundemquem valorem retinent. – Quam Figuralem? – Cuius notulae nunc corripiuntur, nunc producuntur, pro signorum et figurarum diversitate”; Johann Reusch: *Elementa musicae practicae pro incipientibus*. Lipsk 1553, fol. A3r. Przekład na j. polski – P.G.

**ELEMENTA
CAPVT QVINTVM.
DE FIGVRA,
Quid est Figura?**

Est signum, quod uel uoce profertur, uel silentio mensuratur.

Quomodo diuiditur figura?

In notas & pausas.

Quid est Nota?

Est modulaminis character, lineæ uel linearum intervallo ascriptus, secundum quem ascensus & descensus cantilenæ formatur.

Quotuplices sunt notæ?

Duplices, Simples & Colligatæ.

Quæ sunt notæ simplices?

Quæ absq; colligatione alterius notæ ponuntur.

Quot

MUSICÆ.

Quot sunt species simplicium notularum?

Octo.					
Maxima		}	8	Tactibus.	
Longa			4		
Breuis			2		
Semibreuis			1		
Minima			2		
Seminima			4		
Fusa			8		
Semifusa.			16		

Quæ in hoc signo notanda sunt.

Vno tactu mensurantur.

Da regulas aliquot generales, de notulis simplicibus.

Prima. Idem est in notulis simplicibus, siue cantanda sursum, siue deorsum trahatur, hoc modo.

Secunda. Punctus à tergo notulæ ascriptus.

B 2 ex 64

Il. 21. Johann Reusch: *Elementa musicae practicae pro incipientibus*. Lipsk 1553 Gunther
egz. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 380 808 Muz.

W zakończeniu swojego dziełka autor zachęca ucznia do dalszych studiów, bo przecież tutaj otrzymał tylko wstępny zarys problematyki, której rozwinięcie można znaleźć w licznych, już bardziej specjalistycznych, rozprawach. Dla nas najważniejsze jest jednak to, że w elementarzu wiele miejsca poświęcono muzyce menzuralnej (około połowy objętości), ilustrowanej przykładami polifonii. Można przypuszczać, że uczeń, po rzetelnym zapoznaniu się z tym kursem i wykonaniu zalecanych ćwiczeń, mógł nie tylko poradzić sobie z rozczytaniem melodii w ewangelickim kancjonaie, ale również spróbować zaśpiewać wraz z kolegami prosty utwór wielogłosowy. A to byłoby najbardziej wymiernym skutkiem alfabetyzacji muzycznej, osiągniętym przy wsparciu techniki typograficznej.

FINIS EXEMPLI

Ważne znaczenie dla powszechnej edukacji muzycznej miało z pewnością publikowanie podręczników w językach wernakularnych. Już w 1492 roku Domingo Marcos Durán wydał swoją *Lux bella* w wersji dwujęzycznej: po łacinie i hiszpańsku. Na początku XVI wieku ukazały się dalsze rozprawy, nie tylko w języku hiszpańskim, ale też niemieckim i włoskim. Zadziwiająca jest popularność tego rodzaju pism w kręgu iberyjskim: traktat *Arte de canto llano et contrapunto et canto organo* Gonzala Martíneza de Bizcargui, opublikowany po raz pierwszy około 1508 roku w Saragossie, miał do połowy wieku aż piętnaście wydań; niewiele mniejszym powodzeniem cieszyła się opatrzona podobnym tytułem praca Juana Martíneza (*Arte de canto llano*. Sewilla 1530). W Niemczech ukazały się *Ein kurtz Deutsche Musica* Martina Agricoli (1528), we Włoszech – *Thoscanello de la musica* Pietra Aarona (1523), w Portugalii – hiszpańskojęzyczne pisma Mathea de Aranda. Tendencja ta nasiliła się w II połowie XVI wieku – podstaw muzyki można było uczyć się z podręczników francuskich, portugalskich, czeskich i angielskich. Znamienne są motywy wprowadzania języków narodowych do nauczania o muzyce. Jan Blahoslav we wstępie do traktatu *Musica* (Ivančice 1558) wyjaśnia, że wiele rzeczy dotychczas pisano w języku greckim czy łacińskim, co sprawiało, że były one „utrzymywane w tajemnicy”, podczas gdy

podręcznik ten jest adresowany do „zwykłych ludzi nieznających łaciny”, w tym przypadku „kupców i innych zajmujących się rzeczami świeckimi”. Problemem dla pierwszych autorów piszących o muzyce w językach wernakularnych było uporanie się z terminologią, funkcjonującą dotąd tylko po łacinie – Blahoslav pozostawił niektóre pojęcia w oryginalnym brzmieniu i wyjaśnił ich sens po czesku. Autor traktatu *Musica*, prawdziwy erudyta w wielu dziedzinach, sprawował godność biskupa braci czeskich, u podstaw jego pracy leżała więc chęć wyedukowania współbraci, którzy musieli korzystać z lokalnych kancjonałów. Podobnie było w kręgach protestantów niemieckich – Johann Holtheuser zatytułował swój podręcznik: „Mała niemiecka muzyka dla uczniów na wsi, aby mogli oni nauczyć się poprawnego śpiewania psalmów i innych pieśni religijnych ze swoich śpiewników” (*Ein klein deutsche Musica für die Schulerlein auff dem Lande dass sie die Psalmen und andere geistliche Lieder auss ihrem Gesangbuch künstlich können lernen singen*. Norymberga 1596). Wiedza o muzyce stała się dostępna nie tylko dla osób znających łacinę: krąg adeptów sztuki dźwięku uległ rozszerzeniu i demokratyzacji. Nawet popularne łacińskie *Compendiolum* Fabera z czasem doczekało się przekładu niemieckiego (1572), a w Czechach doskonały wykład muzyki menzuralnej w rodzimym języku wydał w 1561 roku autor o znajomo nam brzmiącym nazwisku Jan Josquin. Zadziwiające, że w ten ruch nie włączyła się w XVI wieku Polska, choć przecież opublikowano tu szereg łacińskich traktatów, ukazywały się protestanckie kancjonały i wielogłosowe pieśni. Być może wiązało się to z szerszym kontekstem społecznym, dominacją kultury szlacheckiej, a dla polskiego szlachcica muzykowanie nie było godnym zajęciem. Łukasz Górnicki w przedmowie do adaptacji *Il cortegiano* Baldassare’a Castiglione’go pisze bowiem: „U nas ślachta na skrzypicach, na piszczalkach nie grawa, a jeśli kto gra, tedy barzo rzadko”¹⁰.

Oprócz podręczników w XVI wieku wykształciły się również inne formy upowszechniania wiedzy na temat muzyki. W wydaw-

¹⁰ Górnicki, *Dworzanin polski*, t. 1, s. 12; zob. też Skowron, „Muzyka w *Dworzaniu polskim*”, s. 15.

nictwach muzyki lutniowej drukowano na wstępie instrukcje, pozwalające zrozumieć zasady notacji tabulaturowej, co w pewnym sensie uzupełniało kurs szkolny, skoncentrowany na muzyce wokalne. Takie wskazówki – w wersji łacińskiej i włoskiej – pojawiły się już w pierwszej drukowanej tabulaturze na lutnię autorstwa Francesca Spinacina (Wenecja 1507). Podobne wyjaśnienia można było znaleźć w późniejszych edycjach muzyki instrumentalnej wydawanych w Hiszpanii, Francji czy Niderlandach. Charakter edukacyjny miały też ryciny zatytułowane *Principium et ars tocius musicae*, ukazujące się od początku XVI wieku w formie plakatów. Umieszczano na nich w skrócie wszystkie podstawowe zasady niezbędne do zapoznania się z muzyką mierzalną: centralnie ułożonej ręce Gwidona (z symbolami notacji mierzalnej) towarzyszą diagramy przedstawiające tetrachordy, znaki mierzalne, interwały, wartości nut, pauz i ligatur¹¹. Do początku XVII wieku pojawiło się co najmniej pięć wydań *Principium et ars tocius musicae*¹², które wydrukowane jednostronnie, w formacie około 40 × 30 cm, mogły z powodzeniem służyć jako pomoc w nauczaniu *musica mensuralis*. Prawdopodobnie takich plakatów publikowano więcej, a jedynie nietypowa ich forma sprawia, że umykają uwadze muzykologów. Podobne pomoce naukowe z różnych dziedzin można spotkać do dzisiaj w każdej sali szkolnej.

Zwięzłość i przystępność, rodzimy język, edycje powielane w setkach kopii – to wszystko sprawiło, że w XVI wieku alfabetyzacja muzyczna osiągnęła niespotykaną wcześniej skalę. Jak obrazowo ujął to Marshall McLuhan, książka drukowana stała się „uczącą maszyną”, przy której rękopis był tylko „prymitywnym narzędziem pomocniczym”¹³. Wyedukowano rzesze potencjalnych użytkowników kancjonałów i zbiorów prostej muzyki mierzalnej; ekskluzywne grono muzycznych *literati* zostało rozszerzone o „zwykłych ludzi nieznających łaciny”, niezwiązanych w żaden sposób z profesjonalnym uprawianiem muzyki. W procesie kształcenia z pewnością

¹¹ Schreurs, Van der Stock, „Principium et ars tocius musicae”.

¹² Cztery wydania omawiają i publikują Schreurs i Van der Stock (ibidem); dodatkowe, piąte wydanie z około 1600 r. można znaleźć w pracy: McDonald, *The print collection*, t. 1, s. 493 (il. 428).

¹³ McLuhan, „Galaktyka Gutenberga”, s. 216.

wielkie znaczenie miał też łatwiejszy dostęp do antologii w rodzaju duetów Jhana Gera czy *Septiesme livre des chansons*, a w wymiarze bardziej lokalnym – *Souterliedekens* Jacoba Clemensa czy *Melodii na Psalterz polski* Gomółki. Nuty pojawiały się nie tylko w księgach z pulpitów kościelnych czy w *chansonniers* dworskich śpiewaków, ale także w rękach zwykłych ludzi, którzy korzystali z ewangelickich kancjonałów i psalterzy bądź kolportowanych na ulicach druków ulotnych. Masowość i przystępna cena sprawiły, że doszło do znacznego rozszerzenia kręgu odbiorców zapisywanej muzyki, nawet jeśli większość społeczeństwa wciąż pozostawała wyłącznie w sferze kultury oralnej.

5.2. Unifikujące znaczenie druku

Druk stworzył możliwość powielania tego samego dzieła w wielu egzemplarzach, tworzenia setek czy nawet tysięcy jego klonów, niemal identycznych pod względem tekstowym i graficznym. Jedyne różnice między kopiami mogły wynikać ze zużycia materiałów, stopnia nasycenia farbami lub drobnych korekt tekstu nanoszonych niekiedy w trakcie produkcji. Te nieliczne szczegóły – choć ważne we współczesnych analizach typograficznych – nie mają istotniejszego znaczenia dla ontologii drukowanego dzieła. I tak zakres potencjalnych różnic między egzemplarzami jest niezwykle mały, niemal niedostrzegalny w porównaniu do liczby wariantów i wersji tworzonych przez kopistów zarówno w sposób świadomy, jak i w wyniku błędów. W kulturze rękopiśmiennej tekst podlegał ustawicznym przekształceniom, nawarstwiających się w toku transmisji; jego poszczególne wcielenia wchodziły w skomplikowane relacje symbolizowane w badaniach filologicznych przez *stemma codicum* – drzewo genealogiczne przekazów. Na zmiany tekstowe nakładały się niezliczone możliwości graficznej konkretyzacji powielanych utworów, wynikające z indywidualnych cech pisma kopisty, zwyczajów skryptoriów, formatu strony, rodzaju materiałów pisarskich itd. Drukowane kopie nie wchodzą ze sobą w relacje genetyczne, ich genotypy są bowiem z samej natury typografii identyczne. Ukazanie się jakiegось dzieła dru-

kiem mogła poprzedzać transmisja rękopiśmienna – również gdy wyszło już ono spod prasy drukarskiej, często było kopiowane ręcznie lub ulegało przeobrażeniom w kolejnych edycjach. Jeśli chcielibyśmy w takim przypadku stworzyć jakąś formę *stemma codicum*, nasza kopia drukowana byłaby tam traktowana *en bloc*, bez wyróżniania poszczególnych egzemplarzy, uważanych za powielone i wtórne. Nawet gdy egzemplarze te nie są ściśle identyczne, należy je uznać za wystarczająco jednakowe, by mówić tu o tym samym tekście; tekście, który mieli przed oczami odbiorcy z różnych ośrodków.

Jest swoistym paradoksem historii, że wielkim odkryciem geograficznym przełomu XV i XVI wieku towarzyszył rozwój drukarstwa. Świat znany Europejczykom w ciągu kilku dziesięcioleci niebawale się rozszerzył, ale zarazem – za sprawą nowego medium – zaczął się kurczyć, stawiając pierwszy krok na drodze ku powstaniu „globalnej wioski”¹⁴. Różne egzemplarze tego samego druku znalazły się w rękach użytkowników oddalonych od siebie kulturowo i geograficznie, którzy często nawet nie wiedzieli o swoim istnieniu, a dzielący ich dystans był na tyle duży, że stanowił barierę praktycznie nie do pokonania. Wspomniana już kilkakrotnie *Liber quindecim missarum*, wydana w Rzymie w 1516 roku, trafiła do zbiorów księcia Albrechta w luterańskich Prusach (exemplum 1) i księcia Pastrany w katolickim królestwie Hiszpanii¹⁵. Gdyby nie ten druk, połączenie kastylijskiej Pastrany z Królewcem byłoby pewnie niemożliwe: miasta te dzieliły konfesja, język, wielkość, klimat, nie mówiąc już o odległości sięgającej trzech tysięcy kilometrów. Ta sama księga została wymieniona w 1542 roku w inwentarzu katedry w Gwatemali, erygowanej zaledwie osiem lat wcześniej, gdzie stanowiła główne źródło uprawianego tam wielogłosowego repertuaru mszalnego¹⁶. Wydawnictwa muzyczne docierały również do innych ośrodków Nowego Świata, przy czym największą popularnością cieszyła się w nich siłą rzeczy twórczość kompozytorów hiszpańskich. Ze sporządzonego w 1589 roku inwentarza katedry w Meksyku wynika, że

¹⁴ Zob. *ibidem*.

¹⁵ Fenlon, „Music printing and the book trade”, s. 15, 21.

¹⁶ Stevenson, „European music”, s. 343.

tamtejsza kapela posiadała – obok licznych rękopisów – edycje utworów mszalnych i motetowych, pochodzących z oficyn w Rzymie, Lyonie, Paryżu i Sewilli. Oprócz antologii *Motteti del Fiore* (najpewniej z 1532 roku) w katedrze tej przechowywano późniejsze druki imienne takich kompozytorów, jak Cristóbal de Morales, Pierre Colin, Francisco Guerrero i Tomás Luis de Victoria¹⁷. Szczególnym wzięciem w Ameryce Łacińskiej cieszyły się obydwie księgi mszy Moralesa, wydane w Rzymie w 1544 roku¹⁸. Publikacje muzyczne stały się więc pomostem łączącym odległe kultury – z edycji tej korzystano bowiem w wielu ośrodkach europejskich, także w Polsce (zob. exemplum 3).

Drukarze i wydawcy pozyskiwali repertuar przede wszystkim od kompozytorów działających w ich otoczeniu, licząc również na lokalny rynek zbytu. Nawet w tak dużym przedsiębiorstwie jak oficyna Antonia Gardana w Wenecji największy udział procentowy w produkcji stanowiły „rodzime” druki madrygałowe (55%)¹⁹, znajdujące nabywców siłą rzeczy głównie na Półwyspie Apenińskim. Jednak większe drukarnie muzyczne miały zarazem znaczenie ponadlokalne: Włosi publikowali francuskie chansons, a Niderlandczycy, Niemcy i Anglicy – włoskie madrygały. Pozornie prowincjonalny zakład Petrusa Nigrinusa w Pradze wydał w 1581 roku *Las ensaladas* kapelmistrza infantek kastylijskich Matea Flechy el Viejo (1481–1553). Było to oczywiście konsekwencją związków syna kompozytora z dworem cesarskim, jednak trudno sobie wyobrazić, by te same, hiszpańskojęzyczne utwory Flechy znalazły się w którymś z rękopisów czeskich. W niektórych oficynach – np. u Katheriny Gerlach w Norymberdze – drukowano muzykę kościelną kręgów katolickich i protestanckich, gdyż w specyfikę działalności zakładów wydawniczych był wpisany nie tylko kosmopolityzm, lecz również swoisty ekumenizm²⁰. Sprawny

¹⁷ López, „The musical inventory”, s. 577–581.

¹⁸ Ibidem, s. 578.

¹⁹ Bernstein, *Print culture*, s. 148.

²⁰ O kwestii tej pisze szerzej – nie odwołując się wszakże do przykładów druków muzycznych – Elizabeth L. Eisenstein (*The printing press*, t. 1, s. 441–449, oraz *Rewolucja Gutenberga*, s. 171–179).

kolportaż umożliwił dotarcie owych różnorodnych edycji do oddalonych ośrodków – przykład obecności rzymskich wydawnictw w Gwatemali czy Meksyku jest może spektakularny, ale nieod osobniony. Należy pamiętać, że wszystkie większe kolekcje druków muzycznych tworzone w XVI wieku miały charakter międzynarodowy. Tak należałoby określić zbiór Ferdinanda Columbusa, syna odkrywcy Ameryki, który dzięki wynalazkowi Gutenberga odkrywał dla siebie kulturę Europy pierwszej połowy stulecia. W kolekcji Johanna Georga von Werdenstein druki włoskie występują niemal tak często jak miejscowe druki niemieckie, stanowiąc około 40% zbiorów. Georg Knoffius w Gdańsku zgromadził imponującą kolekcję edycji madrygałowych z ostatniej ćwierci XVI wieku, pochodzących głównie z Wenecji. Mniejszy zasięg oddziaływania miały wydawnictwa angielskie, hiszpańskie czy polskie, znane przede wszystkim na terenach należących do danej kultury i języka. Trzeba jednak wspomnieć, że jedyny egzemplarz *Lamentationes* Wacława z Szamotuł, opublikowany w Krakowie w 1553 roku, zachował się w augsburskiej kolekcji Werdensteina.

Druki muzyczne nie mogłyby oczywiście rozprzestrzeniać się na tak wielką skalę, gdyby nie natura zapisu nutowego, czytelnego we wszystkich ośrodkach zachodniej kultury. Jeszcze w I połowie XIV wieku utwór zapisany we Francji nie mógł być swobodnie odczytany we Włoszech. Jednak po okresie różnego rodzaju eksperymentów notacja menzuralna weszła w połowie XV stulecia w fazę unifikacji. Wtedy to do zapisu muzyki polifonicznej zaczęto używać białej notacji menzuralnej, która szybko objęła zasięgiem swojego występowania całą Europę Łacińską. Do kodyfikacji jej reguł z pewnością przyczynił się druk, nie tylko dlatego, że to właśnie w białej menzurze wydawano niemal całą muzykę polifoniczną XVI wieku, ale również dzięki powielanym w wielu egzemplarzach podręcznikom *musica practica*, wyjaśniającym jej zasady. Notacja muzyczna – pozostając na usługach zróżnicowanego grona odbiorców – ulegała stopniowej standaryzacji, a zarazem uproszczeniu. Widowym przejawem tego procesu było ograniczenie zakresu stosowania li-

gatur (zob. rozdz. 4.1), a także redukcja znaków odnoszących się do metryki i formy utworu, które wcześniej występowały w większej różnorodności²¹. O ile w praktyce rękopiśmiennej skryptorzy często odwoływali się do lokalnych zwyczajów notacyjnych lub – licząc na pamięć i wiedzę współużytkowników manuskryptu – pomijali klucze i znaki menzury, o tyle druk postawił na dosłowność i komunikatywność. System używanych symboli musiał być czytelny i precyzyjny, a zarazem – zwłaszcza w przypadku popularnej twórczości – możliwie prosty. Oczywiście nadal istniały pewne zwyczaje lokalne i innowacyjne rozwiązania notacyjne, jednak ich stosowanie w druku wiązało się z ryzykiem zawężenia kręgu odbiorców. Aby pomóc użytkownikom w korzystaniu z edycji nutowych, wydawcy niekiedy opatrywali je instrukcjami odczytania notacji, jak w tabulaturach na lutnię czy vihuelę. W każdym razie procesowi wzmocnionej przez druk unifikacji w zakresie repertuaru muzycznego sprzyjał zestandaryzowany i często świadomie uproszczony zapis muzyczny.

Najbardziej spektakularnym przejawem tej unifikacji był międzynarodowy sukces madrygału. Historia tego gatunku w sposób szczególny splotła się z dziejami drukarstwa: sam termin „madrygał” pojawił się w XVI wieku po raz pierwszy w antologii *Madrigali de diversi musici* opublikowanej w Rzymie w 1530 roku. Madrygał i pokrewne mu „łżejsze” gatunki z tekstem włoskim należały do utworów najczęściej wydawanych na Półwyspie Apenińskim; w drugiej połowie stulecia znalazły się również w ofercie zakładów drukarskich na północ od Alp. Jak wynika z obliczeń Motomi Tsugami, w ciągu XVI wieku ukazały się 1964 edycje madrygałowe (z których 1347 zawiera w tytule słowo „madrygał”)²², co stanowi około jednej trzeciej ówczesnej produkcji drukarskiej w zakresie wielogłosowości. U szczytu popularności gatunku – w latach osiemdziesiątych XVI stulecia – poświęcono mu 536 publikacji, czyli prawie połowę dorobku tej dekady w dziedzinie muzyki polifonicznej. Druki z madrygałami znalazły się we wszystkich większych kolekcjach miesz-

²¹ Zob. Busse Berger, *Mensuration and proportion signs*, s. 12–32.

²² Tsugami, „Anthologies of Italian madrigals”, s. 441.

czańskich i dworskich gromadzonych poza Italią; szczególnie uderza popularność tego rodzaju utworów w krajach nieromańskich, a więc w Anglii, Niemczech, Niderlandach i w basenie Morza Bałtyckiego²³. Jak wynika z badań Tomasza Jeża, madrygał był najpopularniejszym gatunkiem muzyki świeckiej w Europie Północno-Wschodniej przełomu XVI i XVII wieku, a jego przekazy zachowane na tym obszarze cechuje zarówno różnorodność, jak i uniwersalność²⁴. Również lżejsze gatunki muzyki włoskiej cieszyły się powodzeniem poza Italią, czego wyrazem była popularność *balletti* Giovanniego Giacomina Gastoldiego, wydawanych od końca XVI stulecia w Wenecji, Antwerpii i Norymberdze. Utwory Gastoldiego kopiowano z druków, zachowując oryginalne teksty, nawet w tak pozornie odległym od kultury Włoch ośrodku, jak pruski Elbląg²⁵.

Madrygał nie był pierwszym gatunkiem powiązanim z tekstem w języku wernakularnym, który spotkał się z tak szeroką, międzynarodową recepcją – już w XV wieku ponadlokalne znaczenie zyskała burgundzka i wczesnoflamandzka chanson. Recepcja francuskojęzycznych chansons i włoskojęzycznych madrygałów przybrała jednakże daleko odmienny charakter, a przyczyny tej odmienności należy wiązać z różnicami przekazu rękopiśmiennego i drukowanego. W XV wieku kopie świeckich utworów Binchoisa, Du Faya, Busnoisa czy Carona znajdujemy nie tylko we Włoszech, ale również – podobnie jak stało się to później z drukowanymi dziełami Palestriny, Vecchiego, Striggia czy Marenzia – w krajach Europy Środkowej. Głównymi źródłami chansons stały się między innymi takie rękopisy, jak śpiewnik Hartmanna Schedela spisany w Norymberdze i Lipsku w latach sześćdziesiątych XV wieku oraz śpiewnik z Żagania zwany głogowskim, datowany na lata 1477–1482. Pieśni twórców burgundzkich i franko-flamandzkich uległy tam jednak daleko idącym przeobrażeniom: oryginalne teksty francuskie zastąpiono tekstami w języku łacińskim lub niemieckim, niektóre chansons skopiowano bez tekstu, innym zaś nadano zupełnie nowe tytuły, pomijając

²³ Zob. Bernstein, „Musica transalpina”.

²⁴ Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej*, s. 142.

²⁵ Leszczyńska, „Rękopis *Thannenwald*”.

w większości przypadków atrybucje kompozytorskie. Ingerowano też w warstwę muzyczną: w toku rękopiśmiennej transmisji wprowadzono liczne warianty, a nawet dokonano przekomponowania niektórych partii pieśni, łącznie z zamianą oryginalnego głosu kontratenorowego na nowy²⁶. Wszystkie te innowacje spowodowały, że związek z pierwotnymi chansons uległ rozluźnieniu, a brak oryginalnych tekstów może nawet rodzić pytania o tożsamość gatunkową tych utworów, integralnie powiązanych przecież z poezją w języku francuskim. Obszar recepcji chansons w piętnastowiecznej Europie Środkowej jest – w wyniku aktualnie prowadzonych badań – ciągle rozszerzany. Wiele pieśni uważanych pierwotnie za łacińskie, religijne *cantiones* okazało się w istocie przeobrażonymi chansons, co często zmienia zasadniczo interpretację kultury muzycznej tego regionu. W utrakwistycznym kodeksie Speciálník (Praga?, 1485–1500) rozpoznano piętnaście tego typu kompozycji²⁷, a w kodeksie Strahov z południowych Czech (1467–1470) ich liczbę szacuje się na znacznie ponad dwadzieścia, przy czym w większości są to utwory nieznanne z innych źródeł²⁸. Z drugiej strony nie znaleziono dotychczas w dorobku kompozytorów lokalnych prób tworzenia ballad, *virelais* czy *rondeaux* powiązanych z językiem łacińskim bądź niemieckim.

Wydaje się, że kopiaści w Europie Środkowej często nawet nie wiedzieli o przynależności powielanych dzieł do różnych form francuskojęzycznych chansons, mimo że środkowoeuropejska teoria muzyki potwierdza świadomość ich istnienia²⁹. Był to dla nich jedynie atrakcyjny materiał muzyczny, który można było poddać dalszym przeróbkom i adaptacjom, co oczywiście musiało wiązać się z odrzuceniem oryginalnego, zupełnie bezużytecznego w tym regionie tekstu i przeobrażeniami funkcji utworów. Całkiem odmienny charakter miała szesnastowieczna recepcja madrygału. Dzięki tech-

²⁶ Zob. Kirnbauer, *Hartmann Schedel*, s. 147–189, 233–284; Gancarczyk, „Chansons w śpiewniku głogowskim”, s. 53–60.

²⁷ Petrusová, *Kodex Speciálník*.

²⁸ Mráčková, „Cantio, Lied or chanson?”. Badania nad kontrafakturami chansons w znanej głównie z kodeksu Strahov twórczości Johanna Tourouta prowadzi obecnie Jaap van Benthem.

²⁹ Zob. Witkowska-Zaremba, „Traktaty muzyczne”, s. 508.

nice typograficznej wykonawcy i miłośnicy muzyki mieli w rękach kompozycje w ich pierwotnej formie, nieskażonej ciągiem zmian w toku transmisji rękopiśmiennej. Mogli zapoznać się z madrygałami powiązаныmi z oryginalnymi tekstami, w nienaruszonym kształcie muzycznym, z jednoznacznym określeniem gatunkowym i atrybucjami kompozytorskimi. Twórczość muzyczna uprawiana we Włoszech stała się elementem ich własnej wyobraźni muzycznej, bez konieczności poszukiwania jej prawdziwej, czystej postaci „u źródła”. Zapotrzebowanie na madrygał okazało się tak duże, że znalazł się on w edycjach publikowanych poza jego ojczyznę, początkowo w towarzystwie utworów innych gatunków (np. w *Le quatoirsiesme livre a quatre parties* Orlanda di Lasso wydanej przez Tylmana Susata w 1555 roku), a potem w wielotomowych monograficznych antologiach, takich jak *Musica divina* w Antwerpii (1583 Phalèse), *Gemma musicalis* w Norymberdze (1588–1590 Gerlach) i *Musica transalpina* w Londynie (1588 East)³⁰. Na przełomie XVI i XVII wieku ukazało się wiele włoskojęzycznych druków madrygałowych: spotykamy je w Niderlandach, Niemczech, Anglii, a nawet w Danii (dwutomowe *Giardino novo bellissimo*, Kopenhaga 1605–1606). Mistrzami gatunku stali się obok kompozytorów włoskich twórcy „północni” – Orlando di Lasso czy Hubert Waelrant, wydawani także w Wenecji, co wystawia dobre świadectwo ich kompetencjom. Oddziaływanie madrygału było tak znaczne, że nie tylko podlegał on kontrafakturowaniu, intawolacjom i parodiom, lecz również powstały jego lokalne odmiany, związane z tekstami w językach angielskim i niemieckim. Przyjmuje się, że na wykształcenie się tych odmian wielki wpływ wywarły drukowane antologie, zarówno importowane, jak i powstające na miejscu w Anglii i Niemczech³¹. Na tego rodzaju akulturację kopiowane ręcznie chansons nie miały najmniejszej szansy, gdyż dla muzyków w pozaromańskim kręgu kulturowym pozostały one – bez pomocy druku – czymś obcym, trudnym do zgłębienia i niedostępnym.

³⁰ Tsugami, „Anthologies of Italian madrigals”, s. 448–449.

³¹ Zob. Kerman, *The Elizabethan madrigal*, s. 39–72; Hammond, *Editing music*.

*

EXEMPLUM 12. *Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori. Monachium 1585–1586 Berg*

W 1585 roku w oficynie Adama Berga ukazała się pierwsza w Niemczech antologia madrygałów zatytułowana *Sdegnosi ardori* („Wzgardzone namiętności”; zob. il. 22). Zawiera ona trzydzieści jeden pięciogłosowych opracowań słynnego wiersza *Ardo si, ma non t'amo* Battisty Guariniego (1538–1612), zgromadzonych przez muzyka kapeli księżęcej w Monachium – Giulia Gigliego da Imola, na zamówienie bliżej nieznanego Giovanniego Battisty Galantiego. O działalności Gigliego nie mamy zbyt wielu informacji – zwerbowany do kapeli w 1574 roku przez samego Orlanda di Lasso, pojawia się w późniejszych dokumentach raz jako śpiewak, raz jako instrumentalista³². Lasso w liście do księcia Wilhelma z 3 marca 1574 roku zachwalał sopran Gigliego i jego rzadkie umiejętności, które obejmowały też grę na organach i lutni³³. Ten pochodzący z okolic Bolonii muzyk musiał być wysoko ceniony na dworze, skoro w 1592 roku nadano mu herb³⁴. Spuścizna kompozytorska Gigliego jest niewielka: w rękopisie z jezuickiego kościoła św. Michała w Monachium oraz w jednej z ksiąg chórowych biskupa Lublany Tomaža Hrena zachował się jego pięciogłosowy *Magnificat* skomponowany na bazie madrygału *S'io piango e s'io sospiro*³⁵; wiadomo poza tym, że był autorem litanii do Najświętszej Marii Panny na dziesięć głosów³⁶. Trzeci utwór ta-

³² Zob. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, t. 4, s. 246–247; Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 56, 200; Ritter, „Mitglieder der Hofkapelle”, s. 722, 725. W latach 1574–1593 Gigli był nauczycielem w kolegium jezuickim w Monachium; Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 155.

³³ Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 2, s. 81–85.

³⁴ Ibidem, t. 1, s. 155.

³⁵ Rkps Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 76, fol. 23v–36r (wpis z datą 16 IV 1585 r.; zob. *Bayerische Staatsbibliothek*, t. 1, s. 224), oraz rkps Lublana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms. 341, fol. 461v–462r (zob. Škulj, *Hrenove korne knjige*, s. 91). W tym drugim źródle utwór jest zapisany pod tytułem „Magnificat super Piango ed io sospiro amore me”. Konkordancja ta nie została dotychczas zauważona.

³⁶ Taką informację podaje Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, t. 4, s. 246–247.

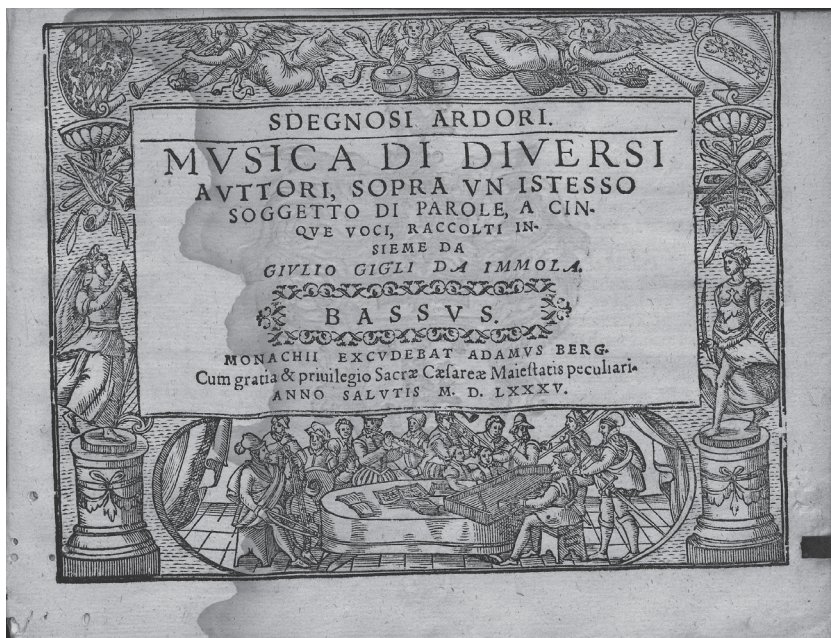
jenniczego sopranisty to jedno z opracowań *Ardo si*, wydrukowane na końcu komentowanej tu antologii. Gigli zapewne nie czuł się biegły w sztuce kompozycji, skoro we wstępie do zbioru napisał, że łatwiej mu być „przeciętnym śpiewakiem niż doskonałym kompozytorem”.

Wykorzystywanie przez kompozytorów tego samego tekstu nie było w czasach Gigliego niczym nowym. Pomijając oczywiste przypadki opracowań tekstów liturgicznych, praktyka ta dotyczyła również tekstów świeckich – już z XV wieku zachowało się po kilka muzycznych realizacji niektórych wierszy francuskich. W XVI stuleciu popularnością cieszyły się na przykład utwory Petrarcki i wspomnianego już Guariniego, autora *Ardo si* i innego ulubionego przez muzyków wiersza – *Tirsi morir volea*. Motywem wyboru określonych tekstów do opracowania muzycznego były takie ich wartości literackie, które mogły stanowić inspirację dla kompozytorów. Twórcy madrygałów cenili w poezji zwięzłość, techniczną wirtuozerię i efektowne antytezy. Zestawienia słów „ardo” (płonę) i „non t’amo” (nie kocham ciebie) oraz „sdegno” (wzgarda) i „amore” (miłość) w wierszu Guariniego dawały możliwość zastosowania kontrastów i środków retoryki muzycznej. Nic dziwnego, że tekst ten doczekał się na przestrzeni prawie stu lat aż sześćdziesięciu jeden realizacji muzycznych, z czego połowa pochodzi z monachijskiej antologii *Sdegnosi ardori*³⁷.

Niezwykłość tej kolekcji polega na zgromadzeniu w jednym miejscu opracowań tego samego tekstu dokonanych przez dwudziestu dziewięciu kompozytorów działających zarówno we Włoszech, jak i na dworze księcia bawarskiego w Monachium. Dziewięciu z nich nie było Włochami, co nadało projektowi wymiar ponadnarodowy; ci natomiast, którzy pochodzili z Italii, często byli związani z ośrodkami na północ od Alp. Twórcy należeli do odmiennych pokoleń i cieszyli się różną renomą – obok doświadczonych i renomowanych madrygalistów, jak Philippe de Monte czy Orlando di Lasso, znaleźli się tam autorzy – w świetle dostępnych źródeł – zupełnie nieznanymi lub dopiero debiutujący (Leonhard Lechner)³⁸. Trudno wy-

³⁷ Schuetze, *Settings of „Ardo si”*, t. 1, s. ix.

³⁸ Ibidem, s. xi–xii.



Il. 22. *Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori.* Monachium 1585–1586 Berg
egz. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. I.122

obrazić sobie podobne zestawienie przed pojawieniem się druku, nie tylko z tego względu, że to druk przyczynił się do sukcesu madrygału i uczynił z niego – pomimo włoskiego języka – gatunek międzynarodowy, ale również z uwagi na marketingowy charakter przedsięwzięcia. Miłośnicy madrygałów zyskali oto niepowtarzalną możliwość porównania warsztatu różnych twórców, czemu musiała towarzyszyć ekscytacja podobna do tej, którą wywołuje przyglądanie się zmaganiom konkursowym. Tego rodzaju „konkursy” dokumentują także inne druki, by wspomnieć tylko analogiczną do *Sdegnosi ardori* antologię *Lamorosa Ero* z 1588 roku (Brescia, Vincenzo Sabbio)³⁹. Takie przedsięwzięcia skracają dystanse pomiędzy kompozytorami i reprezentowanymi przez nich środowiskami, łączyły wokół jednej idei, przyczyniając się do unifikacji europejskiego repertuaru. Służyły jednak również porównaniom, dzięki którym zauważano odmienną warsztatu i muzycznej wyobraźni poszczególnych twórców. Czy w takim razie nie mamy tu do czynienia ze sprzecznością? (Zob. rozdz. 5.3).

FINIS EXEMPLI

Madrygał rozpowszechnił się pod koniec XVI wieku w całej Europie, rzutując na rozwiązania techniczno-kompozytorskie stosowane w innych gatunkach muzyki nie tylko świeckiej, lecz także religijnej. Komponowania madrygałów, czy to do poezji w języku włoskim, czy w języku rodzimym, nauczyli się kompozytorzy niewywodzący się z Italii. Jednak tak jak Niemcy – m.in. Leonhard Lechner czy Hans Leo Hassler – przyswoili sobie włoski styl muzyczny, tak zdarzało się, że Włosi komponowali typowo niemieckie, religijne *Lieder*. Wiązało się to oczywiście z biografią danego twórcy – kilka edycji z pieśniami do tekstów niemieckich przygotował na przykład kapelmistrz dworu drezdeńskiego Antonio Scandello. W XVI wieku kompozytorzy stali się bardziej kosmopolityczni, wyszli poza triadę piętnastowiecznych gatunków: mszy, motetu i chansons, i zaczęli tworzyć w stylach, które

³⁹ Wiele innych przykładów z repertuaru włoskiego podaje Franco Piperno (*Gli „eccellentissimi musici”*, s. 15–16).

wcześniej mogłyby wydawać się im odległe i obce. Największym kosmopolitą pośród nich był Orlando di Lasso, wypowiadający się we wszystkich ważniejszych gatunkach muzycznych swojego czasu, którego utwory ukazywały się w oficynach we Włoszech, Niemczech, Francji, Niderlandach, Szwajcarii, Anglii i Austrii. Lassa znano i grywano niemal w całej Europie, co było o tyle prostsze, że Europa – dzięki medium druku – znacznie się wówczas zmniejszyła.

Na unifikujące znaczenie typografii bardzo wcześnie zwrócił uwagę Kościół⁴⁰. Już w epoce inkunabułów wydawano księgi pomagające standaryzować liturgię danej diecezji lub zgromadzenia zakonnego. We wstępie do *Graduale Romanum*, opublikowanego w Wenecji w latach 1499–1500, brat Francesco de Brugis pisze o związanej z drukiem nadziei zunifikowania i ulepszenia chorału, który nie jest wolny od błędów⁴¹. Trzeba przyznać, że zadanie to – wzmocnione przez idee soboru trydenckiego – nie było łatwe do zrealizowania. Pod koniec lat sześćdziesiątych XVI wieku zaczęto wydawać brewiarze i mszały rzymskie, zawierające znormalizowaną przez sobór liturgię, a wkrótce również księgi liturgicznomuzyczne z uproszczonymi, oczyszczonymi z niepotrzebnych melizmatów melodiami. Na nową redakcję śpiewów chorałowych, przeznaczonych dla całego Kościoła rzymskiego, trzeba było jednak długo czekać – pokładanych nadziei nie spełniła tzw. edycja medycejska (1614–1615), a prace nad ulepszeniem i odnowieniem chorału przedłużyły się aż do XIX wieku. Siła tradycji poszczególnych ośrodków, posługujących się niekiedy jeszcze w XVII stuleciu księgami przedtrydenckimi, okazała się tak wielka, że nowemu medium niełatwo było przebić się ze swoją standaryzującą funkcją. Nie ulega jednak wątpliwości, że druki liturgicznomuzyczne wcielające w życie zalecenia soboru – takie jak *graduał* i *antyfonarz* wydane na przełomie XVI i XVII wieku przez Andrzeja Piotrkowczyka w Krakowie – przyczyniły się do ujednolicenia śpiewów bardziej, niż mogłyby to uczynić jakiegokolwiek księgi kopiowane ręcznie.

⁴⁰ Zob. Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 313; eadem, *Rewolucja Gutenberga*, s. 151–152.

⁴¹ Massera, *La „Mano musicale perfetta”*, s. 71–73.

5.3. Druk umacnia podziały

Uważna lektura przykładów wskazujących na unifikujące znaczenie druku przekonuje, że w istocie mamy tu do czynienia z problemem bardziej złożonym. Wprawdzie właścicielami egzemplarzy *Liber quindecim missarum* były kapele w Królewcu, Pastranie i Gwatemali, co niewątpliwie spajało te odległe ośrodki, lecz księgę tę wykorzystywano z pewnością w różny sposób, stosownie do lokalnych potrzeb, zwyczajów i możliwości. Podobnie działo się w przypadku edycji madrygałowych, które co prawda trafiały jednocześnie do Augsburga, Gdańska i Londynu, jednakże kulturowe skutki tej obecności były rozmaite. W jednym miejscu zainteresowanie kompozytorów tym gatunkiem prowadziło do powstania jego lokalnych odmian, w innym recepcja madrygałów ograniczyła się do tworzenia kontrafaktur i intawolacji organowych. Z pewnością byłoby zbyt daleko posuniętym uproszczeniem stwierdzenie, że dzięki drukowi cały świat zachodni zaczął wykonywać tę samą muzykę w jednakowy sposób. Unifikacja polegała głównie na tym, że zastosowanie typografii spowodowało, iż w rękach miłośników i twórców muzyki w różnych regionach zachodniej cywilizacji znalazły się te same nuty, a takie gatunki, jak chanson paryska czy neapolitańska villanella, zyskały ponadlokalną promocję, na co – pozostając w rękopisach – nie mogłyby liczyć. Jaki był rezultat spotkania z tymi nutami, zależało już od konkretnych osób i środowisk, choć niewątpliwie druk stworzył płaszczyznę wzajemnego porozumienia, szerszą niż kiedykolwiek wcześniej. Umożliwiło to między innymi realizację takich międzynarodowych projektów jak antologia *Sdegnosi ardori*.

Chociaż wspomniany zbiór posłużył za przykład unifikacji dokonującej się za sprawą druku, to jednak można go też wykorzystać do ilustracji zjawiska odwrotnego. Zestawienie w jednym woluminie opracowań muzycznych tego samego tekstu, dokonanych przez dwudziestu dziewięciu kompozytorów odmiennych narodowości i generacji, stworzyło niepowtarzalną okazję porównania ich stylu i umiejętności. Opracowania różnią się długością, tonalnością, metryką, rytmiką i wieloma innymi szczegółami, tym bardziej dostrzegalnymi, że wszyscy twórcy byli zmuszeni do poruszania się w ob-

rębie pięciogłosowej faktury. Widać dość zasadnicze różnice między utworem młodego Leonharda Lechnera, przypominającym raczej uroczysty motet, a madrygałem Philippe'a de Monte, z tak typowymi dla tego gatunku kontrastami harmonicznymi i rytmicznymi⁴². Antologia *Sdegnosi ardori* umożliwiła kompozytorom przemówienie tym samym językiem, ale zarazem uświadomiła, że istnieje wiele narzeczy i dialektów tego języka. Druk pokazuje tu swą podwójną naturę: z jednej strony unifikuje, z drugiej – umacnia podziały.

Według Elizabeth L. Eisenstein pojawienie się poczucia odrębności i inności można uważać za produkt uboczny standaryzacji wywołanej przez technikę drukarską. Jednakowość i różnorodność nie są w tym przypadku pojęciami przeciwstawnymi, lecz współzależnymi, są niczym awers i rewers tej samej monety⁴³. Amerykańska badaczka powołuje się na przykład książki wykrojów krawieckich, opublikowanej w Sewilli w latach dwudziestych XVI wieku, dzięki której moda hiszpańska została zauważona na terenie całego imperium Habsburgów. Wytwórcy odzieży zyskali źródło inspiracji, co musiało prowadzić do unifikacji pewnych elementów ówczesnej mody, lecz równocześnie mieszkańcom Brukseli czy Limy objawiła się silniej odmienność ich własnych ubiorów⁴⁴. Podobną interpretację można przenieść na pole kultury muzycznej: madrygał przy wsparciu druku został poddany w XVI wieku różnym formom akulturacji, uzmysławiając zarazem odrębność lokalnych tradycji muzycznych. Wydaje się, że wcześniej ta świadomość nie była tak głęboka, a już na pewno nie obejmowała tak znacznych połączy zachodniego świata. Dopiero wgląd w oryginalną twórczość włoską czy francuską w pełni ukazał odmienność muzyki uprawianej w Niemczech czy Hiszpanii. Można założyć, że druk wyostrzył dotychczasowe różnice między gatunkami muzycznymi, nazwanymi *expressis verbis* w tytułach drukowanych kolekcji, a więc niebudzącymi wątpliwości co do swej tożsamości. Dobrze zaopatrzona biblioteka dawała studiującym szansę na to, by zauważyć, jak zasadniczo odrębne są włoski madrygał od nie-

⁴² Schuetze, *Settings of „Ardo si”*, t. 1, s. xii–xiv.

⁴³ Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 83; eadem, *Rewolucja Gutenberga*, s. 63.

⁴⁴ Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 82–83; eadem, *Rewolucja Gutenberga*, s. 63.

mieckiej *Lied* i neapolitańska villanella od paryskiej chanson, a zarazem skonstatować, co dzieli potrydenckie msze Vincenza Ruffa od motetów Orlanda di Lasso. Tym, którzy nie mieli dostępu do większych kolekcji muzykaliów, wystarczyły odpowiednio spreparowane antologie lub druki „wielojęzyczne”, ukazujące różnorodność ówczesnych gatunków muzycznych i stylów poszczególnych środowisk twórczych.

Nie jest zapewne dziełem przypadku, że wiek XVI stanowi pierwszy okres w historii muzyki, w odniesieniu do którego mówi się o stylach narodowych, nawet jeśli z perspektywy doświadczeń romantyzmu pojęcie stylu narodowego traktuje się tu z dużą dozą ostrożności. We wcześniejszych epokach można wskazać na wyraźne różnice między francuską a włoską *ars nova* lub podkreślać specyfikę lokalnych tradycji muzycznych Anglii, Hiszpanii i Niemiec, ale dopiero XVI stulecie przyniosło spektakularny rozwój twórczości muzycznej w językach wernakularnych, co stało się podstawowym kryterium rozróżniania owych narodowych stylów. Był to rezultat całej konstelacji przemian wywołanych przez druk, włącznie z promocją języków ojczystych⁴⁵. Nie ma tu miejsca na omawianie tych skomplikowanych procesów, dość wspomnieć, że w XVI wieku pojawiły się edycje z wielogłosowymi pieśniami już nie tylko w językach francuskim, włoskim i niemieckim, ale również holenderskim, angielskim czy polskim. W Hiszpanii wydawano zbiory muzyki na popularną w tym kraju vihuelę; tabulatury na ten instrument stanowiły niemal połowę tamtejszej produkcji drukarskiej. Niewykluczone, że konsekwencją tych zaostrzających się różnic były coraz częstsze od początku XVII wieku typologie stylów muzycznych. Oprócz zasadniczego podziału na *stile antico* i *stile moderno* formułowano wkrótce bardziej skomplikowane klasyfikacje, które znamy z refleksji teoretycznej Marca Scacchiego i Athanasiusa Kirchera⁴⁶.

Drukarze i wydawcy ukazywali te odmienności, publikując w ramach jednego tytułu utwory przynależące do różnych gatunków muzycznych. Charakterystyczne, że w najwcześniejszych drukach tego

⁴⁵ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 319–332.

⁴⁶ Seidel, „Stil”, szp. 1745–1747.

rodzaju zestawienia pojawiają się bardzo rzadko, i to niemal wyłącznie w kontekście muzyki instrumentalnej: w tabulaturze Francesca Spinacina z 1507 roku znajdujemy intawolacje motetów, chansons oraz utwory oryginalnie skomponowane na lutnię. W 1540 roku Melchior Kriesstein wydał w swej augsburskiej oficynie kolekcję *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*, obejmującą łacińskie motety i części mszalne, niemieckie i flamandzkie pieśni, francuskie chansons i włoskie madrygały, a więc bardzo zróżnicowane gatunkowo kompozycje autorstwa kilku generacji kompozytorów. Zbiór ten wywarł wpływ na druk *Le quatoirsiesme livre a quatre parties* (Antwerpia 1555), czyli tak zwany „opus 1” Orlanda di Lasso, który zawiera – jak czytamy na stronie tytułowej – „dixhuycet chanson italiennes, six chansons francoises, & six motetz”. Utwory zostały tutaj podzielone na cztery grupy, wyróżnione w spisie treści: w pierwszej znajdujemy dwanaście kompozycji z tekstem włoskim bez określenia gatunkowego (madrygały), w drugiej – sześć neapolitańskich „vilanesche”, w trzeciej – sześć francuskich chansons, w czwartej zaś – sześć łacińskich motetów (w tym jeden motet Cipriana de Rore)⁴⁷. Młody Orlando zaprezentował w ten sposób swoje wszechstronne umiejętności, zdobyte między innymi podczas pobytu we Włoszech, co miało niejako znaczenie dla stworzenia jego późniejszego wizerunku kompozytora-kosmopolity. Podobny zabieg zastosował w swoim druku „czterojęzycznym” opublikowanym w Monachium w 1573 roku (zob. exemplum 13). Autorem muzycznej „poligloty” był Ivo de Vento: w jego *Quinque motetae, duo madrigalia, Gallicae cantiones duae, et quatuor Germanicae* (Monachium 1575) ukazały się – zgodnie z tytułem – motety, madrygały, chansons i *Lieder*. W poliglocie Noëgo Faignienta (*Chansons, madrigales & motetz*, Antwerpia 1568) znalazły się – oprócz chansons, madrygałów i motetów – pieśni do tekstów holenderskich. Na zasadzie łączenia gatunków została oparta słynna kolekcja duetów Jhana Gera (madrygały i chansons), a pieśni w kilku językach są też ukryte w kolejnych wydaniach równie popularnej *Septiesme livre des chanson a quatre parties* (zob. exemplum 8). Jak wynika z podanych przykładów, mieszano ze

⁴⁷ Forney, „Orlando di Lasso's *Opus 1*”, s. 42–43.

sobą nie tylko różne gatunki świeckie, lecz również muzykę świecką z muzyką religijną. W druku Jacoba de Brouck z oficyny Krzysztofa Plantina (Antwerpia 1579) pomieszczono „cantiones tum sacrae (quae vulgo Moteta vocantur) tum profanae”, a obok utworów łacińskich znalazło się miejsce dla niemieckiej pieśni *Wan ich nur dich habe*. Odrębność tej kompozycji od pozostałych została podkreślona przez zmianę kroju czcionki i użycie gotyckiego inicjału.

*

EXEMPLUM 13. Orlando di Lasso: *Sex cantiones latinae*. Monachium 1573 Berg

Spośród wielojęzycznych edycji muzycznych na szczególną uwagę zasługuje druk Orlanda di Lasso z 1573 roku, zawierający motety, *Lieder*, chansons i madrygały, zwany w literaturze drukiem czterojęzycznym (*Viersprachendruck*). Wszystkie cztery gatunki zostały potraktowane jednakowo: kolekcja zawiera po sześć utworów czterogłosowych w każdym języku oraz jeden dialog na osiem głosów. Tę równowagę podkreśla strona tytułowa (zob. il. 23), na której pracownice wypisano zawartość druku po łacinie, niemiecku, francusku i włosku. Różnice między gatunkami muzycznymi i związanymi z nimi językami uwypuklono za pomocą doboru czcionek: w tytule i w spisie treści pojawiają się ich cztery rodzaje, pod nutami zaś – trzy (tego samego typu czcionek użyto dla języków włoskiego i francuskiego). Było to związane z praktyką typograficzną, według której język niemiecki wiązano z czcionkami gotyckimi, a łacinę – z antykwą. Nawet w zwykłych drukach niemiekojęzycznych przy słowach łacińskich następowała zmiana czcionki; w druku Orlanda di Lasso to jednak coś więcej niż typograficzny *usus* – chodziło o wizualne podkreślenie odmienności prezentowanych gatunków muzycznych.

Wyjaśnienie idei Orlanda znajdujemy w przedmowie: druk czterojęzyczny został poświęcony braciom Fuggerom: Markusowi (1529–1597), Hansowi (1531–1598), Hieronimowi (1533–1573) i ich bratu stryjecznemu – Hansowi Jakobowi (1516–1575). Po pochwalie muzyki z bogatymi odwołaniami do mitologii i starożytności Lasso – zmieniając język z łaciny na niemiecki – pisze:

SEX CANTIONES LATINÆ

QUATVOR, ADIUNCTO DIA-
LOGO OCTO VOCVM.

Sechs Teutsche Lieder mit vier / sampt einem
Dialogo mit 8. Stimmen.

*Six chansons Françaises nouvelles a quatre voix,
auecq vn Dialogue a huit.*

Sei Madrigali nuoui a quatro, con vn Dialogo
a otto voci.

Summa diligentia compositæ, correctæ, & nunc primùm in lucem æditæ,
AVTHORE

Orlando di Lasso, Illustris: Bauarię Ducis ALBERTI
Musici Chori Magistro.



Monachij excudebat Adamus Berg.

Cum gratia & priuilegio Cæs: Maiestatis.

M . D . LX XIII.

F.

Il. 23. Orlando di Lasso: *Sex cantiones latinae*. Monachium 1573 Berg
egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2156 [2]

Niedawno skomponowałem kilka pieśni w czterech językach: łacińskim, niemieckim, francuskim i włoskim, umuzyczniając je w sposób najlepszy, jak umiem. I kiedy zdecydowałem, by ujrzały światło dzienne, wydało mi się właściwym zadedykować i przypisać me skromne dzieło w czterech językach Jaśnie Wielmożnym Panom jako czterem braciom, którzy w tych i innych językach są najlepsi i bardzo doświadczeni⁴⁸.

Bracia Fuggerowie w istocie byli doskonale wykształceni: Markus, Hans i Hieronim studiowali w latach 1542–1546 w Padwie; odbyli też podróże do Francji, Hiszpanii i Niderlandów. Dwaj starsi zasłynęli jako protektorzy sztuki⁴⁹, a ich brat stryjeczny Hans Jakob, po bankructwie w 1563 roku, sprawował różne funkcje na dworze księcia Albrechta V, zapisując się w historii jako zagorzały kolekcjoner książek. Nie wiadomo, czy charakter gatunków muzycznych miał w zamyśle Lassa jakiegokolwiek odniesienie do zainteresowań i cech osobowości poszczególnych braci; wydaje się, że raczej chodziło o ogólną aluzję do erudycji językowej Fuggerów i ich renomę humanistów i mecenasów sztuki.

W druku czterojęzycznym znalazły się kompozycje niepublikowane wcześniej, zgodnie z zapowiedzią w przedmowie „niedawno” skomponowane. Mimo że wszystkie pochodzą z tego samego okresu, różni je bardzo wiele, co wynika z odmienności gatunkowych, ale być może też ze świadomego wyboru kompozytora. Jak pisze wydawca tych utworów Peter Bergquist, muzyka jest różnorodna w sposób odpowiadający czterem językom: „z powagą motetów, przyziemnością *Lieder*, lekkością i dowcipem chansons oraz elegan-

⁴⁸ „Demnach ich auch Genedige Herren newlicher zeit verschinen etliche Gesäng inn viererley Lateinischer Teutscher Französischer unnd Wälscher Sprachen meinem bestem vermögen nach in die Music verfasst: Und dieweil ich dieselben an das liecht zu geben vorhabens hat mich für gut angesehen solches mein kleines werd der vier Sprachen E. G. und H. als vier Gebrüdern so der und auch anderer Sprachen zum herzlichsten und hoch erfahren dediciren und zuzuschreiben”; zob. Leuchtmann, Schmid, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 320; Bergquist, *The four-language print*, il. 2. Przekład na j. polski – P.G.

⁴⁹ Zob. Wölfle, *Die Kunstpatronage*.

cją madrygałów”⁵⁰. Wynika to już z samego doboru tekstów – religijno-moralizatorskich w przypadku motetów, ludycznych w pieśniach niemieckich i dworskich w chansons. Pięć z sześciu cztero-głosowych madrygałów jest umuzycznieniem wersów z *Orlanda szalonego* Ariosta, a tekst ośmiogłosowego dialogu stanowi fragment jednego z sonetów Petrarcki. Szczególną uwagę przykuwa przeznaczony również na osiem głosów pochwalny motet *Unde revertimini*, skomponowany na cześć bawarskiej pary książęcej – Albrechta i Anny. Utwór ten został poddany kontrafakturze (*Unde recens reditus*) i wykonany na dworze francuskim we wrześniu 1573 roku w ramach przedstawienia baletowego towarzyszącego uroczystościom przejścia korony polskiej przez Henryka Walezego⁵¹.

Elizabeth L. Eisenstein podkreśla wielkie znaczenie druku dla rozwoju nauki: typografia umożliwiła przeprowadzanie porównań, zwiększyła pulę dostępnych książek, wymusiła uporządkowanie dotychczasowej wiedzy. W badaniach filologicznych wyrazem tego są chętnie wydawane w XVI i XVII wieku wielojęzyczne Biblie, tzw. poliglotty, zestawiające tekst Biblii w co najmniej trzech językach⁵². Ich publikowaniem zajmowali się między innymi znani drukarze nut, jak Krzysztof Plantin w Antwerpii czy Alexander Philipp Dietrich w Norymberdze, który podjął się trudu wydania Biblii w językach hebrajskim, chaldejskim, greckim, łacińskim, niemieckim i słoweńskim⁵³. Okazuje się, że taką tendencję można również zaobserwować na gruncie muzyki, czego jednym z najjaskrawszych przykładów jest druk czterojęzyczny Orlanda di Lasso. Doszło tutaj do zestawienia czterech gatunków, i to dokonanego tak, by różnice między nimi stały się szczególnie widoczne – zarówno przez dobór tekstów, jak i sposób opracowania muzycznego. Motet, *Lied*, chanson i madrygał zrodziły się z jednej idei, którą symbolizują przywoływani w przedmowie Orfeusz i król Dawid, podobnie jak z jednych rodziców zostali zrodzeni bracia Fuggerowie (co podkreślono w nagłówku dedykacji). Jednakże tak jak wśród braci istnieją różnice, tak istnieją one

⁵⁰ Bergquist, *The four-language print*, s. xiii.

⁵¹ Ibidem, s. xiii–xv.

⁵² Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 336–337.

⁵³ Desmet, „*Typographicum robor fractum*”, s. 21.

również między gatunkami muzycznymi, co w tym przypadku unaczyniono dodatkowo przez zastosowanie różnych czcionek.

FINIS EXEMPLI

Nie mniej rozpowszechnionym zabiegiem ukazującym różnorodność szesnastowiecznego repertuaru muzycznego było tworzenie antologii utworów zbliżonych wprawdzie gatunkowo, ale realizowanych przez kompozytorów reprezentujących różne pokolenia, style i kręgi kulturowe. Jak już wspomniano przy innej okazji, zestawianie kompozycji wielu twórców w ramach jednej książki należało do typowych cech praktyki rękopiśmiennej z okresu przed pojawieniem się druku. Owe rękopiśmienne zbiory – choć często tworzone według wyraźnego zamysłu – były kompilowane do własnego użytku kopisty lub z myślą o określonym odbiorcy, stąd też uwzględniały przede wszystkim indywidualne preferencje inicjatorów ich powstania. Antologie drukowane miały siłą rzeczy charakter bardziej pluralistyczny: z jednej strony, kompilator musiał myśleć o szerszym kręgu użytkowników, a więc uwzględniać prawa rynku, z drugiej – miał do dyspozycji obszerniejszy repertuar, zamieszczony już we wcześniej wydanych zbiorach lub pozyskiwany od współpracujących z nim twórców. Były to z zasady dzieła kompozytorów znanych z nazwiska i z pochodzenia, zdefiniowane pod względem gatunku, a przez to mające swą wyraźną tożsamość. Antologie dawały sposobność przeprowadzania porównań, ale dzięki drukowi były to nie tylko porównania rozmaicie skomponowanych utworów, lecz również zestawienia stylów poszczególnych twórców, kręgów kompozytorskich i generacji. Komparatystykę ułatwiała właściwa dla kultury druku tendencja do porządkowania: układania kompozycji według jakiegoś klucza (np. typów tonalnych, liczby głosów, autorstwa), numerowania i tworzenia indeksów⁵⁴.

W XVI wieku wydrukowano setki różnego rodzaju antologii muzycznych – niektóre z nich szczególnie dobrze służyły owej

⁵⁴ Zob. Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 88–107; eadem, *Rewolucja Gutenberga*, s. 71–78.

komparatystyce. Taką funkcję doskonale spełniały zbiory utworów skomponowanych do tego samego tekstu, jak *Sdegnosi ardori*, oraz przedsięwzięcia rodzaju *Rosetum Marianum* (Dillingen 1604), zawierające opracowania różnych wersji pieśni *Maria zart*, dokonane przez trzydziestu trzech kompozytorów⁵⁵. W tym nurcie należy umieścić kolekcję *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Norymberga 1567), w której znalazły się kanony na różną liczbę głosów autorstwa znanych muzyków minionych generacji (Pierre de La Rue, Ludwig Senfl, Heinrich Finck) i współczesnych twórców lokalnych (Christophorus Cervius, David Köler)⁵⁶. Choć w XVI wieku ważną rolę marketingową odgrywało kryterium nowości, to jednak w antologiach często łączono repertuar najnowszy z retrospektywnym, podkreślając ten zamysł w układzie utworów oraz poprzez enuncjacje na stronach tytułowych i w przedmowach. Taki, z założenia historyczny, charakter ma wielka antologia *Livre des meslanges* wydana w paryskiej oficynie Le Roya & Ballarda w 1560 roku, a potem wznowiona w roku 1572. Zgodnie z informacjami w tytule zawiera ona sto dwadzieścia chansons „des plus rares, et plus industrieuses qui se trouvent, soit des auteurs antiques, soit de plus memorables de nostre temps”. Wśród autorów tych „najcenniejszych i najzręczniejszych” utworów znaleźli się więc kompozytorzy minionych generacji i twórcy współcześni; do pierwszej grupy – jak czytamy w przedmowie – zaliczono przede wszystkim nieżyjącego już od czterech dziesięcioleci Josquina des Prez (zm. 1521), do drugiej zaś – wysoko wówczas cenionego Jacques’a Arcadelta (ok. 1505–1568). Kompozycje zostały uporządkowane według kryterium autorstwa: antologię otwiera spory korpus dzieł Adriana Willaerta, potem pojawiają się m.in. Lasso, Leschenet, Crecquillon, Josquin, Mouton, Arcadelt, a na końcu – trzydziestoletni Nicolas de La Grotte (1530–ok. 1600). Możliwość porównań ułatwia obecność czytelnego indeksu i zestawianie utworów do tych samych tekstów, jak *La rousée du mois de may* (Mouton, Moulu, Rousée), *Petite camusette* (Willart, Josquin, Crecquillon) i *Aurousez vo violette* (Appenzeller, Verdelot).

⁵⁵ Schuetze, *Settings of „Ardo si”*, t. 1, s. xxxviii.

⁵⁶ Schiltz, „Rosen, Lilien und Kanons”.

Użytkownicy tej kolekcji zyskali okazję zapoznania się z francuską chanson ery druku w całej jej bogactwie, zbiór tworzą bowiem nie tylko kompozycje powstałe w różnym czasie, ale także należące do różnych stylów francuskiej pieśni XVI wieku.

Na nieco innej zasadzie została ułożona słynna antologia madrygałów *Gemma musicalis*, wydana w trzech tomach przez Friedricha Lindnera w norymberskiej oficynie Katheriny Gerlach. Na stronie tytułowej pierwszego tomu z 1588 roku czytamy, że zawiera on „varii stili cantiones”. Ideą Lindnera było bowiem ukazanie rozmaitych subgatunków pieśni z tekstem włoskim, reprezentowanych przez poszczególnych kompozytorów. W *Gemma musicalis* znalazły się „klasyczne” madrygały Luki Marenzina, *canzoni alla napolitana* w realizacji Giovanniego Ferrettiego i Girolama Conversiego, *canzonetty* Orazia Vecchiego, a także polichóralne madrygały przedstawiciele szkoły weneckiej – Giovanniego i Andrei Gabrielich. Dzięki temu użytkownicy zbioru mieli szansę zaznajomienia się z kilkoma obliczami włoskiej pieśni, a zarazem stylami poszczególnych twórców, w większości cieszących się już ugruntowaną sławą w rodzimej Italii⁵⁷.

Oczywiście celem wszystkich tych antologii było w szczególności dostarczenie atrakcyjnego dla nabywców zestawu kompozycji, który służył w pierwszym rzędzie praktyce muzycznej, a nie jakimś muzykologicznym analizom. Nie zmienia to faktu, że zetknięcie się z tak ułożonym repertuarem dawało sposobność uchwycenia tkwiących w nim odmienności, dostrzeżenia różnic między stylami poszczególnych kompozytorów czy ośrodków. Trzeba jednak pamiętać, że świadomość tych odrębności była udziałem szerszej rzeszy odbiorców, korzystających z jednolicie powielonych nut. I na tym polega podwójna natura druku, który w tym przypadku dzielił, ale i wpływał na tworzenie zbiorowej wyobraźni.

⁵⁷ Zob. Hammond, *Editing music*, s. 62–75.

5.4. Konserwująca moc druku

Jest rzeczą oczywistą, że utwory drukowane mają większe szanse przetrwania niż utwory pozostające w rękopisach. Wprawdzie siłę przeżycia manuskryptu wzmacniało stosowanie pergaminu – materiału trudno ulegającego zniszczeniu, jednak i tak zadrukowany papier znajdował się w lepszym położeniu. Wielość powielanych egzemplarzy gwarantowała, że ukazujące się drukiem dzieła przetrwają wiele pokoleń, tym bardziej że każdy z takich egzemplarzy mógł generować kolejne kopie – czy to rękopiśmienne, czy drukowane. Niejakie pojęcie o wielkiej pod tym względem przewadze techniki typograficznej nad rękopisem dają szacunki przedstawiające straty szesnastowiecznych wydawnictw muzycznych. Skoro z pierwotnych nakładów zachowało się do dzisiaj około 1% egzemplarzy, a co najmniej 10% druków nie przetrwało w ani jednej kopii, to łatwo sobie wyobrazić, jak wielkie straty dotyczą zapisów muzyki sprzed 1500 roku. Z II połowy XV wieku ocalało około 110 rękopisów z muzyką menzurálną, w tym wiele w postaci zdefektowanej⁵⁸ – z pewnością stanowi to nieznaczny, choć trudny do oszacowania, odsetek ich pierwotnej liczby. Według przypuszczeń Uwe Neddermeyera, dysponujemy obecnie mniej niż 7% całej produkcji rękopiśmiennej XIV i XV wieku⁵⁹, co pozwala spekulować, że w interesującym nas okresie wytworzono około 1650 kodeksów menzurálnych. Ponieważ każdy manuskrypt miał charakter unikatowy, z jemu tylko właściwym zestawem kompozycji, można mieć pewność, iż ogromna część kopiowanej ręcznie spuścizny kompozytorskiej zaginęła bezpowrotnie. Skalę zniszczeń – dokonywanych już w XV wieku – obrazują liczne fragmenty zachowane w oprawach późniejszych rękopisów i druków. Ich istnienie i tak należy uważać za łaskawe zrządzenie losu, bo przecież również wśród ksiąg zawierających „muzyczną” makulaturę straty są ogromne. Druk nie chronił od zgubnego działania ognia,

⁵⁸ Gancarczyk, *Musica scripto*, s. 13.

⁵⁹ Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 79–81. Neddermeyer zaznacza, że współczynnik strat zależy od wielu elementów, m.in. materiału, na jakim był stworzony manuskrypt, formatu czy zawartości.

wilgoci, insektów i wczesnonowożytnego recyklingu, ale – dzięki swemu masowemu charakterowi – dawał większą szansę na długie trwanie, daleko wykraczające poza pamięć kilku pokoleń.

Świadomość konserwującego znaczenia druku musiała być wysoka, pomimo wielkiego przywiązania do pióra, jakie wciąż wykazywano w wielu ośrodkach. Opat Johannes Trithemius polecał przepisywanie książek drukowanych, aby ocalić zawarte w nich teksty – paradoksalnie jednak jego dzieło „o pochwałę skrybów” ukazało się drukiem (*De laude scriptorum manualium*. Moguncja 1492)⁶⁰. Oprócz wierności tradycji, niepokój wpływał z faktu, że typografia posługiwała się niemal wyłącznie papierem, gdyż dla człowieka kultury rękopiśmiennej jedynie pergamin dawał gwarancję trwałości. Trithemius uważał, że pergaminowy manuskrypt przetrwa nawet tysiąclecie, podczas gdy czas życia zadrukowanego papieru oceniał na najwyżej dwieście lat⁶¹. Stąd też bogate kapele zamawiały jeszcze w XVI wieku wystawne kodeksy pergaminowe, które, skrupulatnie przechowywane, były nie tylko unikatowymi obiektami bibliofilskimi, lecz również repozytoriami szczególnie cenionego repertuaru. Rękopisy tego typu bez wątplenia świadczyły o randze ośrodka, jednak sławę utworom i uznanie kompozytorom zapewniał przede wszystkim druk. Nie bez przyczyny to w XVI wieku zaczęto tak wielką wagę przywiązywać do oznaczania autorstwa, a twórcy dążyli do wydania pod swoim nazwiskiem choćby jednego tytułu (zob. rozdz. 6.1). Taka postawa nie dziwi, zwłaszcza z perspektywy naszych czasów – kompozytorzy, którzy zmarli przed 1500 rokiem, byli skazani na szybkie zapomnienie i czekali na swoje ponowne odkrycie co najmniej do XIX wieku. Pamięć o tych zaś, którzy żyli w erze druku i zyskali wówczas pewną renomę, przetrwała niekiedy bardzo długo, a ich wybrane utwory były wykonywane w niektórych ośrodkach nieprzerwanie niemal do czasów współczesnych.

Ilustracją tej tezy jest pośmiertna sława trzech wielkich kompozytorów żyjących u zarania ery Gutenberga. Cieszący się wielką estymą w XV wieku Guillaume Du Fay zmarł w 1474 roku, a więc

⁶⁰ Brann, *The Abbot Trithemius*, s. 149–174.

⁶¹ *Ibidem*, s. 157.

w czasie, gdy druk święcił swe pierwsze triumfy, jednak nie obejmował jeszcze zapisów muzyki menzuralnej. Jego utwory kopiowano jedynie do około 1500 roku, a w pierwszych dekadach XVI wieku śladem sławy mistrza z Cambrai pozostały już tylko krótkie wzmianki w pismach teoretycznomuzycznych⁶². Dla młodszego o pokolenie Johannes Ockeghema los okazał się znacznie łaskawszy. Kompozytor zmarł w 1497 roku i już za życia jego dzieła posłużyły jako przykłady w drukowanych traktatach poświęconych teorii muzyki. W czasach pierwszych wydawnictw z muzyką menzuralną pamięć o nim była bardzo żywa, a utwory krążyły w odpisach rękopiśmiennych, stąd też niektóre z nich trafiły do antologii, publikowanych m.in. przez Ottaviana Petrucciego. Chociaż jego spuścizna muzyczna dość szybko popadła w zapomnienie, to jednak sława Ockeghema – wymienianego przy różnych okazjach jako jeden z dawnych mistrzów – przetrwała przez cały wiek XVI, a nawet dotrwała do czasów baroku. Jednakże to dopiero przedstawiciel następnego pokolenia, zmarły w 1521 roku Josquin des Prez, mógł czerpać ze wszelkich dobrodziejstw typografii. *Misse Josquin* wydane przez Petrucciego w 1502 roku były pierwszym drukiem imiennym w historii muzyki. Nie bez przyczyny David Fallows nazywa ową edycję „głównym dokumentem” wśród źródeł twórczości Josquina, który pomógł mu osiągnąć pozycję kluczowego reprezentanta swojej generacji i jednego z najbardziej wpływowych twórców muzycznych XVI wieku⁶³. Typografia umocniła dużą estymę, jaką cieszył się kompozytor za życia, co powodowało kolejne wydania jego utworów, jeszcze kilkadziesiąt lat po śmierci. Wiele kompozycji Josquina zawierają na przykład takie antologie, jak *Novum et insigne opus musicum* (Norymberga 1558–1559), *Livre des meslanges* (Paryż 1560 i 1572) i *Thesaurus musicus* (Norymberga 1564), a jego sława – której świadectwem są nie tylko liczne wzmianki w literaturze, ale także żywa praktyka muzyczna – sięgnęła XVIII wieku⁶⁴. Jednym z najjaśniejszych dowodów długiego trwania muzyki Josquina jest ko-

⁶² Fallows, *Dufay*, s. 83.

⁶³ Idem, *Josquin*, s. 6–7.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 383–409.

pia *Stabat mater* wykonana na początku tego stulecia przez ks. Jana Porębskiego do użytku kapeli rorantystów na Wawelu⁶⁵. Nie wiemy, jakie było źródło odpisu – być może posłużył w tym celu jakiś starszy wawelski rękopis – nie ulega jednak wątpliwości, że gdzieś na wcześniejszej drodze transmisji tego motetu pojawiły się kopie drukowane. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że był on wielokrotnie wydawany w XVI wieku, po raz ostatni w Norymberdze w 1559 roku.

Konserwujące znaczenie miały określone typy druków, które gromadziły repertuar retrospektywny lub stanowiły rodzaj edycji dzieł zebranych cenionych kompozytorów. Można do nich zaliczyć wielkie antologie, publikowane w oficynach niemieckich, uwzględniające zarówno utwory Josquina, jak i innych „dawnych twórców”, np. *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (Augsburg 1540) czy wspomniane *Novum et insigne opus musicum*. W oficynie Le Roya & Ballarda funkcję taką pełniły wydawnictwa określone w tytule mianem „meslanges” i „recueils”, w których można było znaleźć chansons dawne i nowe, często tylko jednego kompozytora. Już za życia Orlanda di Lasso ukazywały się szeroko zakrojone zbiory jego dzieł, takie jak *Selectissimae cantiones* (Norymberga 1568), *Mellange d’Orlande de Lassus* (Paryż 1570), *Thresor de musique* (Genewa 1576) i monumentalna seria ksiąg chórowych wydrukowana w Monachium pod tytułem *Patrocinium musices* (dwanaście tomów w latach 1573–1598). Niektóre utwory publikowano po śmierci ich twórców. We wstępie do edycji *Selectissimarum mutetarum* [...] *tomus primus* z 1540 roku pojawia się uwaga, że więcej kompozycji Josquina zostało wydanych pośmiertnie niż za jego życia⁶⁶. Przykład Josquina nie był tu bynajmniej odosobniony: znaczna część spuścizny Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, zwłaszcza twórczości mszalne, ukazała się dopiero na przełomie XVI i XVII wieku. Dziesięć lat po śmierci Orlanda di Lasso pojawiło się wydanie zbiorowe jego motetów (*Magnum opus musi-*

⁶⁵ Czajkowski, „*Stabat mater* Josquina”, s. 59–64.

⁶⁶ Fallows, *Josquin*, s. 391 (uwaga na błędne tłumaczenie angielskie cytatu łacińskiego).

cum. Monachium 1604), a kilkanaście lat później – magnifikatów (*Iubilus B. Virginis*. Monachium 1619).

Wiele popularnych edycji szesnastowiecznych przetrwało w kolejnych wznowieniach przez kilka, a nawet kilkanaście dekad. Wskazywano już na długą żywotność *Septiesme livre des chansons* z 1560 roku, wydanej po raz ostatni w latach 1661–1663 (zob. exemplum 8). Podobnych przykładów można znaleźć więcej: duety Gera, madrygały Arcadelta, magnifikaty Moralesa, psalmy Goudimela, dzieła Lassa i Palestriny przeżywały swoich twórców o wiele pokoleń, były bez porównania bardziej trwałe niż pozostające w rękopisach utwory kompozytorów zmarłych przed końcem XV wieku. W istocie edycje muzyczne funkcjonowały jeszcze dłużej, niż można wywnioskować z dat kolejnych wydań: jak wynika z katalogów drukarskich i księgarskich, niektóre z tytułów można było kupić po ponad trzydziestu latach od momentu ich wydrukowania⁶⁷. Nie jesteśmy w stanie nawet w przybliżony sposób określić, ile lat poszczególne kompozycje służyły realnej praktyce wykonawczej, ale, jak wskazują przykłady Josquina i Palestriny, czas ten był znacznie dłuższy niż w przypadku jakiegokolwiek mistrza polifonii XIV czy XV wieku. Taka trwałość pewnych typów twórczości wiązała się zazwyczaj z przypisanymi jej funkcjami dydaktycznymi bądź religijnymi, a współczesny krajobraz dźwiękowy budował przede wszystkim repertuar najnowszy. Nie umniejsza to jednak znaczenia opisywanego zjawiska, które – wobec jego skali i towarzyszącej mu świadomości przeszłości – należy uznać za nową jakość kultury muzycznej ery typografii.

Druk, dzięki swojej konserwującej mocy, ułatwił koegzystencję w kulturze muzycznej twórczości dawnej i nowej. Utwory Josquina (ur. ok. 1450) i Orlanda di Lasso (ur. 1532) sąsiadowały ze sobą w antologiach *Livre des meslanges* (Paryż 1560) i *Thesaurus musicus* (Norymberga 1564), a msze Palestriny (ur. 1525/1526) ukazywały się jednocześnie z nowatorskimi kompozycjami Claudia Monteverdiego (ur. 1567). Nie oznacza to jednak, że wcześniejsza kultura opiera-

⁶⁷ Zob. Agee, *The Gardano music printing firms*, s. 384–405; Carter, „Music-selling”, s. 498–501; Czepiel, „Zacheus Kesner”, s. 33–69.

ła się wyłącznie na dziełach aktualnie powstających. Wręcz przeciwnie: w czasach przed wynalezieniem typografii style dawne były uprawiane jednocześnie ze stylami nowymi; twórczość konserwatywna współistniała z muzyczną awangardą. W okresie gdy Du Fay czy Ockeghem komponowali swoje msze i motety, w wielu ośrodkach śpiewano prostą polifonię przypominającą najstarsze organa. W synkretycznym, jeśli chodzi o repertuar, kodeksie Speciálník z lat 1485–1500 obok najnowszych utworów Josquina zapisano kompozycje sięgające pod względem stylistycznym poprzedniego stulecia. Philippe de Vitry na początku XIV wieku miał świadomość dokonujących się w jego pokoleniu przemian, nazywając tworzoną wówczas sztukę mianem *ars nova*, w opozycji do tego, co dawne (*ars antiqua*). Papież Jan XXII w bulli *Docta sanctorum* (1324–1325) potępiał „uczniów nowej szkoły” i ich eksperymenty rytmiczne, stając w obronie dawnych śpiewów, co zresztą skutkowało zachowaniem w wielu ośrodkach archaicznej polifonii ograniczonej do „śpiewu równego zdwojonego” (*cantus planus binatim*).

W rękopiśmiennej kulturze muzycznej świadomość przeszłości i przywiązanie do tradycji odgrywały bez wątpienia istotną rolę. Jednakże w XVI wieku ułatwiona dzięki technice druku możliwość „archiwizowania” dzieł dawnych mistrzów zapoczątkowała nowe zjawisko, które można by nazwać historyzmem muzycznym. Przeszłość zaczęła być wyznaczana przez konkretnych twórców i konkretne dzieła, układające się w chronologiczną sekwencję – jej ostatnie ogniwo stanowiła terażniejszość⁶⁸. Było to po części konsekwencją wymuszonej przez typografię tendencji do oznaczania autorstwa, tytułów, dat i miejsca wydania, co nadawało utworom jasno zdefiniowaną tożsamość, również pod względem chronologicznym. Kopiści kodeksu Speciálník wiedzieli może, że niektóre powielane przez nich kompozycje są zachowawcze w stylu, ale z pewnością nie umieli ustalić czasu ich powstania. Utwory te stanowiły integralny składnik terażniejszości, nawet jeśli cechowały się odległym rodowodem; co najwyżej można je było określić mianem „dawnych śpiewów”. To samo dotyczyło prostej polifonii w XV wieku, której

⁶⁸ Zob. Topolski, *Świat bez historii*, s. 95–96.

przecież nie kojarzono z żadnym konkretnym czasem w przeszłości, Philippe de Vitry zaś, pisząc o *ars nova*, postawił się jedynie w opozycji do tego, co zastane. Drukowaniu utworów Josquina w 1560 roku (*Livre des meslanges*), a więc prawie czterdzieści lat po jego śmierci, towarzyszyła natomiast świadomość, że są to dzieła konkretnego twórcy, żyjącego wcześniej niż Adrian Willaert, który z kolei poprzedzał Jacques'a Arcadelta. W *Sdegnosi ardori* następstwo madrygałów pierwszej części kolekcji wyznacza renoma i wiek ich wciąż pozostających przy życiu autorów: od Philippe'a de Monte (ur. 1521), którego utwór znalazł się na początku, po muzyków urodzonych około 1550 roku i później⁶⁹. W pismach teoretycznych tego czasu pojawiają się podziały kompozytorów na generacje i nie jest może przypadkiem to, że za pioniera historiografii muzycznej uchodzi Johannes Tinctoris, jeden z pierwszych teoretyków korzystających z dobrodziejstw wynalazku Gutenberga. Znamienne miejsce w tych chronologiach zajmuje Josquin des Prez: jeszcze w 1529 roku był on uważany za przedstawiciela „moderni” (Pietro Aaron: *Toscanello in musica* [...] *novamente stampato*), podczas gdy zaledwie kilka lat później, w 1533 roku, należał już do grupy „antichi” (Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica*)⁷⁰. Pod koniec XVI wieku Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*. Wenecja 1592) podzielił kompozytorów na trzy generacje: „antichi”, „vecchi” i „moderni”. Josquina umieścił wśród tych pierwszych, widząc w nim ucznia jednego z „wynalazców” muzyki – Johannesa Ockeghema⁷¹. Historia została wydłużona, rzadko jednak sięgała wstecz dalej niż do najwcześniejszych beneficjentów typografii. Pierre de Ronsard pisał w przedmowie do *Livre des meslanges*, że w publikacji tej znalazły się „najstarsze chansons, które można dzisiaj odnaleźć” („des plus vieilles chansons, qui se puissent trouver aujourdhuy”), mając na myśli utwory Josquina. Vincenzo Galilei wyjaśniał w *Dialogo della musica antica et della moderna* z 1581 roku, że muzyka polifoniczna nie liczy więcej niż 150 lat, ale najstarsze jej przykłady, jakie są mu znane, pochodzą z dru-

⁶⁹ Schuetze, *Settings of „Ardo si”*, t. 1, s. xi.

⁷⁰ Owens, „Music historiography”, s. 320–321.

⁷¹ Fallows, *Josquin*, s. 404.

ków Petrucciego z początku XVI stulecia⁷². Dawniejsza twórczość popadła w zapomnienie i jej odkrycie zawdzięczamy dopiero badaniom historycznym XIX i początku XX wieku.

Wydaje się, że konsekwencją tych zauważanych w XVI wieku tendencji było teoretyczne wyodrębnienie na początku następnego stulecia dwóch nurtów muzycznych: *prima* i *seconda pratica*, zwanych też *stile antico* i *stile moderno*. Podział na muzykę dawną i nową istniał już wcześniej, czego najlepszym przykładem jest średniowieczna *ars nova* i *ars antiqua*. W tym przypadku jednak chodziło o jednoczesne występowanie obu tych stylów, ich koegzystencję opierającą się na tych samych zasadach teoretycznych⁷³. Zdefiniowany po raz pierwszy przez Claudia Monteverdiego podział na *prima* i *seconda pratica* utrzymywał się przez całe stulecie, oddziałując nawet na muzykę tworzoną w XVIII wieku. Styl pierwszy odwoływał się do klasycznych norm polifonii, za których kodyfikatora w twórczości muzycznej uchodził Giovanni Pierluigi da Palestrina; styl drugi wprowadzał zasady nowoczesne, które początkowo uchodziły za wykroczenie przeciwko sztywnym regułom kontrapunktu. Archiwizacji dawnego stylu, zachowaniu i przetrwaniu przez pokolenia rządzących nim praw i wzorcowych realizacji muzycznych sprzyjała typografia. Dzieła Palestriny, którym w okresie kontrreformacji przydano etykietę najwłaściwszej muzyki w służbie Kościoła, ukazywały się w wielkiej liczbie na przełomie XVI i XVII wieku. Niektóre doczekały się wielu wznowień i krążyły w sporządzanych z druków odpisach rękopiśmiennych przez całą epokę baroku. Sława Palestriny w zasadzie nigdy nie wygasła, podtrzymywana legendą o *Missa Papae Marcelli*, pedagogicznym modelem kontrapunktu Palestrinowskiego stworzonym przez Johanna Josepha Fuxa (*Gradus ad parnassum*. Wiedeń 1725) i tradycjami wykonawczymi choćby słynnej kapeli sykstyńskiej.

⁷² Owens, „Music historiography”, s. 323.

⁷³ Zob. Szwejkowski, „Seconda pratica”, s. 50.

*

EXEMPLUM 14. *Messe a quattro voci del Palestrina*. Rzym 1689 Mascardi

W 1689 roku w Rzymie ukazało się siódme, ostatnie wydanie *Messe a quattro voci del Palestrina*, skorygowane „z największą starannością” przez Francesca Gianniniego⁷⁴. Edycja zawiera trzy msze Palestriny: *Papae Marcelli*, *Iste confessor* i *Sine nomine* oraz mszę *La Battaglia* Giovanniego Francesca Aneria (1567–1630). Anerio był również autorem czterogłosowego opracowania mszy *Papae Marcelli*, oryginalnie skomponowanej na sześć głosów. Prezentowana publikacja była jedną z wielu, które zawierały ten otoczony legendą utwór, mający rzekomo ocalić muzykę wielogłosową przed usunięciem z Kościoła w ramach reformy trydenckiej. W istocie dzieło to – wbrew tytułowi – nie powstało dla papieża Marcelego II, rządzącego zaledwie dwadzieścia dwa dni w 1555 roku, lecz znacznie później, najpewniej w latach 1562–1563. Niewątpliwie miało ono związek z ideami kończącego się soboru trydenckiego, jednak dopiero legenda, podana po raz pierwszy przez Agostina Agazzarię w 1607 roku, podniosła je do rangi symbolu⁷⁵. Utwór, w swej pierwotnej, sześciogłosowej postaci, ukazał się w drugiej księdze mszy Palestriny (*Missarum liber secundus*. Rzym 1567), a potem jeszcze co najmniej pięć razy do 1600 roku⁷⁶. Jednakże w świadomości następnych pokoleń przetrwał w późniejszych adaptacjach, wśród których wersja Aneria, wydana po raz pierwszy w 1619 roku, była najsłynniejsza. Znane jest ponadto czterogłosowe, anonimowe opracowanie opublikowane w *Missarum cum quatuor vocibus [...] liber primus* (wyd. 1, 1590) oraz ośmiogłosowe, z roku 1609, przygotowane przez Francesca Soriana (1548/1549–1621). Analizując te późne, siedemnastowieczne publikacje, widzimy nie tylko zakres przeobrażeń, którym uległ oryginalny utwór Palestriny, ale także obniżającą się jakość edytor-

⁷⁴ Na temat Gianniniego nie mamy żadnych bliższych informacji poza tym, że był redaktorem dwóch innych publikacji muzycznych (obydwie z 1585 r.); zob. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, t. 4, s. 237.

⁷⁵ Lockwood, *Palestrina: Pope Marcellus Mass*, s. 28–29.

⁷⁶ Busch, *Giovanni Francesco Anerio*, s. 9.

stwa muzycznego (zob. il. 24). W wydaniu z 1689 roku druk jest nie-staranny, widać duże przestrzenie między czcionkami i błędy składu, strona tytułowa i inicjały uderzają typograficzną prostotą, co stanowi spory kontrast nawet z ekonomicznymi edycjami z XVI wieku.

Zamierzeniem Aneria było bez wątpienia uprzystępnienie mszy *Papae Marcelli* szerszemu gronu wykonawców, czemu miało służyć zmniejszenie obsady dzieła oraz jego wydatne skrócenie. Utwór – pozostając w nurcie *stile antico* – został zmodernizowany, co miało na celu przystosowanie go do nowej estetyki. Do czterech głosów Anerio dodał *basso continuo*, zamiast przemienności pulsu dwu- i trójdzielnego wprowadził zasadę dwudzielności w całym cyklu, a także dokonał drobnych korekt w warstwie harmoniczej. Choć dzieło uległo istotnym zmianom, to i tak miały one mniejszy zasięg niż w wersji z 1590 roku, której związek z Palestrinowskim pierwowzorem był jeszcze luźniejszy⁷⁷. Opracowanie Aneria na tyle zrosło się z mszą *Papae Marcelli*, że aż do połowy XIX wieku cieszyło się większą sławą niż sześciogłosowy oryginał. Zwłaszcza że krążyło zarówno w postaci drukowanej, jak i w licznych kopiach rękopiśmiennych sporządzanych w XVII i XVIII wieku.

Messe a quattro voci są nie tylko przykładem długiego trwania twórczości Palestriny, wydawanej nieprzerwanie przez prawie sto lat po jego śmierci, ale również przejawem wczesnonowożytnego historyzmu. Anerio był uczniem „wybawcy muzyki kościelnej” i przeobrażając mszę *Papae Marcelli*, wiedział bardzo dokładnie, z jakim dziełem ma do czynienia: znał jego założenia estetyczne oraz czas i okoliczności powstania. Powiązanie Palestriny z soborem trydenckim i późniejsze uznanie go za głównego reprezentanta *stile antico* zapewniły mu ściśle określone miejsce w historii muzyki. Choć owiany legendą, był zarazem realną postacią historyczną, a nie jedynie abstrakcyjnym przedstawicielem minionej przeszłości muzycznej. Realne były też jego dzieła w rodzaju mszy *Papae Marcelli*, które żyły w praktyce wykonawczej i ulegały autorskim przeróbkom i modernizacjom, podobnie jak utwory późniejszych mistrzów (np. Jana

⁷⁷ Ibidem, s. 6–7.

2 ORGANVM. Messa di Papa Marcello ridotta à 4.

X 65 6 76 6 76 43

K Yrie

C

43 76 43 56 43 65 43 43 43 76 43

K Christe

6 43 56 43 5 43 6 89 43

E T in terra pax ,

65 76 X 43 43

Ex
Biblioth. Regia
Berolinens.

Il. 24. *Messa a quattro voci del Palestrina*. Rzym 1689 Mascardi
 egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staats-
 bibliothek), Mus. ant. pract. P 435

Sebastiana Bacha) opracowywane na fali dziewiętnastowiecznego historyzmu lub neoklasycyzmu XX wieku.

FINIS EXEMPLI

Można zastanawiać się, na ile rodzący się w XVI wieku historyzm pogłębił świadomość nowości aktualnie tworzonej muzyki. Jest rzeczą oczywistą, że zdawano sobie z tego sprawę już wcześniej, tyle że większy dzięki drukowi dostęp do twórczości dawnej uwypuklił odmiennność warsztatową i estetyczną dzieł powstających współcześnie. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z awersem i rewersem tej samej monety, podobnie jak w przypadku unifikującego, a zarazem umacniającego podziały znaczenia typografii. Trzeba bowiem pamiętać, że jedno z najważniejszych kryteriów atrakcyjności drukowanego repertuaru stanowiła jego nowość, co chętnie podkreślano na stronach tytułowych. Nawet jeśli były to w istocie kompozycje nigdy wcześniej niepublikowane, a więc niekoniecznie nowoczesne, to i tak przywiązanie do terażniejszości wydaje się tutaj oczywiste. Za parami pojęć „chansons nouvelles” i „chansons vieilles”, twórcy „antichi” i „moderni” czy *stile antico* i *moderno* często kryły się podziały estetyczne, a nie tylko chęć umieszczenia dzieł, kompozytorów czy stylów na linii czasu. W XVI wieku na ogół gloryfikowano muzykę aktualnie powstającą, ukazując ją na tle krytykowanej twórczości dawnej⁷⁸, a innowacyjność i kreatywność stały się cenionymi cechami twórców⁷⁹. Wydaje się jednak, że poszukując nowych zjawisk w kulturze muzycznej tego okresu, powinniśmy większą wagę przykładając do historyzmu, gdyż jego związek z wynalazkiem druku jest niewątpliwie silniejszy i wyraźniejszy. Świadomość nowości i dokonujących się zmian charakteryzuje każde społeczeństwo „z historią” – druk pomógł jedynie ukazać te przeobrażenia w głębszej perspektywie historycznej.

⁷⁸ Owens, „Music historiography”, s. 313–316.

⁷⁹ Lowinsky, „Musical genius”, s. 57–58.

5.5. W służbie propagandy religijnej i politycznej

Badacze kultury XVI wieku zgodnie wskazują na wielkie znaczenie typografii dla rozprzestrzeniania się idei reformacji. W 1517 roku Marcin Luter wywiesił na drzwiach kościoła w Wittenberdze dziewięćdziesiąt pięć tez, mających jedynie zachęcić do dyskusji miejscową społeczność akademicką, tymczasem – powielone w tysiącach egzemplarzy – stały się one zalążkiem wielkiego ruchu religijnego. Nic dziwnego, że Luter uważał drukarstwo za „największy i ostateczny dar, dzięki któremu Pan Bóg szerzy dzieło Ewangelii”, a teolog kalwiński Theodor Bibliander pisał w *Temporum a condito mundo* [...] *supputatio* (1558), iż „Chrystus w swej łaskawości przeciwko podstępom antychrysta nauczył poprzez Jana Gutenberga w Strasburgu rzeczywiście boskiej sztuki drukowania książek za pomocą czcionek. Oby dzięki temu wzdluż i wszere propagowana była Ewangelia Jezusa Chrystusa i wszystkie dobre nauki, a fałszywa wiara papieża rzymskiego [...] jak najbardziej została ograniczona”⁸⁰. Wcześniejsze ruchy reformacyjne – herezje Wiklefa, Husa i waldensów – nigdy nie zyskały wymiaru ponadlokalnej rewolucji, gdyż posługiwały się jedynie tradycyjnym, rękopiśmiennym medium. I choć jest może nieco przesady w stwierdzeniu Arthura Geoffreya Dickensa, że luteranizm był „dzieckiem drukowanej książki”⁸¹, to jednak trudno podważyć ogromny wpływ druku na sukces reformacji. Dickens podaje, że między 1517 a 1520 rokiem trzydzieści prac Lutra sprzedano się prawdopodobnie w liczbie znacznie przekraczającej 300 tysięcy egzemplarzy⁸². Pisma reformatora ukazały się do jego śmierci w około 3700 edycjach i zdominowały niemiecki rynek wydawniczy⁸³. Na tak wielką recepcję swoich prac nie mógł liczyć Jan Hus, który przed śmiercią na stosie w 1415 roku wypowiedział – według relacji Poggia Braccioliniego – następujące słowa: „Dzisiaj upieczecie chudą gęś, ale za sto lat od teraz usłyszycie śpiewającego łabędzia, którego zo-

⁸⁰ Obydwa cytaty za: Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 168.

⁸¹ Dickens, *Reformation and society*, s. 51; zob. też Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 170–171.

⁸² Dickens, *Reformation and society*, s. 51.

⁸³ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 180.

stawicie nieupieczonego i żadna pułapka ani sieć nie złapie go dla was⁸⁴. Prorokowany łabędź nie zaśpiewałby z pewnością tak donośnym głosem, gdyby nie wcześniejszy wynalazek Gutenberga.

Wielką rolę w dziele reformacji odegrał dostęp do drukowanych wersji Biblii, które już przed jej zapoczątkowaniem były wydawane nie tylko w językach starożytnych, ale też po niemiecku i francusku. W latach 1522–1546 Biblia w przekładzie Lutra ukazała się – w fragmentach lub w całości – w około 430 edycjach, sięgając nakładu miliona kopii, dzięki czemu stała się najpopularniejszą książką w Niemczech⁸⁵. Kluczowe znaczenie dla szerzenia reformacji miały zbiory kazań, katechizmy, modlitewniki i śpiewniki, umożliwiające zrealizowanie postulatów kapłaństwa wszystkich wiernych. Jak wielka była produkcja druków zawierających niemieckojęzyczne pieśni z nutami, przekonuje katalog *Das deutsche Kirchenlied*, odnotowujący 960 pozycji z XVI wieku – większość z nich to kancjonały ewangelickie opublikowane po 1524 roku⁸⁶. Swoje śpiewniki wydawali zarówno luteranie, jak i wierni innych reformacyjnych odłamów: wielu edycji doczekał się psalterz hugenocki, który tylko w 1562 roku ukazał się w Genewie w liczbie 27 400 egzemplarzy⁸⁷. Obok zbiorów w językach narodów najbardziej zaangażowanych w nowe ruchy religijne w przeciągu kilku dekad od wystąpienia Lutra pojawiły się katechizmy i kancjonały z nutami w takich językach, jak litewski (Martynas Mažvydas: *Catechismusa prasty shadei*. Królewiec 1547)⁸⁸, słoweński (Primus Truber: *Catechismus In der Windischenn Sprach*. Tybinga 1550)⁸⁹, dolnołużycki (Albin Moller: *Das Wendisch Gesangbuch*. Budziszyn 1574)⁹⁰ i kaszubski (Szymon Krofey: *Duchowne piesnie D. Marcina Luthera y ynssich naboznich*

⁸⁴ Poggius, Tice, *Hus the heretic*, s. 102.

⁸⁵ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 294–295.

⁸⁶ Zob. RISM B/VIII.

⁸⁷ Orden, „Cheap print”, s. 276; zob. bibliografia: Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, t. 2.

⁸⁸ Trilupaitienė, *Martynas Mažvydas*. Przywecka-Samecka (*Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce*, s. 123) mylnie podaje, że w katechizmie Mažvydasa nie występują nuty.

⁸⁹ Zob. Primož Trubar: *Catechismus*.

⁹⁰ Zob. Albin Moller: *Niedersorbisches Gesangbuch*.

mężow. Gdańsk 1586)⁹¹. Pierwszy ewangelicki śpiewnik węgierski ukazał się w Polsce (István Gálszéczi: *Kegyes énekekrül és keresztyén hitrül rövid könyvecske*. Kraków 1536), a polski – w Prusach Książęcych (Jan Seklucjan: *Pieśni duchowne a nabożne*. Królewiec 1547)⁹². Ich niewielki format i prostota typograficzna sprawiały, że za rozsądną cenę mogły znaleźć się w rękach wielu wiernych, przyczyniając się do wzmocnienia ich religijności oraz do promocji języków narodowych. Wśród śpiewników niemieckich, francuskich czy czeskich zdarzały się jednak również wydawnictwa eleganckie, a nawet bibliofilskie. W Muzeum Narodowym w Warszawie zachował się druk braci czeskich pt. *Pisně Duchovní Ewangelistské* (Ivančice 1576), który – wydany w dużym formacie i z bogatą dekoracją drzeworytniczą – został ręcznie iluminowany oraz ozdobiony dodatkowym zestawem dwudziestu ośmiu flamandzkich miedziorytów⁹³.

Prawdziwie propagandowym celem służyły jednakże przede wszystkim różnego rodzaju druki ulotne, wydawane w postaci luźnych kartek (niem. *Einblattdrucke*, franc. *placards*) lub broszur (niem. *Flugschriften*). Często były one ilustrowane, dzięki czemu przekaz stawał się silniejszy i mógł trafiać do niepiśmiennych warstw społeczeństwa. Wielokrotnie reprodukowano na przykład drzeworyt pt. *Der Bapstesel zu Rom* przedstawiający papieża z głową osła, diabelską twarzą w miejscu pośladków i innymi częściami zwierzęcej anatomii czyniącymi z następcy św. Piotra apokaliptycznego antychrysta⁹⁴. Na rycinach pojawiały się też motywy muzyczne: na stronie tytułowej broszury *Das Wolffgesang* (Bazylea 1520) widzimy papieża i innych dostojników kościelnych z głowami wilków, łapiących gęsi do sieci. Przygrywa im na dudach wilk w habicie oraz kot trzymający w łapach fidel – ten ostatni miał symbolizować Thomasa Murnera (czyli „Mruczka”), żarliwego oponenta

⁹¹ Przywecka-Samecka, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce*, s. 50–52, 249. W tytule kancjonału Krofeya czytamy: „Z niemieckiego w Sławieski język wilozone” (ibidem, s. 249).

⁹² Zob. ibidem, s. 44–45, 122–123.

⁹³ Gancarczyk, „Druki muzyczne”, s. 90–91, 94.

⁹⁴ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 171–172; zob. Oettinger, *Music as propaganda*, s. 158.

Lutra⁹⁵. Druki ulotne ukazywały się w wielkiej liczbie w okresach najbardziej zagorzałych sporów religijnych i napięć społecznych. Szczyt ich produkcji na terenie niemieckiego obszaru językowego nastąpił w latach 1520–1525, a także w czasie wojny szmalkaldzkiej (1546), aż do zawarcia pokoju w Augsburgu (1555). Szacuje się, że w latach 1517–1525 rozeszły się w co najmniej trzech milionach egzemplarzy⁹⁶. Ulotki i broszury zalały również Francję podczas wojen hugenockich (1562–1598) i Niderlandy w okresie wojny wyzwolenczej przeciw Hiszpanii (od 1568 roku)⁹⁷. Sprzedawane za niewielkie sumy przez wędrownych księgarzy, zwanych we Francji *colporteurs*, miały szansę dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. Oprócz obwieszczeń, kazań, tekstów polemicznych i karykatur druki ulotne zawierały często pieśni⁹⁸. W ten sposób przekaz propagandowy był wzmacniany przez muzykę, która ułatwiała memoryzację tekstów i ich obieg w sferze kultury oralnej.

Jak wykazała Rebecca Wagner Oettinger, pieśni odegrały wielką rolę w polemikach religijnych wczesnego okresu reformacji⁹⁹. Ostrze satyry wierszowanych pamfletów było wymierzone przeciwko papieżowi, którego przedstawiano jako antychrysta; jego zwolenników nazywano judaszami, wrogami Chrystusa i sługami szatana, posługując się ośmieszającymi epitetami i grammi słów. W pieśniach nie brakowało odniesień do bieżących wydarzeń – zachowały się dwadzieścia trzy tego typu utwory krytykujące *interim* augsburskie (1547), ogłoszone przez cesarza Karola V po klęsce ligi szmalkaldzkiej¹⁰⁰. Kompozycje te budowały zarazem pozytywny wizerunek zwolenników reformacji, jako prawdziwych chrześcijan prowadzonych przez swego duchowego przywódcę – doktora Marcina Lutra. Druki ulotne z pieśniami często nie zawierały nut, a jedynie wskazanie na melodię, na którą należało śpiewać drukowany tekst. Wiele z tych melodii należało do popularnego repertuaru, nierzadko o katolickiej

⁹⁵ Zob. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 147.

⁹⁶ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 172.

⁹⁷ Ibidem, s. 171.

⁹⁸ Zob. Brednich, *Die Liedpublizistik*.

⁹⁹ Oettinger, *Music as propaganda*.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 137–170.

proweniencji, co prowokowało do poszukiwania intertekstualnych powiązań między tekstem oryginału a kontrafakturą. Po odczytaniu i zapamiętaniu pieśni mogły funkcjonować niezależnie od druku, przenosząc się w sferę kultury oralnej, co poszerzało grono ich potencjalnych odbiorców o ludzi ubogich i niepiśmiennych. Na tym polegała propagandowa siła tego rodzaju utworów, które łatwo wymykały się kontroli, przekraczając zarazem bariery społeczne; jak pisze Oettinger: „pieśń, już raz nauczona, nie mogła być skonfiskowana ani ulec zniszczeniu”¹⁰¹. Zapamiętanie długich tekstów ułatwiał miarowy rytm wiersza wsparty rytmiką i budową frazową towarzyszących im melodii. Protestanci – zgodnie z doktryną Lutra o religijnej funkcji muzykowania¹⁰² – przypisywali powszechnej edukacji muzycznej wielkie znaczenie, co dawało im dodatkową przewagę w przyswajaniu owego nośnego propagandowo materiału.

Pamflety wychodzące z obozu zwolenników reformacji nie pozostawały bez odpowiedzi w kręgach przeciwników tego ruchu. Produkcja druków ulotnych wśród katolików była jednak znacznie mniejsza: w Niemczech na pięć druków dysydenckich przypadł zaledwie jeden druk obozu papieskiego¹⁰³. W wielu regionach Europy publikowanie i rozprowadzanie wydawnictw reformacyjnych wiązało się z dużym ryzykiem; drukarzy i księgarzy spotykały represje nieograniczające się bynajmniej tylko do konfiskaty mienia. Powszechną praktyką stosowaną przy wytwarzaniu druków ulotnych było więc niepodawanie miejsca wydania lub zamieszczanie mylnych bądź niepełnych informacji. Prześladowania nie omijały osób rozpowszechniających i wykonujących antykatolickie pieśni. W czasie wojny religijnej we Francji, w grudniu 1564 roku, ukazał się dekret króla Karola IX zakazujący – pod groźbą kary śmierci przez powieszenie – bluźnienia, gier i śpiewania „nieobyczajnych pieśni”, do których zaliczano hugenockie psalmy¹⁰⁴. W latach 1584–1586 przeprowadzono w Augsburgu serię przesłuchań, wymierzonych przeciwko autorom, drukarzom i kolporterom zakazanych

¹⁰¹ Ibidem, s. 206.

¹⁰² Zob. Leaver, „*Concio et cantio*”, s. 8–9.

¹⁰³ Oettinger, *Music as propaganda*, s. 205.

¹⁰⁴ Orden, „*Cheap print*”, s. 274–280.

utworów. W areszcie osadzono m.in. tkacza Abrahama Schädlina, twórcę antykatolickiej pieśni *Wo es Gott nit mit Augsburg* (1584), oraz pewnego mężczyznę i dwie kobiety, trudniących się sprzedażą nielegalnych druków ulotnych, w tym druków z pieśniami¹⁰⁵. W ten sposób katolickie władze Augsburga chciały zdusić falę niepokoju, wywołanych przyjęciem przez miasto nowego kalendarza, zarządnego bullą *Inter gravissimas* Grzegorza XIII. Zmiana kalendarza juliańskiego na gregoriański, powodująca wykreślenie dziesięciu dni z roku 1582 (po 4 października nastąpił od razu 15 października), spotkała się z ostrym sprzeciwem protestantów, którzy upatrywali w reformie kolejny przejaw hegemonii papieża.

Wydawane jako druki ulotne, pieśni nie pozostawały wyłącznie forum polemik religijnych; odnosiły się również do innych wydarzeń o charakterze politycznym czy społecznym. Pełniły funkcję ówczesnej prasy, odpowiadającej na bieżące zapotrzebowanie, stąd też szerokie spektrum poruszanych tematów i różnorodność form wypowiedzi: od nieprzebiegających w słowach paszkwili, po przepełnione pobożnością modlitwy. W Polsce, w której długo czekano na wydanie obszerniejszego śpiewnika z utworami wielogłosowymi, drukowano w postaci broszur repertuar dewocyjny na trzy lub cztery głosy. Jednak i tutaj nie brakowało treści publicystycznych: w dysydenckiej pieśni *Nowe lato, albo Prośba do Pana Boga* (Kraków 1566) pojawia się modlitwa do Boga „daj nam biskupy / znać, nie malowane słyupy”. W repertuarze polskim znajdujemy grupę wielogłosowych kompozycji budujących autorytet władzy królewskiej, wydawanych w związku z elekcją lub śmiercią kolejnych królów¹⁰⁶. W Pradze ukazała się w 1597 roku jednogłosowa pieśń z nutami, zawierająca genezę królestwa i poczet władców czeskich autorstwa Bartłomieja Paprockiego, polskiego heraldyka działającego w Czechach (*Pijsničky dvě ku Poctivosti wssem Slawným Obywatelům*). Liczący osiemdziesiąt dwie zwrotki utwór kończy się modlitwą za Rudolfa II, co – w konfesynie podzielonym społeczeństwie – bez wątplenia budowało wizerunek katolickiego władcy z dynastii Habsburgów jako bezpośrednie-

¹⁰⁵ Fisher, „Song, confession, and criminality”.

¹⁰⁶ Zob. Poźniak, Walecki, *Polska pieśń wielogłosowa*.

go spadkobiercy korony św. Wacława. Druk umożliwił uprawianie tego rodzaju propagandy na masową skalę, a muzyka tylko wzmacniała siłę przekazu zawartych w tekstach treści. W takiej funkcji pieśń przetrwała bardzo długo, choć dalszy rozwój mediów, już w XX wieku, zepchnął ją do skansenu rażącej sztucznością akademii i politycznych wieców.

*

EXEMPLUM 15. *Pieśń o posiędzeniu i o zniewoleniu żalonym ziemie węgierskiej. Kraków po 1557 Siebeneicher*

Jednym z najpopularniejszych wątków politycznych poruszanych w drukach ulotnych było zagrożenie inwazją turecką. Bardzo wczesnie dostrzeżono istotne znaczenie nowej techniki dla prowadzenia kampanii antytureckiej, na co niewątpliwie miała wpływ koincydencja wynalazku Gutenberga ze zdobyciem Konstantynopola. Do najstarszych druków europejskich, poprzedzających jeszcze słynną *Biblię 42-wierszową*, należały *Kalendarz turecki na rok 1455* (Moguncja 1454) oraz bulla papieża Kaliksta III *Contra turcos*, wydana jednocześnie w językach łacińskim i niemieckim (Moguncja 1456)¹⁰⁷. W XVI wieku tematyka antyturecka pojawia się w drukowanych pieśniach, w których bywa sprzężona z polemikami religijnymi prowadzonymi wewnątrz świata chrześcijańskiego. W obozie zwolenników reformacji Turcy są głównymi, obok papieża, wrogami Chrystusa, jak to *expressis verbis* zostało wyrażone w pieśni autorstwa Marcina Lutra *Ein Kinderlied, zu singen, wider die zweyen Ertzfeinde Christi und seiner heiligen Kirchen, den Bapst und Türcken*¹⁰⁸. Nastroje antytureckie panowały też w innych krajach, zwłaszcza tych położonych w bliskości rozszerzającego się imperium osmańskiego, a więc np. w Polsce.

Przykładem takiego utworu jest czterogłosowa *Pieśń o posiędzeniu i o zniewoleniu żalonym ziemie węgierskiej*, wydana po 1557 roku w krakowskiej drukarni Mateusza Siebeneichera. Podobnie jak

¹⁰⁷ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 68–70, 201.

¹⁰⁸ Oettinger, *Music as propaganda*, s. 264.

DISCANT.

TENOR

ALT

depozyt 1302

2012

BASS.

Pan Bog ktory wocemg: władn: we wšyst:
 stworzeniu / przekłada nam naše ztości / z
 swey wielkietey Boſkietey miłosci.

BAn Bog ktory wocemgnienu / W
 ładnie we wšyſtkim stworzeniu /
 Przekłada nam naše ztości / z swey
 wielkietey Boſkietey miłosci.
 Poſłał do nas wiſcie ſwoie / Już byto poſeł
 ſwo dwoie / Wyſtrzega prze: ſwe Pioroſ
 ki / Już nam nie chce dać odwrotki.
 Sie Enam ſwoie miłofiłki / Kaznodycie /
 puſfelniłki: Ci kthorzy nas wyſtrzeगा /
 Duha Proroctkiego mała.

A ij Jaronie

Il. 25. Pieśń o poſiędzeniu i o zniewoleniu żalonym ziemie węgierskiej. Kraków po 1557 Siebeneicher

egz. Warszawa, Biblioteka Narodowa, XVI.O.261

wiele innych pieśni tego czasu ukazujących się w Krakowie, opublikowano ją w formie niewielkiej broszury. Składa się ona zaledwie z czterech kartek małego formatu (*in octavo*), na których znajdujemy nuty oraz długi, liczący 192 wersy, tekst utworu¹⁰⁹. Jej szata graficzna jest oszczędna; tak jak w większości druków ulotnych nie podano ani daty publikacji, ani nazwiska autora pieśni. Wiele do życzenia pozostawia jakość składu nut: druk jest nierówny, rozplanowanie głosów na stronie nieco chaotyczne, a tekst pojawia się wyłącznie pod nutami basu (il. 25). Podobne cechy można odnaleźć w innych drukach ulotnych, gdyż ich treść muzyczna nie była z reguły uznawana za treść wiodącą. Ważne, a nawet pierwszoplanowe znaczenie miały teksty pieśni – muzyka pełniła wobec nich funkcję służebną, a nawet mogła być pomijana. Takie przypuszczenie wydaje się słuszne zwłaszcza w odniesieniu do utworów wielogłosowych, których wykonanie wymagało niemałego doświadczenia muzycznego. Istniała również możliwość śpiewania tylko jednego głosu lub na melodię znaną z innych źródeł.

Pieśń o posiedzeniu i o zniewoleniu żalonymi ziemie węgierskiej powstała zapewne już w latach 1541–1542, bezpośrednio po zajęciu Budy przez Turków w sierpniu 1541 roku. Prezentowana tu wersja jest prawdopodobnie przedrukiem wcześniejszego, niezachowanego do dzisiaj wydania. Jak przypuszcza Helena Kapelusz, autorem wiersza, a może nawet muzyki, mógł być Stanisław Gąsiorek zwany Kleryką, kapelan kaplicy Zygmunta Starego, blisko związany z polityką państwową i kościelną¹¹⁰. Bezpośrednią przyczyną napisania pieśni były obwieszczone wówczas w Krakowie dwa prorocтва o gniewie bożym, skojarzone z zajęciem części Węgier przez wojska Sulejmana Wspaniałego¹¹¹. Autor przestrzega przed karami za grzechy, powołując się na przykład losu, jaki dotknął Węgrów, którzy „swoj stan pyszno wiedli, / już dziś w niewolej usiedli”. Utwór zawiera sugestywne opisy barbarzyńskich czynów popełnionych przez „okrutnego Turczyzna”: pojawiają się masowe egzekucje, gwałty, bra-

¹⁰⁹ Poźniak, Walecki, *Polska pieśń wielogłosowa*, t. 1, s. 176; t. 2, s. 128–131.

¹¹⁰ Kapelusz, „*Cantio de Hungaria*”, s. 431–434.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 422–423.

nie w jasyr, grabieże, burzenie kościołów, wygnanie kapłanów i profanacje. Służy to zbudowaniu nastroju grozy, jaki wywoływało wówczas widmo najazdu tureckiego, wymienianego obok takich plag, jak pomór, głód, ogień czy powódź. Los Węgrów miał stanowić przestrożę przed upadkiem moralnym społeczeństwa i niedomaganiem władzy. Pieśń została napisana z punktu widzenia katolików, zawiera bowiem utyskiwanie na to, że „niewiary się namnożyło”, a jednocześnie nawołuje do modlitwy razem z pobożnymi zakonnikami i zakonnikami. Jakże wymownie brzmi to wezwanie w porównaniu z inną pieśnią, pisaną z punktu widzenia zwolenników reformacji, zatytułowaną *Pieśń o łotrowskim stanie obłudnych mnichów i mniszek* (Brześć Litewski 1560).

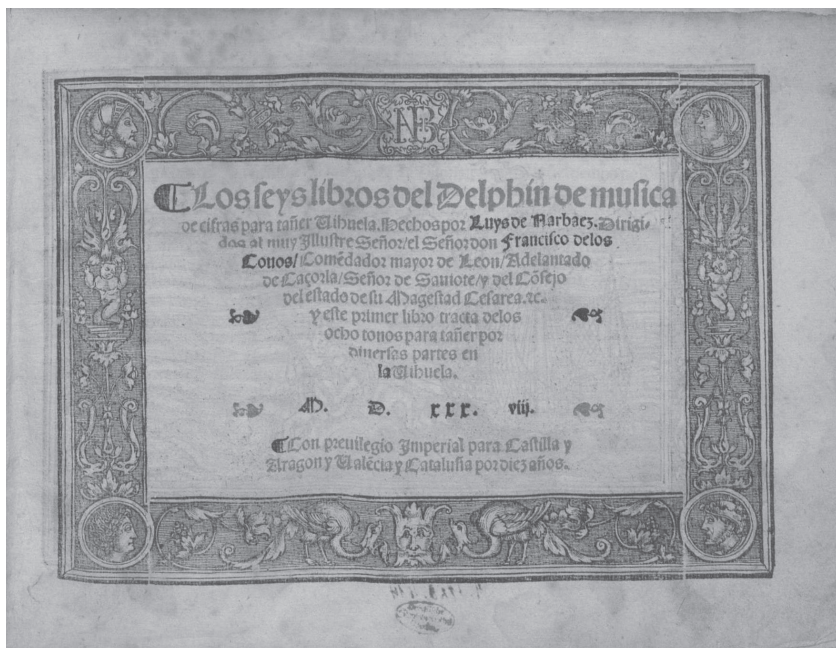
Widmo niewoli tureckiej miało w Polsce szczególną siłę, nie tylko ze względu na bliskość terytorialną zniewolonych Węgier, lecz również na okoliczności polityczne. Do 1526 roku królem węgierskim był Ludwik Jagiellończyk, który poległ pod Mohaczem w bitwie z Turkami. Wdowa po Janie Zápolyi i siostra Zygmunta Augusta, Izabela, walcząc o koronę z Habsburgami, zawarła sojusz z Sulejmanem, co skończyło się wprawdzie pobiciem wojsk habsburskich, ale jednocześnie zostało okupione zajęciem części państwa przez „zdradliwych” Turków. Nic dziwnego, że już w *Pieniu o electii króla polskiego Sigmunta wtorego* (Kraków 1529–1530) pojawia się przestroga: „Popadli-ć Węgrzy w upady, / Prze ich wielkie wewnętrzne zdrady; / Dla ich upornej różnice / Spustoszone im granice”, a akcenty antyturskie występują też w polskich pieśniach dysydenckich (*Modlitwa powszechna do Trojce Świętej przeciwko nieprzyjacielom Kościoła świętego*. Kraków 1549). Orężem przeciwko Turkom miała być silna wiara i wewnętrzna zgoda. Druki ulotne w rodzaju *Pieśni o posiedzeniu i o zniewoleniu żalonym* pomagały podnosić morale społeczeństwa, a zarazem relacjonowały wydarzenia, istotne z punktu widzenia politycznego i społecznego. Z pewnością pełniły ważną funkcję propagandową, budując wizerunek Rzeczypospolitej jako „przedmurza chrześcijaństwa”¹¹².

FINIS EXEMPLI

¹¹² Gancarczyk, „Printed polyphonic songs”.

Nie tylko druki ulotne pełniły funkcje propagandowe. W nieco mniej spektakularny sposób treści polityczne zaznaczały się również w innych typach publikacji muzycznych. Już sam fakt dedykowania edycji jakiemuś protektorowi przyczyniał się do kreowania jego wizerunku jako osoby światłej, zamożnej i popierającej sztukę. Tak jak autorzy dążyli do wydania pod swoim nazwiskiem choćby jednego dzieła, tak władcy świeccy i kościelni oraz co ambitniejsi mieszczanie chcieli zaistnieć w druku jako adresaci dedykacji. Świadczy o tym szeroka galeria osób, które pojawiały się w tej roli, obejmująca chyba wszystkich najbardziej wpływowych i najbogatszych przedstawicieli polityki i biznesu XVI wieku. Autorzy podnosili prestiż protektorów odpowiednio sformułowanymi listami dedykacyjnymi (zob. rozdz. 4.4). W niektórych edycjach – zwłaszcza w drukach okolicznościowych – nazwiska adresatów dedykacji pojawiają się już na kartach tytułowych, często w równie widocznym miejscu co nazwiska kompozytorów. W *Los seys libros del Delphin de música* Luysa de Narváes (Valladolid 1538) czytamy na pierwszej stronie, że księgi tej tabulatury na vihuelę są dedykowane Franciscowi de los Cobos, sekretarzowi stanu cesarza Karola V, którego nazwisko (podobnie jak Narváesa) jest wyróżnione innym atramentem; wyliczone są też – w kilku liniijkach – pełnione przez niego funkcje (il. 26). Podobny zabieg zastosowano na stronie tytułowej innej tabulatury, tym razem lutniowej, autorstwa Valentina Bakfarka (*Harmoniae musicae*. Kraków 1565). Nie dość, że ujawniono na niej, wybite kapitalikami, nazwisko protektora – króla Zygmunta Augusta, to jeszcze opatrzone je zwrotami dedykacyjnymi: „największemu władcy całej Sarmacji”, „pełnemu dobroci opiekunowi wszystkich muzyków” oraz „najlaskawszemu swemu Panu”¹¹³. Nie bez znaczenia był również fakt umieszczania na kartach tytułowych i w innych miejscach edycji afiliacji autorów: z jednej strony, pełnione przez nich funkcje

¹¹³ Oto początek treści strony tytułowej w jej oryginalnym brzmieniu: „VALENTINI GREFFI / BAKFARCI PANNONII, HARMONIAM / MUSICARUM / MUSICARUM IN USUM TESTUDI- / NIS FACTARUM, / TOMUS PRIMUS / Ad potentissimum totius Sarmatiae Principem, ac Dominum SIGIS- / MUNDUM AUGUSTUM, Poloniae Regem, etcaet. Patrem / Patriae, et omnium Musicorum Patronum beneficentissimum, / Dominum suum clementissimum”.



Il. 26. Luys de Narváez: *Los seys libros del Delphin de música*. Valladolid 1538
Fernández
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. N 70

stanowiły gwarancję jakości prezentowanej muzyki, z drugiej – reklamowały instytucję, która ich zatrudniała.

Te wszystkie, trzeba przyznać dość proste zabiegi zyskują na swym propagandowym znaczeniu, gdy są skojarzone z innymi sposobami identyfikacji edycji muzycznych z osobą protektora. W *Harmoniae musicae* Bakfarka kreowaniu wizerunku Zygmunta Augusta służą nie tylko efektowne epitety, lecz również m.in. wydrukowany na stronie tytułowej pochwalny czterowiersz. W wielu tego rodzaju publikacjach umieszczano, obok panegiryków na cześć protektora, ryciny przedstawiające herby i portrety. W tym przypadku wszyscy, nawet niezbyt literacko wyedukowani użytkownicy druku, mogli zidentyfikować się z władcą i poznać jego majestat. W pierwszej księdze *Novus thesaurus musicus* (Wenecja 1568) na „promocję” habsburskiej rodziny cesarskiej przeznaczono aż dziesięć stron: po karcie tytułowej pojawia się rozbudowany list dedykacyjny do cesarza Maksymiliana II, epitafium cesarza Ferdynanda wraz z jego portretem, a także panegiryki na cześć Maksymiliana II, arcyksięcia Ferdynanda i arcyksięcia Karola, którym towarzyszą starannie wysztichowane herby. Szczególną funkcję pełniły strony tytułowe przedstawiające muzyków darujących swe księgi kolejnym papieżom, znane z *Liber quindecim missarum* (il. 3), mszy Moralesa (il. 8) i mszy Palestriny (wyd. 1, Rzym 1554). Zwierzchnicy Kościoła błogosławili te dzieła, udzielając swoistego *imprimatur*, co przecież miało pokazać nie tylko wagę i prawowierność prezentowanych kompozycji, ale też pełną majestatu władzę papieską¹¹⁴. Oprócz dedykacji, panegiryków i drzeworytów propagandzie służyły poświęcone rządzącym pochwalne utwory muzyczne, w rodzaju tych zamieszczonych np. w *Novus thesaurus musicus*¹¹⁵. Drukowane w wielu egzemplarzach mogły więcej zrobić dla kreowania wizerunku władcy niż jakiegokolwiek ceremonialne motety czy okolicznościowe msze powielane rękopiśmiennie.

¹¹⁴ Zob. Fenlon, *Music, print and culture*, s. 30.

¹¹⁵ Na przykład dwuchórowy utwór Christiana Hollandra *Austria virtutes*; zob. Carver, *Cori spezzati*, t. 1, s. 64–70.

Masowa produkcja książek wymusiła kontrolę rynku wydawniczego i wzmogła aktywność cenzury. Chodziło o eliminację publikacji, które godziły w ideologię warstw rządzących oraz zawierały niekorzystne propagandowo treści lub wspierały krzewienie się wrogich poglądów religijnych i politycznych. Niepokój wzbudzała na przykład dostępność Biblii w językach narodowych. Jak z dezaprobatą pisał polemista antyluterański Johannes Cochläus, czytali ją krawcy, szewcy, a nawet kobiety i „zwykli idioci”¹¹⁶. W 1543 roku Henryk VIII zezwolił na rozpowszechnianie Pisma Świętego w języku angielskim, ale zakazał jednocześnie jego lektury kobietom niebędącym szlachciankami, rzemieślnikom, robotnikom i chłopom¹¹⁷. Już bardzo wcześniej, bo pod koniec XV wieku, pojawiły się rozporządzenia zabraniające publikacji książek bez zgody miejscowych władz kościelnych¹¹⁸. W XVI wieku konieczność cenzurowania wydawnictw wprowadziły również władze świeckie, a Kościół zestawiał *Index librorum prohibitorum*, który – jak przewrotnie dowodzi Eisenstein – świadczył „bezpłatne usługi reklamowe znajdującym się na nim tytułom”¹¹⁹. Narzędziem kontroli rynku wydawniczego był system przywilejów, uszczelniony we Włoszech około 1544 roku w obliczu zagrożenia herezją Lutra, a także później, u progu kontrreformacji¹²⁰. Nie mamy zbyt wielu dowodów represji wywołanych drukowaniem bądź rozpowszechnianiem niewłaściwych edycji muzycznych. Za posiadanie kancjonałów dysydenckich można jednak było trafić na stos: w 1549 roku paryski krawiec Jacques Duval został spalony żywcem razem ze znalezionym przy nim woluminem „chansons spirituelles”¹²¹. Pod koniec XVI wieku usztywniło się stanowisko Kościoła wobec „nieobyczajnej” muzyki, a sobór trydencki podjął próbę reformy oprawy muzycznej nabożeństw. Ducha kontrreformacji oddaje indeks utworów dozwolonych i zakazanych spo-

¹¹⁶ Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 180.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 180–181.

¹¹⁸ Febvre, Martin, *The coming of the book*, s. 244–245.

¹¹⁹ Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 167; zob. też eadem, *The printing press*, t. 1, s. 415–416.

¹²⁰ Agee, „The Venetian privilege”, s. 4.

¹²¹ Crook, „A sixteenth-century catalog”, s. 5.

rzędzony w 1591 roku w kolegium jezuickim w Monachium, wcielający w życie zalecenia generała zakonu Everarda Mercuriana z 1575 roku¹²². W spisie tym wymieniono wiele konkretnych edycji muzycznych, znajdujących się w kolegialnych zbiorach. Nakazano spalić wszystkie utwory zawierające w tekstach nawiązania do pijaństwa i miłości cielesnej, a także budzące nieodpowiednie skojarzenia ze względu na sposób opracowania muzycznego. Wśród niedozwolonych wydawnictw znalazła się między innymi antologia *Sdegnosi ardori* (1585), zestawiona notabene przez nauczyciela muzyki tego kolegium, Giulia Gigliego da Imola¹²³, a także villanelle i canzonetty takich kompozytorów, jak Luca Marenzio, Jacob Regnart, Antonio Scandello i Orazio Vecchi. O ile zarządzenia odnoszące się do konkretnych instytucji – jak kolegia jezuickie – dawały się egzekwować, o tyle niełatwo było stworzyć skuteczne narzędzia kontroli obejmujące całe społeczeństwo. Zakazane książki drukowano poza granicami państwa, w którym znajdowały się „na indeksie”, i kolportowano w trudnym do opanowania drugim obiegu, tak jak to działo się np. z psalterzami hugenockimi wydawanymi w Genewie. Wzrost alfabetyzacji i masowość produkcji drukarskiej sprawiły, że nawet w obliczu restrykcyjnej cenzury ciężko było w pełni zapanować nad czytelnictwem wszystkich ludzi.

¹²² Ibidem, s. 1–78.

¹²³ Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 155; zob. exemplum 12.

Kompozytorzy w obliczu nowego medium

6.1. Narodziny nowożytnego autorstwa

Zadziwiające jest to, jak niewiele miejsca w dotychczasowych badaniach muzykologicznych poświęcono zagadnieniu autorstwa¹. W socjologicznie zorientowanych pracach z zakresu historii muzyki pojawia się rozbudowana refleksja na temat przemian statusu kompozytora². Nie rzadziej pada pytanie o ontologię dzieła muzycznego, co od dawna należy do węzłowych problemów filozofii muzyki. Relacje między kompozytorem a tym, co stworzył, oraz kwestia poczucia własności, związana blisko z prawami autorskimi, gdzie w tych rozważaniach umykają, tak jakby nie miały większego znaczenia ani dla tożsamości twórcy, ani jego dzieła. Jest rzeczą oczywistą, że relacje te nie są stałe, ulegają zmianom w toku historii i zależą od wielu czynników, szczególnie od rodzaju medium, za pomocą którego kompozytor upublicznia swoje utwory: inaczej przedstawia się sprawa własności w kulturze oralnej, inaczej w kulturze pisma i w świecie mass mediów. Pojawienie się druku, pierwszego masowego medium w dziejach ludzkości, odegrało w historii relacji twórca–dzieło rolę kluczową, stało się kamieniem milowym na drodze

¹ Oczywiście opinię tę odnosimy przede wszystkim do badań nad kulturą muzyczną średniowiecza i wczesnej nowożytności. Istnieje tylko jedna monografia poświęcona zagadnieniu autorstwa (Pohlmann, *Die Frühgeschichte*), a termin „autor” czy „autorstwo” nie zaistniał w żadnej z wielkich encyklopedii muzycznych. Anonimowością drukowanych kompozycji we Włoszech połowy XVI w. zajęła się Martha Feldman („Authors and anonyms”).

² Dla naszych rozważań największą wartość ma praca Roba Węgmana („From maker to composer”), w której wskazuje on – odwołując się do kultury miejskiej Niderlandów – na zmieniające się w II połowie XV w. znaczenie terminu „kompozytor” oraz na zwiastuny indywidualizacji kompozytorów około 1500 r. Druk przyczynił się do uwypuklenia tych przemian, o czym mowa poniżej.

do nowożytnego pojmowania autorstwa i kształtowania się poczucia własności intelektualnej. Oczywiście obok typografii można wskazać na inne czynniki, ważne dla rozważanego zagadnienia, wśród których na pierwszym planie należałoby postawić szerzenie się idei humanistycznych. Już dawno jednak udowodniono, że idee te nie oddziaływały tak szeroko na kulturę, gdyby nie wsparcie druku – tak czy owak, dla narodzin nowożytnego autorstwa znaczenie wynalazku Gutenberga jest nie do przecenienia.

Najbardziej widocznym elementem zachodzących przemian jest przywiązywanie przez drukarzy i wydawców dużej wagi do podawania nazwisk twórców publikowanych dzieł. W praktyce rękopiśmiennej atrybucje kompozytorskie nie są rzeczą powszechną; istnieją rękopisy, w których pojawiają się one często, choć nie zawsze należy im ufać, w innych odnoszą się zaledwie do autorów pojedynczych kompozycji w ramach zbiorów liczących nawet kilkaset utworów. Wydaje się, że częściej dotyczą one twórców znanych w środowisku, w którym powstawał rękopis. Zestaw określonych atrybucji stanowi w tym przypadku dla badaczy jedną z przesłanek pozwalających ustalić proveniencję manuskryptu. Oczywiście nazwiska kompozytorów występują w różnych wersjach pisowni, nierzadko w postaci skróconej, bo przecież i tak byli oni na ogół znani użytkownikom księgi. Charakterystyczne jest to, że w rękopisach sporządzanych na zamówienie, szczególnie w tych zawierających poważny, sakralny repertuar, atrybucje pojawiają się częściej niż w rękopisach prywatnych, przeznaczonych do codziennego użytku. W istocie wiele zależało od rzetelności źródeł, z których kopiowano nuty, a także od nawyków kopistów, gdyż podawanie nazwisk kompozytorów przy utworach nie było jakimkolwiek zwyczajowym, a zwłaszcza prawnym wymogiem. Kultura rękopiśmienna nie stwarzała warunków do kontroli tekstu dzieła, a tym samym kształtowania się poczucia autorstwa czy własności intelektualnej. Kompozycja raz utrwalona pisemnie, nawet jeśli ujawniano jej twórcę, stawała się częścią repertuaru należącego do wszystkich, którzy tylko chcieli go dalej prze-

pisywać i wykonywać. Poddawano go korektom, redakcjom i przeróbkom, cytowano, dekomponowano oraz parodiowano. Jak pisze Eisenstein: „W kulturze rękopisu nie utrzymałoby się patentowanie wynalazków lub zastrzeżenie praw do kompozycji literackich. Sprzeciwiała się ona samemu pojęciu praw do własności intelektualnej”³. Dopiero wydobycie utworów na światło dzienne, a więc w rozumieniu szesnastowiecznym – wydrukowanie, kształtowało poczucie własności i dawało narzędzia kontroli ich rozpowszechniania. Francesco Dalla Viola w przedmowie do *Musica nova* Willaerta pisze o swobodnym wykorzystywaniu dzieł kompozytora w czasach, gdy pozostawały one w rękopisie, co wiązało się z założeniem plagiatorów, że prawdziwy ich autor nigdy nie wyjdzie „z ciemności”⁴.

Różnicę między kulturą rękopiśmienną a drukowaną najlepiej oddaje w tym kontekście myśl Waltera Onga, który poczucie „zamknięcia” stwarzane przez druk przeciwstawia „otwartej” naturze rękopisu⁵. Dzieła drukowane wymagają zamknięcia w tym sensie, że muszą zostać doprowadzone do postaci możliwie doskonałej i jednoznacznej, co dotyczy zarówno tekstu, jak i przekazującego go medium. Edycje muzyczne były ściśle zaplanowanymi całościami z wyraźnym początkiem i końcem, ze zdefiniowaną spisem treści zawartością i zadrukowaną dokładnie niemal każdą stroną. W rękopisach – może z wyjątkiem luksusowych manuskryptów tworzonych na zamówienie – zawsze istniała możliwość zapisania tylko części kart, poprzestawiania grup utworów (przez zamianę składek), naniesienia korekt i dopisków, domalowania inicjałów i floratur. W XVI wieku i później niektóre z tych elementów typowych dla otwartej natury rękopisu wdzierają się do druków: w nich także znajdujemy korekty (często wykonywane już w drukarni) oraz dopiski i dodatki rękopiśmienne. Pod nutami pojawiają się nowe teksty, a nawet można spotkać się z wykreślaniem pewnych słów ze względów doktrynalnych i obyczajowych⁶. Wszystkie te ingerencje wynikają jednakże właśnie

³ Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 130; eadem, *The printing press*, t. 1, s. 229.

⁴ Zob. Owens, Agee, „La stampa della *Musica nova*”, s. 268–269.

⁵ Ong, *Oralność i piśmienność*, s. 178–179.

⁶ Zob. Leszczyńska, „Recepcja XVI-wiecznych protestanckich druków”; Schmid, „Kontrafakta nach Sätzen”.

z praktyki rękopiśmiennej i jej nieposkromionej natury – tekst drukowany tkwi w swojej klatce dookreśloności i ożywa dopiero wówczas, gdy dotknie go ludzka ręka. Owa konieczność dookreślenia była jednym z powodów zmiany relacji między kompozytorem a dziełem, również jeśli chodzi o ujawnianie autorstwa.

Drukarz, decydując się na wydanie jakichś dzieł, mógł je pozostawić anonimowymi, jednak rodziło to pewne komplikacje. Edycję drukowaną należało bowiem jakoś zaplanować, zebrać utwory, które tworzyłyby spójną całość i mogły sprostać oczekiwaniom wielu odbiorców. Naturalnym wyznacznikiem takiej całości był jakiś określony gatunek muzyczny, typ repertuaru lub osoba kompozytora. Ponadto już w czasach inkunabułów ustalił się zwyczaj sporządzania indeksów, ułatwiających poruszanie się po zbiorze czytelnikom, którzy przecież nie uczestniczyli w jego powstawaniu i nie znali szczegółów jego zawartości. I tutaj również rodziła się konieczność dookreślenia, czyli podania tytułów i nazwisk twórców, informacje te umożliwiały bowiem szybsze odszukanieżądanego utworu. Zaznaczanie atrybucji w drukach nie wynikało początkowo z pragnienia poszanowania praw autorskich, lecz ułatwiała identyfikację; identyfikację, służącą zarówno drukarzom, introligatorom i księgarzom, jak i użytkownikom druku. Nazwisko kompozytora było jednym z tych elementów, które pomagały odnaleźć księgę w magazynie, zamieścić ją w ofercie księgarskiej i poprawnie złożyć w całość w pracowni introligatorskiej. Wykonawcy mogli natomiast bez trudu znajdować interesujące ich utwory, a gdy jakiś szczególnie przypadł im do gustu, wiedzieli, o jakiego autora pytać księgarzy. O takiej identyfikującej roli atrybucji kompozytorskich świadczą najwcześniejsze druki Ottaviana Petrucciego: w spisie treści *Harmonice musices Odhecaton* (1501) nazwiska pojawiają się zwykle przy utworach o identycznych incipitach, umożliwiając ich rozróżnienie⁷. W drukach imiennych natomiast nazwisko bywa po prostu tytułem kolekcji umieszczanym na pierwszej stronie, jak np. w dwóch zbiorach mszy z 1503 roku, oznaczonych po prostu jako *Brumel* i *Joannes Ghiselin*. Nie bez znaczenia dla genezy nowożytnego autorstwa było to,

⁷ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 252, 460.

że kompozytorzy stali się siłą rzeczy niezbędnym elementem kształtującego się rynku muzycznego. Wydawanie muzyki przynosiło konkretne korzyści, dając im, jeśli nie przyruch gotówki, to przynajmniej sławę i renomę, która mogła pomóc w dalszej karierze. Dla anonimowego twórcy dobra te byłyby trudno dostępne.

Silną tendencję do oznaczania autorstwa widać już w najwcześniejszych drukach muzycznych. Petrucci w liście do czytelników opublikowanym w pierwszym tomie tabulatury Spinacina (1507) odpiera zarzuty, że nie dba o poprawne zamieszczanie atrybucji przy utworach⁸. W istocie ta pieczołowitość w większym stopniu dotyczyła kolekcji mszy i motetów niż repertuaru popularnego (np. frotoli i laud), co wiązało się z ówczesną hierarchią gatunków muzycznych. W oficynie Petrucciego spotykamy się nawet z przypadkiem dodrukowania nazwiska kompozytora w ramach korekty – uczyniono tak na stronie tytułowej *Missarum diversorum auctorum liber primus* (1508), gdzie zabrakło atrybucji przy mszy *De sancto Antonio Pierre'a de La Rue*⁹. Rzetelność w określaniu autorstwa szybko stała się wymogiem, który musiała spełniać dobrze przygotowana edycja: Antonio Gardano w *Il vero secondo libro di madrigali d'Arcadelt* (1539) wytyka swoim konkurentom, że wydali pod nazwiskiem Arcadelta kompozycje do niego nienależące¹⁰. Już od początku XVI wieku umieszczanie nazwiska kompozytora na stronie tytułowej w przypadku tzw. edycji imiennych stanowiło normę. Nazwiska pojawiały się coraz powszechniej i konsekwentniej również w spisach treści antologii muzycznych, aczkolwiek znaczna część drukowanego w nich repertuaru – zwłaszcza o lżejszym ciężarze gatunkowym – była przekazywana anonimowo¹¹. We wczesnych drukach atrybucje bywały podawane w skróconej postaci, tak jak to zdarzało się często w praktyce rękopiśmiennej, co obserwujemy np. w publikacjach Petrucciego czy w *Canzone sonetti strambotti et frottole libro primo* (Siena 1515). Niewiele później jednak zaczęły one przybierać właściwe, pełne formy, a w przypadku, gdy kompozytor był niezna-

⁸ Ibidem, s. 251–252, 646.

⁹ Ibidem, s. 212.

¹⁰ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 208–209.

¹¹ Zob. Feldman, „Authors and anonyms”.

ny, umieszczano uwagę typu „incertus author” (autor nieznany). W II połowie XVI wieku atrybucje nierzadko powtarzano w różnych miejscach druku: na stronie tytułowej, w spisach treści, na początku utworów i w żywych paginach. Użytkownik edycji nie mógł mieć wątpliwości, kto jest autorem interesujących go dzieł; nazwiska twórców towarzyszyły mu niemal w każdym momencie obcowania z drukiem. Rodząca się świadomość autorstwa obejmowała też redaktorów antologii muzycznych. W najwcześniejszych publikacjach ich nazwiska nie były zaznaczane lub występowały w otwierających je przedmowach, by w połowie XVI wieku pojawić się na stronach tytułowych. Już w 1545 roku nazwisko Sigismunda Salblingera – kompilatora *Concentus octo, sex, quinque & quatuor vocum* – znalazło się na pierwszej stronie zbioru wraz z adnotacją „musicus editor”. Jako edytor i wydawca ujawnił się także Pietro Giovanelli w *Novus thesaurus musicus* z 1568 roku (zob. exemplum 7). Również późniejsze antologie Friedricha Lindnera stały się kolekcjami autorskimi, podobnie jak wybory kompozycji Luki Marenzia czy Orazia Vecchiego dokonywane na początku XVII wieku przez Valentina Haussmanna¹².

Ta dookreśloność autorstwa zyskiwała jeszcze na sile dzięki niektórym zabiegom stosowanym na stronach tytułowych czy w spisach treści. Oprócz atrybucji podawanych w tytułach w formie dopełniacza, występowały często niepozostawiające wątpliwości określenia: „autore D. Clemente non Papa”, „authore Orlando de Lasso”, „auctore laquet”, „authore Jacobo Hándl”¹³. Termin „autor” pojawiał się też niekiedy w spisach treści, natomiast był pomijany w listach dedykacyjnych, gdzie kompozytor-klient niejako chował się w cieniu sławy protektora. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że atrybucje nie ograniczały się do podania nazwiska twórcy. Zwykle towarzyszyły im dodatkowe elementy identyfikujące, wskazujące np. zajmowaną przez kompozytora posadę (co służyło też celom reklamowym i pro-

¹² Hammond, *Editing music*, s. 14–27.

¹³ Na początku XVII w. określenie „autor” pojawia się również w odniesieniu do redaktora antologii: na stronach tytułowych *Hortus musicalis* (t. 1, Pasawa 1606; t. 2–3, Monachium 1609) nazwano tak Michaela Herrera; zob. Hammond, *Editing music*, s. 24–26.

pagandowym). Autorem kolekcji nie był „jakiś” Orlando di Lasso, był nim Orlando – kapelmistrz księcia bawarskiego Albrechta; muzyk, który publikował swoje kompozycje, ale także pisał przedmowy, któremu dedykowano wiersze i którego portrety załączano do edycji. Jednym słowem – osoba niedająca się pomylić z nikim innym – unikatowy autor, indywidualność (zob. rozdz. 6.2).

Jak już wspomniano, dla narodzin autorstwa ważne znaczenie miał fakt, że kompozytor wraz ze swoimi utworami wszedł na rynek muzyczny, stał się podmiotem w machinie biznesu drukarskiego. Ta podmiotowość mogła wyglądać bardzo różnie, podobnie jak odmienne były warunki finansowe powstawania edycji. Jeśli twórca finansował lub współfinansował publikację swoich dzieł – co zdarzało się dosyć często – otrzymywał proporcjonalną do poniesionych kosztów część nakładu, którą mógł sprzedać, osiągając potencjalnie niemałe dochody. Rozwiązanie takie nie należało do rzadkości, gdyż w drukach muzycznych – zwłaszcza tych weneckich – nieraz znajdujemy sugestię, że zostały one wydane sumptem kompozytora (np. „da lui compositi & stampati” czy „dal proprio auttor compositi & mandati in luce”), a wprost potwierdzają to niektóre przedmowy¹⁴. O warunkach finansowych takich zamawianych edycji dowiadujemy się z kontraktów, w rodzaju tego zawartego między Cristóbałem de Morales, działającym ze współnikami, a rzymską oficyną Dorica (zob. exemplum 3). Z zachowanych dokumentów wynika, że w rolę wydawców swoich utworów wcielali się też inni kompozytorzy, np. nieznanymi bliżej Matteo Bosco współfinansował zaginiony obecnie druk *Libro primo de musica de la salamandra* (Rzym 1526)¹⁵, Elzéar Genet, dorobiwszy się, pracując jako muzyk papieski, pokrył koszty opublikowania czterech ksiąg z repertuarem liturgicznym (Awinion 1532–1536)¹⁶, Guillaume Morlaye zaś zapłacił za druk *Premier livre de tabulature de leut* (Paryż 1552)¹⁷. Do rzadkości nie należa-

¹⁴ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 45–46; eadem, *Music printing*, s. 115.

¹⁵ Blackburn, *The printing contract*.

¹⁶ Heartz, *Pierre Attaignant*, s. 110–113.

¹⁷ Ibidem, s. 122. Inne przykłady finansowania lub współfinansowania edycji muzycznych przez kompozytorów można znaleźć w: Bernstein, „Financial arrangements”, s. 51–53.

ło łączenie profesji drukarza muzycznego i kompozytora. Dawało to nie tylko możliwość profesjonalnego wydawania dzieł innych muzyków, lecz również swoich własnych kompozycji, tak jak – z niemałym sukcesem – czynili to Tylman Susato, Adrian Le Roy, Antonio Gardano czy Claudio Merulo. Dodatkowe korzyści przynosiły dedykacje – ich adresaci byli niejako zobowiązywani do uhonorowania autorów datkami pieniężnymi lub inną formą wsparcia. Wiemy o tego rodzaju wypłatach dokonywanych m.in. z kasy Accademia Filarmonica w Weronie, dworu w Monachium, dworu w Innsbrucku i rady miejskiej Norymbergi¹⁸. Zdarzało się, że zapowiedź dedykacji wiązała się z dotacją protektora na poczet przyszłych kosztów druku: Marc’Antonio Mazzone otrzymał od księcia Vincenza Gonzagi 28 skudów po tym, jak poprosił go o zgodę na dedykowanie mu przygotowywanej w tym czasie *Il primo libro delle canzoni a quattro voci* (Wenecja 1591)¹⁹.

W przypadku gdy edycje ukazywały się bez wkładu finansowego twórców, musieli oni zwykle zadowolić się płynącą z wydania ich dzieł sławą, wykupując na przykład część nakładu i rozsyłając egzemplarze do potencjalnych protektorów. Jest niemal pewne, że Jacques Arcadelt – autor najpopularniejszego w XVI wieku zbioru madrygałów (*Primo libro de’ madrigali*) – nie otrzymał za swoje utwory ani solda. Georges de La Hèle złożył zaś pisemne zobowiązanie, że w ciągu roku wykupi od Krzysztofa Plantina czterdzieści egzemplarzy swoich *Octo Missae* za „promocyjną” cenę 16 florenów za sztukę (cena detaliczna wynosiła 18 florenów)²⁰. Antwerpski drukarz nie dość, że nie zapłacił kompozytorowi żadnego honorarium, to jeszcze w tej zakamuflowanej formie zobligował go do dofinansowania edycji. Z drugiej strony, mamy dowody świadczące o tym, że za przekazanie rękopisu do druku można było otrzymać wynagrodzenie, choć ta sytuacja dotyczyła zapewne tylko nowego, szczególnie poszukiwanego repertuaru. Za nieco naiwne należy uznać oczekiwania Costanza Festy, który – licząc pewnie na boom drukarski spowodo-

¹⁸ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 137–141; zob. też rozdz. 4.4.

¹⁹ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 49.

²⁰ Stellfeld, *Bibliographie des éditions*, s. 28–29.

wany zaadaptowaniem we Włoszech techniki druku pojedynczego – wycenił w 1536 roku swoje *basse* na nie mniej niż 150 skudów, a wszystkie utwory przygotowane do edycji – na 200 skudów²¹. Sprzedaż nie powiodła się, gdyż zaproponowana kwota prawdopodobnie przewyższała potencjalne koszty produkcji, tak więc kompozytor – niestrudzony w chęci spieniężenia swej twórczości – wystarał się o przywilej senatu weneckiego i być może sam podjął trud wydania swych dzieł²². Podróżujący po Włoszech w latach pięćdziesiątych Thomas Whythorne odnotował, że drukarze wynagradzają najlepszych muzyków, otrzymując w zamian unikatowe kopie nowo skomponowanych pieśni²³. Nie dysponujemy żadnymi dokumentami potwierdzającymi gratyfikowanie w ten sposób kompozytorów włoskich, wiemy za to jednak, że żona Johna Dowlanda za manuskrypt jego *The second booke of songs or ayres* (Londyn 1600) otrzymała dwadzieścia funtów, a więc zaledwie dwa szylingi w przeliczeniu na każdy egzemplarz edycji²⁴. Odmienny charakter ma sprzedaż za sumę 2105 skudów rękopisu *Graduale Romanum* w redakcji Giovanniego Pierluigiego da Palestrina. Transakcji tej dokonał syn kompozytora – Iginio – dwa lata po śmierci ojca. Wydawca w wytoczonym procesie zażądał zwrotu pieniędzy, gdyż okazało się, że nie ma do czynienia z oryginalnym tekstem mistrza, lecz manuskryptem jego ucznia, poprawionym przez przedsiębiorczego Iginia²⁵. Niezależnie od tego, czy publikowanie muzyki dawało kompozytorom konkretne wpływy finansowe, czy inne, mniej wymierne dobra, twórczość stanowiła dla nich rodzaj kapitału, którym należało roztropnie zarządzać. Ponieważ stała się swoistym towarem, trzeba było precyzyjnie określić jej autora – osobę uprawnioną do czerpania korzyści z tytułu rozpowszechniania drukowanych utworów. Leżało to zarówno w interesie twórców, jak i drukarzy, traktujących nazwisko kompozytora jako element walki o uwagę klienta.

²¹ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 15–16.

²² Bernstein, „Financial arrangements”, s. 50–51.

²³ Ibidem, s. 50.

²⁴ Ibidem, s. 51 (przyp. 65).

²⁵ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 40–41.

Kompozytorzy świadomi swego autorstwa zazdrośnie strzegli własnych dzieł. Jachet Berchem w przedmowie do *Madrigali a cinque voci [...] libro primo* (Wenecja 1546) skarży się na tych, którzy podszywają się pod jego dorobek, nazywając owych plagiatorów „wronami strojącymi się w pióra łabędzia”²⁶. Sposobem przeciwdziałania tego rodzaju praktykom były nadawane twórcom przywileje, zapewniające prawną ochronę przed nieautoryzowanymi wydaniami ich kompozycji. Podobnie jak w przypadku przywilejów drukarskich obszar ochrony był ograniczony terytorialnie, czasowo i mógł dotyczyć konkretnej edycji, grupy utworów bądź całej twórczości. Już pod koniec XV wieku pojawiły się pierwsze przywileje dla autorów, komentatorów oraz tłumaczy dzieł literackich i naukowych²⁷. Jeśli chodzi o działalność muzyczną, najstarszy znany dokument tego typu został wystawiony przez kancelarię cesarską w 1511 roku i dotyczył teoretycznej rozprawy *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* wydanej w tymże roku przez Arnolta Schlicka²⁸. Dziesięć lat później Bartolomeo Tromboncino otrzymał od senatu weneckiego przywilej na okres piętnastu lat, chroniący jego „molti Canti de Canzone madrigali, soneti, Capitoli et stramboti, Versi latini et ode latine, et vulgar barzelete frotole et dialogi”, a więc popularny już wówczas repertuar pieśniowy, publikowany przez Petrucciego i Antica. Starania Tromboncina o przywilej były zapewne reakcją na edycję *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra* (Rzym ok. 1520) przygotowaną przez Andrea Antica, w której znalazły się intawolacje jego kompozycji, jednak – zdaje się – nie miał okazji do egzekucji swoich praw, gdyż przed śmiercią nie opublikował już żadnego nowego utworu²⁹. W 1523 roku Marc’Antonio Cavazzoni otrzymał dwa przywileje – papieski na sześć lat i wenecki na dziesięć lat – w związku z edycją *Rehercari, motetti, canzoni [...] libro*

²⁶ Lewis, „Antonio Gardane’s early connections”, s. 212; eadem, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 509.

²⁷ Zob. Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 82.

²⁸ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 198, 262.

²⁹ Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 93; Haar, „Orlando di Lasso”, s. 141–142.

primo (Wenecja 1523)³⁰. Liczba koncesji nadawanych kompozytorom wzrosła wraz z rozpowszechnieniem się metody druku pojedynczego i komercjalizacją rynku muzycznego, a lista chronionych w ten sposób twórców wcale nie jest krótka³¹. Znalazł się na niej Pietro Giovanelli – redaktor i wydawca *Novus thesaurus musicus*, który w 1565 roku otrzymał na swoją pracę przywilej cesarski, a potem – w 1568 roku – przywilej senatu weneckiego³². Skrócone wersje wystawianych przez odpowiednie kancelarie dokumentów można znaleźć w wielu edycjach muzycznych: ta możliwość publicznego obwieszczenia swych praw miała niemałe znaczenie dla walki z piratami i plagiatarami. Trzeba jednak zauważyć, że przywileje kompozytorskie były wydawane z mniejszą częstotliwością i konsekwencją niż przywileje drukarskie. Wynikało to zapewne z dość chwiejnej pozycji twórców na rynku typografii muzycznej. Wydaje się, że to oni częściej, niż drukarze czy wydawcy, zabiegali o to, by ich dzieła były publikowane. Zwłaszcza jeśli należeli do autorów o nieugruntowanej reputacji i skromnym dorobku.

W tym kontekście zupełnie wyjątkowo przedstawiała się sytuacja Orlanda di Lasso – najczęściej drukowanego kompozytora XVI wieku. Swoją pozycję zawdzięczał on w równym stopniu wielkiemu talentowi i różnorodnej twórczości, co dobremu wykorzystaniu koniunktury stworzonej przez druk³³. „Opus 1” Orlanda, czyli wydany w 1555 roku pod osobistym nadzorem autora zbiór *Le quatoirsiesme livre a quatre parties* (Antwerpia 1555), był strzałem w dziesiątkę, gdyż zawierał różnorodny, unikatowy repertuar, ukazujący pełnię jego ówczesnych umiejętności kompozytorskich³⁴. W późniejszych latach Lasso miał dobre kontakty z drukarzami, złasz-

³⁰ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 229–230, 263; Boorman, *Ottaviano Petrucci*, s. 106 (przyp. 79).

³¹ Zob. Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 198–234; Agee, „The Venetian privilege”, s. 27–42; ponadto istnieje obszerniejsza, niepublikowana praca na temat przywilejów w Wenecji autorstwa Richarda Agee (*The privilege and Venetian music printing*), z której niestety nie udało mi się skorzystać.

³² Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 200–201, 269; Agee, „The Venetian privilege”, s. 34.

³³ Zob. Haar, „Orlando di Lasso”.

³⁴ Zob. Forney, „Orlando di Lasso’s *Opus 1*”.

cza z Adrianem Le Roy – współwłaścicielem paryskiej oficyny, która opublikowała ogromną część jego twórczości. Wyjątkową pozycję muzyka na rynku drukarskim ugruntowały nadawane mu koncesje. Dnia 25 lipca 1571 roku otrzymał on przywilej od króla Karola IX, dotyczący nie tylko wszystkich utworów już istniejących, lecz również dzieł jeszcze nieskomponowanych („toutes & chacunes les Oeuures qu'il a faites et composées, et pourra cy aprez faire & composer”), co stanowiło wówczas przypadek unikatowy we Francji³⁵. Dziesięcioletnią ochroną były objęte wszystkie woluminy jego muzyki, a Orlando miał pełną swobodę w wyborze drukarzy czy księgarzy, z którymi chciał współpracować. Każdy, kto drukował, przekazywał do publikacji lub sprzedawał dzieła kompozytora bez jego zgody, podlegał karom finansowym, konfiskowano mu również nielegalne księgi. Ten przywilej został potwierdzony w 1575 roku i odnowiony w 1582 roku przez następcę Karola IX – króla Henryka III³⁶.

Orlando di Lasso nie poprzestał na zabezpieczeniu swoich praw na terenie królestwa Francji, gdyż 15 czerwca 1581 roku otrzymał podobny przywilej od cesarza Rudolfa II. W podaniu o wystawienie takiego dokumentu kompozytor podkreśla, jak ważna jest dla niego możliwość kontroli pracy drukarzy pod kątem poprawności powielanego tekstu; możliwość wyłapywania i korygowania błędów, tak by edycje miały jak najwyższą jakość. Tymczasem – jak pisze – drukarze uwzględniają jego uwagi tylko przy przygotowywaniu pierwszego wydania, a w reedycjach pojawia się tak wiele usterek, że trudno rozpoznać własne utwory. Lasso zauważa ponadto, że praca niemieckich drukarzy jest chroniona przed niekorzystnymi dla nich praktykami, podczas gdy jego dzieła takiej ochrony już nie mają. W związku z tym wnioskuje o przyznanie przywileju, dzięki któremu mógłby sam wybierać do współpracy najwłaściwsze oficyny, a zarazem kontrolować edycje i reedycje swojej twórczości³⁷. Przywilej cesarski,

³⁵ Kilka lat później, w 1576 r., podobny przywilej otrzymał jednak Guillaume Boni; Lesure, Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy*, s. 12.

³⁶ Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 157–158; zob. też Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 203–205, 270.

³⁷ Leuchtman, „Ein neugefundener Lasso-Brief”, s. 351–357; Vanhulst, „Lassus et ses éditeurs”.

ogłoszony drukiem w wersji niemieckiej i łacińskiej, zakazywał publikowania i sprzedawania utworów Lassa – zarówno istniejących, jak i przyszłych – bez jego zgody, pod groźbą kary w wysokości dziesięciu marek i konfiskaty wszystkich egzemplarzy³⁸. Jak wielką wagę miał ten dokument, świadczy spór, który wybuchł wkrótce po jego wydaniu między Adamem Bergiem a Katheriną Gerlach o prawo do druku dzieł kompozytora (zob. rozdz. 4.5). Przywilej cesarski i wcześniejszy przywilej króla Francji stanowią ważny moment w historii kształtowania się praw autorskich, gdyż nie dotyczą – tak jak to było w zwyczaju – konkretnych edycji czy też określonego typu twórczości przygotowywanej do druku, ale całego – nawet tego jeszcze nieistniejącego – dorobku kompozytora.

*

EXEMPLUM 16. Jacob Handl Gallus: *Opera musica quartus tomus*. Praga 1590 Nigrinus

Wśród szesnastowiecznych przywilejów nadanych kompozytorom szczególna uwaga należy się przywilejowi cesarza Rudolfa II dla Jacoba Handla Gallusa. Kompozytor otrzymał go w trakcie pracy nad wydaniem swojego monumentalnego *Opus musicum*. Do momentu wystawienia dokumentu – czyli do 18 marca 1588 roku – ukazały się trzy jego tomy (Praga 1586–1587)³⁹. Pod koniec 1590 roku opublikowano czwartą i ostatnią księgę „dzieła muzycznego”, w której prawa Gallusa zostały ogłoszone na odwrocie strony tytułowej jako „Summa privilegii Caesarei” (il. 27). W tym przypadku oprócz drukowanego wyciągu zachował się też oryginalny dokument kancelarii cesarskiej oraz jego pierwsza, „robocza” redakcja z czerwca 1587 roku⁴⁰. Choć pod wieloma względami przypomina on przywileje nadane przez cesarza innym kompozytorom, wśród których można wy-

³⁸ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 205–206, 271; Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 194–195.

³⁹ W trzecim tomie *Opus musicum* (1587) pojawia się na stronie tytułowej uwaga „cum gratia et privilegio Sac. Caes. Maiest.”: Wynika to stąd, że już w czerwcu 1587 r. została wystawiona „robocza” wersja przywileju (zob. niżej).

⁴⁰ Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 206–207, 272–273.

mienić Valentina Bakfarka (1565), Orlanda di Lasso (1581), Hansa Lea Hasslera (1591) i Franza Salesa (1591)⁴¹, to jednak zawiera także elementy unikatowe, będąc kolejnym etapem kształtowania się praw autorskich.

Opus musicum Gallusa było owocem jego wieloletniej pracy, datującej się co najmniej od 1577 roku⁴². W czterech tomach dzieła znalazły się 374 utwory skomponowane na zespół liczący od czterech do dwudziestu czterech głosów, przeznaczone – zgodnie z informacją zamieszczoną na stronie tytułowej – do użytku Kościoła katolickiego, na różne święta roku liturgicznego. Ich publikację należy wiązać z ważnym zwrotem w karierze kompozytora, który po okresie sprawowania funkcji kapelmistrza biskupa ołomunieckiego Stanislava Pavlovskiego przeniósł się na stałe do Pragi, obejmując w 1585 roku posadę kantora kościoła św. Jana na Brzegu na Malej Stranie⁴³. Otwierało to możliwość osobistej współpracy z oficyną Georga Nigrinusa (Jiří Černý), w której notabene pracował brat muzyka – Georg⁴⁴. Kompozytor finansował lub współfinansował wydanie *Opus musicum* (o czym świadczą liczne egzemplarze pozostawione w spadku po jego śmierci), co dawało mu silną motywację do ubiegania się o przywilej. Tym bardziej że miał już wówczas ugruntowaną renomę w Europie Środkowej, gdzie jego dzieła cieszyły się sporym zainteresowaniem.

Przywilej cesarski został wystawiony w celu ochrony utworów „skomponowanych do użytku Kościoła pod tytułem opus musicum” („in Ecclesiae usum, sub titulo operis Musici”), jak również innych kompozycji należących do kategorii muzyki sakralnej („sacrae cantiones”) i obowiązywał przez okres dziesięciu lat na całym terenie cesarstwa niemieckiego⁴⁵. W odróżnieniu od przywileju Orlanda di Lasso z 1581 roku mowa jest w nim tylko o dziełach istniejących

⁴¹ Zob. ibidem, s. 270–276.

⁴² Cvetko, *Iacobus Händl*, s. 87.

⁴³ Škulj, Krones, „Gallus, Iacobus”, szp. 473–474.

⁴⁴ Zob. Desmet, „*Typographicum robur fractum*”, s. 16–17.

⁴⁵ W pierwszej redakcji przywileju z 1587 r. nie pojawia się specyfikacja „opus musicum” i jest mowa o sześcioletnim okresie ochrony (zob. Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 273–274). Poza tym redakcja ta nie różni się istotnie od tej ostatecznej z 1588 r.

SVMMA PRIVILEGII CAESAREI.

R

UDOLPHI II. Romanorum Imperatoris semper Augusti &c. diplomate cautum est Jacobo Hándl, ne quis uspiam in omnibus sue Ces: Maiestatis Regnis, hereditarijs provincijs, atq; adeo uniuerso Romano Imperio decem annorum spatio Lucubrations Musicas, quas idem Jacobus Hándl, in Ecclesia vsus, sub titulo operis Musici & nonnullarum haectenus editarum Sacrarum Cantionum, sine ipsius permisso in toto vel in parte, simili aut alio quopiam caractere vel forma imitari, recudere, aliove recudendos dare, vel etiam alibi recufos adducere, vendere, distrabere, praeter dicti Jacobi Hándl aut heredum ipsius consensum, quouis modo ausit. Sub pena confiscationis & amissionis omnium eiusmodi librorum, ac multa super hac re in Priuilegio expressa. Datum in Arce Regia Praga die xix. Mensis Martij, Anno Domini M. D. Lxxxviij.

Rudolphus.

Jacobus Curtius
à Senffienau.

Ad mandatum, &c.

L. Haberstock.

- Il. 27. Jacob Handl Gallus: *Opera musica quartus tomus*. Praga 1590 Nigrinus
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek),
Mus. ant. pract. H 275 [4]

i nie o całej twórczości, ale o jej określonym typie. Precyzyjnie wyliczone są wszystkie działania, których nie wolno podejmować bez zgody kompozytora: zakazane jest mianowicie jakiegokolwiek naśladowanie, drukowanie i przekazywanie do publikacji utworów Gallusa, zarówno w całości, jak i we fragmentach („in toto vel in parte, simili aut alio quopiam caractere vel forma imitari, recudere, alio-[q]ue recudendos dare”). Nie wolno prowadzić żadnej formy obrotu kopiami, czyli eksportować, handlować i rozsprzedawać („alibi recusos adducere, vendere, distrahere”). Przywilej zakazuje więc jakiegokolwiek dysponowania kompozycjami Gallusa, począwszy od ich imitowania (czy lepiej: plagiatowania), przez druk, aż po kolportaż. Podobne wyliczenia – jako żywo przypominające formuły używane w dzisiejszych wydawnictwach – są obecne w wielu przywilejach, tyle że w tym przypadku zakres ochrony został określony wyjątkowo precyzyjnie, z uwzględnieniem „naśladowania” utworów. Dokument ustala, co grozi osobom nieprzestrzegającym jego postanowień: w drukowanej „summie” mowa jest o konfiskacie wszystkich nielegalnych egzemplarzy i pozostałych karach wymienionych we właściwym przywileju. Te inne sankcje to oczywiście opłata pieniężna w wysokości dziesięciu marek „w szczerym złocie”, które łamiący prawo musiałyby przekazać po połowie do skarbu cesarskiego i dla kompozytora. Konfiskata i kwota dziesięciu marek dzielonych na pół pojawiają się jako kary również w innych przywilejach cesarskich, począwszy od dokumentu wystawionego dla Hansa Neusidlera w 1535 roku⁴⁶. Nowością jest natomiast objęcie prawami autorskimi nie tylko twórcy, ale też jego spadkobierców („praeter dicti Jacobi Hándl aut haeredum ipsius consensum”). Już wkrótce ta niespotykana wcześniej klauzula okazała się mieć duże znaczenie. Kompozytor zmarł bowiem 18 lipca 1591 roku, nie pozostawiwszy ani żony, ani dzieci, i dzięki niej jego majątek – łącznie z niesprzedanymi egzemplarzami *Opus musicum* – przejął zgodnie z prawem brat Georg⁴⁷.

FINIS EXEMPLI

⁴⁶ Zob. Pohlmann, *Die Frühgeschichte*, s. 263–264.

⁴⁷ Gancarczyk, „The mystery of *Sacrae cantiones*”, s. 31.

Przywileje kompozytorskie, w których widzimy początki kształtowania się praw autorskich, były najbardziej widocznym przejawem nowego podejścia do kwestii autorstwa w XVI wieku. Ich związek z rewolucją Gutenberga jest niepodważalny: wszystkie odnoszą się do rozpowszechniania muzyki za pomocą druku i regulują taki właśnie sposób publicznego obrotu dziełami. Nie chronią utworów jako takich, stałoby to bowiem w sprzeczności z zakorzenioną praktyką kompozytorską, np. techniką parodii. Nie dotyczą praktyki oralnej ani rękopiśmiennej, gdyż trudno byłoby je w jakikolwiek sposób ujarzmić (zresztą, nie było potrzeby ujarzmania czegoś, co nie nosiło cech komercji). Nawet gdy w przywileju dla Handla Gallusa z 1588 roku mowa jest o zakazie naśladowania jego kompozycji w jakiegokolwiek formie, to przecież w domyśle chodzi o przypadek wydania plagiatu drukiem, a nie o czynione na swój użytek opracowania, utrwalane rękopiśmiennie, w których mogło zabraknąć nazwiska twórcy. Prawa autorskie pojawiają się dopiero tam, gdzie zaczyna się druk – masowe medium, podlegające prawom rynku.

6.2. Kreowanie indywidualności

Druk stworzył nie tylko unikatowe warunki do rozwoju poczucia autorstwa, ale też pozwolił pójść o krok dalej, dostarczając narzędzi do kreowania indywidualności twórczych. Przez mnogość powielanych egzemplarzy umożliwiał osiągnięcie popularności na skalę wcześniej niespotykaną, a jego konserwująca moc dawała uludę nieśmiertelności. Kompozytorzy dążyli do wydania pod swoim nazwiskiem choćby jednego dzieła, co mogło mieć znaczenie zarówno dla ich kariery, jak i podbudowania własnego „ego”. Skalę zjawiska ilustrują włoskie antologie madrygałowe z okresu 1530–1620, w których spotykamy nazwiska 416 twórców⁴⁸. Jane Bernstein wyodrębnia wśród druków weneckich oddzielną kategorię zwaną „publikacjami z próżności” (*vanity publications*) – są to edycje imienne mało znanych kompozyto-

⁴⁸ Piperno, *Gli „eccellentissimi musici”*, s. 19.

rów, wydawane ich własnym sumptem⁴⁹. Wymownie brzmią w tym kontekście pełne ironii słowa Hermanna Fincka ze wstępu do czwartego tomu *Practica musica* (Wittenberga 1556):

Szczególnie wielu z tych, o których wspomniałem, ma czelność przywłaszczać sobie tytuł kompozytorów: skoro już przez pół roku ułożą z mozołem jakąkolwiek pioseneczkę, która ma ledwie trzy konsonanse, natychmiast dają ją do wydrukowania, co sprawia, że ich wielkie i chlubne imię zaraz staje się znane całemu światu. W ten sposób pokazują jedynie rażąco swoją niewiedzę⁵⁰.

Druk w opinii niektórych był „największym i ostatecznym darem” (Marcin Luter) i trudno przecenić jego znaczenie dla rozwoju zachodniej cywilizacji. Stał się jednak także przekleństwem tej cywilizacji, gdyż umożliwił promocję przeciętności i lawinowy przyrost „zabobonów, plotek, łgarstw i bredni” rozpowszechnianych za pomocą nowego medium⁵¹. Hermann Finck zauważył tę drugą twarz rewolucji druku, a jego konstatacja, że każdy dyletant tym bardziej ujawnia swoją niekompetencję, gdy podaje ją do publicznej wiadomości, brzmi aktualnie również dzisiaj.

Kompozytorzy mieli świadomość siły druku i dążyli do tego, żeby z niej możliwie szeroko korzystać. Ich nazwiska stawały się znane „całemu światu”, choć do pełni sukcesu były potrzebne z pewnością talent i umiejętności. Wśród wybitnych twórców XVI wieku próżno by szukać takich, którzy oparli się typografii; często również liczba publikacji dzieł kompozytora jest wprost proporcjonalna do jego sławy za życia i po śmierci. Prawdliwość tę można odnieść

⁴⁹ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 45; eadem, *Music printing*, s. 115.

⁵⁰ „Praeterea multi ex illis, quorum mentionem feci, audent etiam Componistarum titulum sibi arrogare, cumq[ue] intra spacium dimidii anni multo sudore qualemcunq[ue] cantiunculam, que vix tres concordantias habeat, fabricarunt, statim typis illam excudi curant, quo etiam ipsorum magnum & gloriosum nomen in universa terra notum fiat. Verum hoc modo inscitiam suam turpiter produunt”; zob. *Hermann Finck: Practica musica*, fol. Ooiii verso. Dziękuję Paulinie Halamskiej za pomoc w przekładzie cytatu na język polski.

⁵¹ Kopaliński, *Słownik mitów*, s. 347. Notabene tę uwagę można odnieść również do innych, bardziej współczesnych mediów masowych.

w szczególności do Orlanda di Lasso, który był najczęściej drukowanym muzykiem XVI wieku: prawie 25% antologii z okresu 1555–1600 zawiera przynajmniej jedną jego kompozycję⁵². Ta szczególna obecność utworów Lassa w druku została zauważona już w 1566 roku przez Samuela van Quickelberg, autora poświęconego mu hasła w leksykonie słynnych mężów Germanii (Heinrich Pantaleon: *Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*. Bazylea 1565–1566). Quickelberg zaznacza, że dzieła młodego jeszcze wówczas kompozytora są rozpowszechnione w szczególnie dużej liczbie kopii („Orlandinae cantiones ubiq[ue] terrarum extent maxima copia”)⁵³, i wymienia miasta, w których zostały one wydane: Norymbergę, Monachium, Wenecję, Florencję, Neapol, Antwerpię, Lyon i Paryż. Choć wykaz tych miejsc nie odzwierciedla stanu faktycznego, to jednak dowodzi udokumentowanej dukiem renomy bawarskiego kapelmistrza, obejmującej jakże różne i oddalone od siebie ośrodki⁵⁴.

Konieczność sprzedania publikacji nutowych sprawiała, że na ich stronach tytułowych pojawiały się „krzykliwe” sformułowania służące celom marketingowym. Jednakże reklamując daną edycję, kształtowały one zarazem pozytywny wizerunek kompozytorów. Od około 1540 roku powszechnie stosowanym zabiegiem było opatrywanie nazwisk autorów przymiotnikami w rodzaju „celebrissimus”, „excellentissimus”, „praestantissimus” (lub ich odpowiednikami w językach wernakularnych), co miało zwracać uwagę na niezwykle umiejętności kompozytorów i zdobytą już sławę. Podobną funkcję pełniły przywoływane w tym kontekście afiliacje, dzięki którym blask władcy czy instytucji opromieniał pozostającego w ich służbie muzyka. Wczesnym przykładem tego rodzaju praktyki może być strona tytułowa pierwszej księgi motetów czterogłosowych Jacheta de Mantua (Wenecja 1539). Twórca nazwany jest tam „najsławniejszym i dającym ogromną przyjemność” („celebrissimi maximeque delectabilis musici”), a siłą tych epitetów wzmacnia podanie do publicznej wiadomości, że piastuje on stanowisko kapelmistrza mantuńskiej kate-

⁵² Hell, Leuchtman, *Orlando di Lasso*, s. 182 (przyp. 1); zob. też Leuchtman, Schmid, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 11–28.

⁵³ Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 300.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 28–29.

dry św. Piotra. Adrian Willaert w pierwszej księdze motetów sześciogłosowych (Wenecja 1542) został przedstawiony jako „bez wątpienia najślawniejszy książę pośród wszystkich muzyków” i „najdostojniejszy” muzyk Republiki Weneckiej⁵⁵. Podobnie gloryfikowano niezujących kompozytorów: w słynnym *Choralis Constantinus* Heinricha Isaaca (t. 1, Norymberga 1550) określa się go „słusznie wychwalanym muzykiem” („satis laudato Musico”), „sławnym Isaakiem” i „symphonistą” cesarza Maksymiliana I. Zwroty tego rodzaju – choć powszechne i stosowane z pewną przesadą – były w istocie cieniowane i odzwierciedlały nierzadko faktyczną pozycję autora. W oficynie Scotta używano ich z wielką konsekwencją, pisząc o Jachecie, podczas gdy w publikacjach debiutujących i mało znanych twórców ich obecność jest znacznie rzadsza⁵⁶.

Wszystkie te zabiegi można by potraktować jedynie jako kolejną próbę reklamy sprzedawanych druków, gdyby nie cały zestaw innych środków, służących już przede wszystkim kreowaniu wizerunku kompozytorów. W wielu edycjach, zwłaszcza tych imiennych, zamieszczano różnego rodzaju wiersze pochwalne skierowane do ich autorów. W tabulaturze Spinacina z 1507 roku pojawia się panegyryk Cristofora Gigantego „in laudem Francisci Spinacini”, skonstruowany na zasadzie gry słów związanej z nazwiskiem lutnisty (łac. *spina* = „cierń”), w którym muzyk jest uznany za następcę Orfeusza. Podobne utwory pisane „ad authore”, ujęte często w kunsztowne formy klasycznej poezji i pełne mitologicznych odniesień, stały się częstym elementem edycji muzycznych. W listach dedykacyjnych i wierszach wychwała się już nie tylko protektorów – wielbieni są także kompozytorzy, porównywani do Orfeusza, Amfiona i Herkulesa, sławieni przez znanych nierzadko literatów i humanistów. Oczywiście ta praktyka dotyczyła przede wszystkim twórców o największej renomie, cieszących się poważaniem środowiska, jak Orlando di Lasso

⁵⁵ „Cantvs Adriani Vvillaert mvsicorvm omnivm, qui hactenus & nostro, & maiorum Euo floruerint, Longè, ac sine controuersie principis celeberrimi, & in presenti Illustrissime Reipublice venetiariu[m] in ede Diui Marci Capelle Rectoris eminentissimi, Musicorum Sex vocum, que vulgo Motecta dicuntur [...]”; cyt. za: Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 343.

⁵⁶ Zob. Bernstein, *Music printing*.

i Jacob Handl Gallus. Jednak również kompozytorzy o lokalnej sławie, należący do grona miejscowych uczonych, odbierali tego rodzaju hołdy. W *Trias precum vespertinarum* Christopha Demantiusa (Norymberga 1602), kantora z Zittau, pojawia się aż pięć dedykowanych mu wierszy pochwalnych, w tym jeden zatytułowany „Ad virum ornatissimum Christophorum Demandium. Musicum diligentissimum, collegam et amicum”. Najczęściej sławionym muzykiem szesnastowiecznym – za życia i po śmierci – był Orlando di Lasso: z dedykowanych mu utworów literackich można by ułożyć niemałą antologię⁵⁷. Wśród nich wyjątkowo pompatyczną retoryką wyróżnia się sonet J. Mégardiera, opublikowany w *Continuation du mellange d’Orlande de Lassus* (Paryż 1584). W jego końcowych tercynach czytamy:

Lecz talent, co jest dołą samego Orlanda,
Z jego mocą, urokiem, trafnością, artyzmem,
Uwodzi i porusza, rozmiękcza, łagodzi,

Delfiny, królów, skały i bogów podziemia,
Melodią, współbrzmieniami, tonów mocą bardziej
niż Arion, Timotheos⁵⁸, Amfion czy Orfeusz⁵⁹.

Oprócz poezji poświęconej kompozytorom układano wiersze dedykowane publikowanym dziełom, chwalcące zarówno kunszt tych utworów, jak i zalety ich twórców. W tym przypadku związek retoryki literackiej z ówczesną retoryką muzyczną wydaje się jeszcze wyraźniejszy. Ponadto można spotkać się z innymi sposobami kreowania wizerunku autorów: z pochwałami w listach dedykacyjnych (o ile były pisane przez inną osobę), anagramami oraz drzeworytami przedstawiającymi zarówno samych muzyków, jak i ich atrybuty.

⁵⁷ Zob. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 264–296.

⁵⁸ Timotheos (Tymoteusz) z Miletu (ok. 450–ok. 360 p.n.e.) miał według legendy swoją grą sprawić, że Aleksander Wielki powstał od uczty, chwycił za broń, a następnie uspokojony inną muzyką powrócił do stołu; Witkowska-Zaremba, *Ars musica*, s. 116.

⁵⁹ Zob. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 287; Leuchtman, Schmid, *Orlando di Lasso*, t. 2, s. 99–100. Przekład na j. polski – P.G.

W przedmowie autorstwa Antonia Gardana zamieszczonej w *Il primo libro di madrigali* Arcadelta (Wenecja 1539), skierowanej do biskupa Leona Orsiniego, kompozytor został nazwany „boskim Arcadeltem” („divino Arcadelta”)⁶⁰, a więc określeniem zarezerwowanym dotąd dla świętych⁶¹. W *Harmoniae musicae* Valentina Bakfarka pojawia się natomiast herb lutnisty i poświęcona temu herbowi pieśń Andrzeja Trzecieckiego („De insignibus eiusdem carmen”). Edycje muzyczne już nie tylko dzięki zawartej w nich twórczości zapewniały kompozytorom sławę. Stały się nośnikami dodatkowych treści, które służyły budowaniu wśród odbiorców poczucia obcowania z dziełami autorów niezwykłych i jedynek w swoim rodzaju; muzyków o wielkim talencie i wyraźnej indywidualności.

Dedykowane kompozytorom wiersze można traktować jako jedno z wielu wcieleń humanistycznej, skonwencjonalizowanej poezji. Jednakże nie opierały się one – przynajmniej w większości – na jakichś dostępnych wzorach, gdyż zawierały bardzo konkretne odniesienia do sławionych twórców, na przykład w postaci częstych i wymyślnych aluzji do ich nazwisk i przydomków: ciernia w przypadku Spinacina, koguta w przypadku Gallusa czy Rolanda w przypadku Lassa. Silnie indywidualny rys mają też portrety kompozytorów zamieszczane na kartach poświęconych im edycji. Podobizny te nadawały im wyraźniejszą osobowość, pozwalały dostrzec nie tylko oryginalnych twórców, lecz również konkretnych ludzi. Nie bez powodu Giorgio Vasari w drugim wydaniu swoich *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (Florencja 1568) dołączył do biogramów drzeworytnicze podobizny 144 artystów, sumitując się zarazem w przedmowie, że nie zawsze wiernie odtwarzają one ich rysy i „nie mają tej żywości i prawdy, jakie daje naturalność barw”, ponieważ „kształt i rysy twarzy nie były brane z oryginału, lecz rysowane z dala od przedstawianej osoby”⁶². Portrety znalazły się we wzmiankowanym leksykonie *Prosopographia heroum* Heinricha Pantaleona, w którym także przy haśle poświęconym Orlandowi po-

⁶⁰ Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 183.

⁶¹ Zob. Lowinsky, „Musical genius”, s. 52–53.

⁶² Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy*, s. 6.

jawia się jego drzeworytniczy wizerunek⁶³. Kompozytorzy wprawdzie nie mieli swojego Vasariego, jednak mogli – w większym stopniu niż malarze i architekci – korzystać z możliwości nowego medium. Stąd też podobizny znanych muzyków były zamieszczane w publikacjach ich dzieł, czy to muzycznych, czy to teoretycznych, zwłaszcza tych o charakterze wybitnie autorskim, w rodzaju *opera omnia* czy *opus vitae*. Zauważmy, że znaczna część dostępnych nam dzisiaj portretów twórców szesnastowiecznych – od Josquina des Prez do Michaela Praetoriusa – to drzeworyty, choć oczywiście znamy również liczne przedstawienia malarskie, dominujące np. w ikonografii Palestriny⁶⁴. Niewiele natomiast zachowało się wizerunków kompozytorów sprzed rewolucji druku, a te, które istnieją, z reguły nie portretują ich jako muzyków, lecz jako duchownych, mieszczan czy arystokratów. Słynna miniatura z kopii *Le champion des dames* Martina Le Franc (1451) ukazująca Du Faya i Binchoisa czy nagrobki Francesca Landiniego (1397) i Conrada Paumanna (1476) z ich muzycznymi atrybutami należą do nielicznych wyjątków⁶⁵. Podobizny muzyków – kompozytorów i teoretyków – rozpowszechniły się w kulturze europejskiej dopiero w XVI wieku, do czego bez wątpienia przyczynił się druk z wyzwolonym przez niego poczuciem autorstwa i oryginalności. Ich występowanie w edycjach muzycznych nie budziło wątpliwości co do profesji portretowanego, a jego identyfikację podkreślało podanie nazwiska, a nawet – zgodnie z ówczesną konwencją – wieku. Nie mamy tu do czynienia jedynie z ilustracją – tak jak w *Liber chronicarum* Hartmanna Schedela (1493), gdzie różne osoby i miejsca są przedstawiane za pomocą tych samych drzeworytów⁶⁶ – lecz z wizerunkiem „tego” Willaerta, „tego” Orlanda czy „tego” Gallusa, w konkretnym momencie ich życia.

⁶³ Zob. Leuchtman, *Orlando di Lasso*, t. 1, s. 298–299.

⁶⁴ Zob. *Iconografia palestriniana*.

⁶⁵ Zob. Seebass, „Iconography”, s. 61.

⁶⁶ Zob. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 66–67.

*

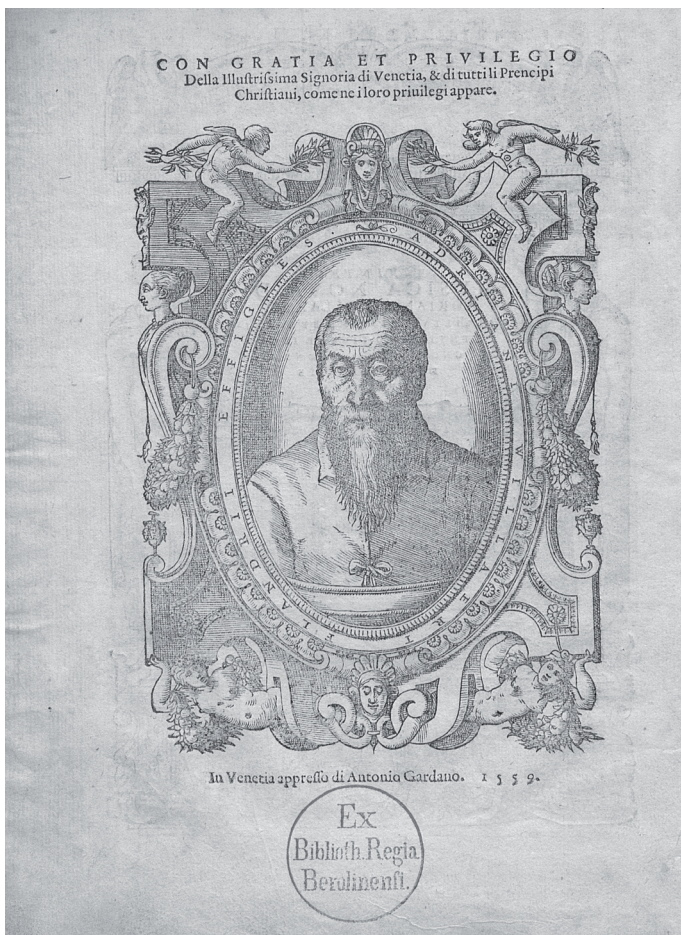
EXEMPLUM 17. Adrian Willaert: *Musica nova*. Wenecja 1558–1559 Gardano

Niewiele edycji muzycznych wpisało się w historię muzyki XVI wieku w tak istotny sposób jak *Musica nova* Adriana Willaerta. Ten wydany w Wenecji obszerny zbiór motetów i madrygałów jest w pewnym sensie ukoronowaniem drogi twórczej kompozytora. Willaert, dobiegający w chwili jego publikacji siedemdziesiątki, miał już w swoim dorobku niejedną edycję i cieszył się wielkim poważaniem wśród współczesnych mu artystów i miłośników muzyki. Zapewne z tego powodu nie musiał zabiegać o wydanie swoich kolejnych dzieł: utwory pomieszczone w *Musica nova* powstały jeszcze na początku lat czterdziestych i pomimo pozostawania w rękopisie spotkały się z uznaniem środowiska muzycznego⁶⁷. Rękopiśmienna kolekcja motetów i madrygałów Willaerta, znana pod nazwą *La Pecorina* (od nazwiska zaprzyjaźnionej z nim weneckiej śpiewaczki Polisseny Pecoriny), znalazła się w grudniu 1554 roku w rękach młodego księcia Ferrary Alfonsa d'Este. To za sprawą rozmiłowanego w muzyce Alfonsa kompozytor poprawił swe utwory i przygotował do druku. Działający z upoważnienia księcia Francesco Dalla Viola wystarał się o przywileje oraz podjął się roli redaktora⁶⁸. W efekcie być może już w lecie 1558 roku kolekcja ujrzała światło dzienne, wychodząc spod pras weneckiej oficyny współpracującego z Willaertem Antonia Gardana. Istnieje przypuszczenie, że *Musica nova* stanowiła rodzaj prezentu na siedemdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora⁶⁹. Była zarazem – jak zwykle w takich przypadkach – hołdem złożonym protektorowi, o czym wymownie informuje tytuł „Musica nova di Adriano Vvillaert all'illustrissimo et eccellentissimo signor il signor donno Alfonso d'Este prencipe di Ferrara”.

⁶⁷ Zob. Meier, „Zur Chronologie der *Musica nova*”.

⁶⁸ Omówienie kontekstu powstania *Musica nova* wraz z edycją związanych z nią licznych dokumentów zawiera praca: Owens, Agee, „La stampa della *Musica nova*” (tamże starsza literatura poświęcona kolekcji).

⁶⁹ Lowinsky, „Problems in Adrian Willaert's iconography”, s. 277.



Il. 28. Adrian Willaert: *Musica nova*. Wenecja 1558–1559 Gardano
egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staats-
bibliothek), Mus. ant. pract. W 440

Edycja *Musica nova* – ujęta w nie tak powszechny wówczas format stojący *in quarto* – prezentuje się wyjątkowo starannie. Została opatrzona ozdobną stroną tytułową typu architektonicznego, z syrenami w charakterze kariatyd i morskim krajobrazem z widoczną w oddali Wenecją. Adres wydawniczy i informacja o przywileju, niemieszczące się na drzeworytniczej stronie tytułowej, znalazły się na jej odwrocie. Kolekcja Willaerta, jako typowy kommemoratywny druk imienny, przekracza objętość dominujących wówczas w oficynie Gardana publikacji ekonomicznych. Zawiera ona pięćdziesiąt dwa utwory, w tym dwadzieścia siedem rozbudowanych motetów i dwadzieścia pięć madrygałów, które zajmują niemal sto stron. Na początku każdego dzieła pojawiają się drzeworytnicze inicjały z motywami figuralnymi. Staranność druku nut, wystrój plastyczny, objętość i format świadczą, że mamy do czynienia z edycją daleko wykraczającą poza ówczesną przeciętność.

Szczególne uwagę użytkownika druku przykuwa portret kompozytora umieszczony na odwrocie strony tytułowej (il. 28). Wizerunek Willaerta został wkomponowany w niezwykle ozdobną ramę, której bogactwo kontrastuje z prostym ubiorem muzyka. Wokół piersia znajduje się napis niepozostawiający wątpliwości co do tożsamości przedstawionej osoby: „Adriani Willaert Flandrii effigies” („Wizerunek Adriana Willaerta z Flandrii”). Ta często reprodukowana podobizna przedstawia mężczyznę w jesieni życia, z długą brodą, twarzą pooraną zmarszczkami, opuchniętymi oczami i przerzedzonymi włosami. Widać zmęczenie kompozytora, zmagającego się od wielu lat z podagrą, która niekiedy nie pozwalała mu opuścić mieszkania. Zapatrzony w dal spójrzanie wydaje się odpowiadać refleksyjnej naturze twórcy, a skromny wygląd oddaje cechujące go – według świadków z epoki – bezpretensjonalność i łagodność⁷⁰. Portret jest na tyle charakterystyczny w plastycznym wyrazie twarzy, że stał się podstawą do utożsamienia Willaerta z postacią z obrazu olejnego z około 1560 roku autorstwa Jacopa Bassana, przechowywanego w Art Institute of Chicago. Kluczowa okazała się opinia jednego z okuliistów – chodzi o tę samą osobę, na co wskazuje nietypowa dyspro-

⁷⁰ Ibidem, s. 275.

porcja oczu, z których prawie jest opuszczone w stosunku do lewego, jego powieka zaś opada na gałkę oczną. Szczegół ten nie ujawnia się w pierwszej chwili, gdyż drzeworyt ukazuje odbicie zwierciadlane wizerunku kompozytora, a obraz – odbicie fotograficzne⁷¹. Trudno jednak o bardziej obiektywne świadectwo oryginalności prezentowanego portretu. Mamy tu przedstawienie realnego człowieka, w którym zawarto wiele prawdy o jego życiu.

FINIS EXEMPLI

Z promowaniem kompozytorów jako wybitnych indywidualności spotykamy się nie tylko na gruncie poświęconych im edycji muzycznych. Również innego rodzaju wydawnictwa służyły kreowaniu ich wizerunku, zwiększając grono potencjalnych wielbicieli i orędowników. Wiersze poświęcone muzykom ukazywały się w antologiach poezji: w zbiorze Gerolama Fenaruoli *Nuove rime di diversi eccellenti autori* (Padwa 1546) znajdujemy utwory dedykowane m.in. Ciprianowi de Rore i Adrianowi Willaertowi⁷². Poetycki hołd oddawano także zmarłym kompozytorom, co niewątpliwie przyczyniało się do podtrzymywania ich pośmiertnej sławy. Bardzo szybko takich wierszy doczekał się Handl Gallus – natychmiast po śmierci dedykowano mu zbiór kilku elegii, opatrzony jego portretem (*In tumultum Jacobi Handellii Carnioli*. Praga 1591). Renomę twórców budowały ponadto pisma teoretycznomuzyczne, zawierające elementy krytyki muzycznej, w których pochwałą warsztatu jednych muzyków towarzyszyło wytykanie niedostatków innym. Obszerny panegiryk na cześć nieżyjącego od 1521 roku Josquina zamieścił w swoim *Dodekachordonie* Heinrich Glarean (1547)⁷³. Jednakże teoretycy nie musieli sięgać po środki poetyckie: zawierali w swoich pracach wartościujące uwagi o różnych kompozytorach, wysławiając najczęściej tych współcześnie żyjących. W rozważaniach czysto technicznych posługiwali się cytataми z konkretnych utworów, często z za-

⁷¹ Ibidem, s. 274–276.

⁷² Zob. Lewis, *Antonio Gardano*, t. 1, s. 669–671.

⁷³ Owens, „Music historiography”, s. 312.

znaczeniem ich autorstwa, kreując mistrzów popieranego przez nich sposobu komponowania.

Wydaje się, że w dotychczasowych badaniach nie doceniano możliwego oddziaływania typografii na kompozytorów, którzy przecież byli ludźmi pióra i zmiana medium z rękopisu na druk dotyczyła samych podstaw ich profesji. Druk doprowadził do narodzin nowożytnego autorstwa, a tym samym do bliższego niż wcześniej powiązania twórcy z dziełem, co pozwoliło rozpoznać w kompozytorach indywidualne jednostki twórcze. Powstanie rynku muzycznego i jego demokratyzacja miały wpływ na odfeudalizowanie związków między patronem a klientem (w tym przypadku muzykiem), który poszukiwał opiekunów w różnych środowiskach, wiążąc się okresowo z wieloma protektorami. Niektórzy kompozytorzy XVI wieku – jak Josquin, Orlando czy Gesualdo – po raz pierwszy stali się indywidualnościami, nie tylko dzięki swemu mistrzowskiemu warsztatowi, lecz również dzięki swej wyrazistej osobowości. Edward Lowinsky pisze o narodzinach w tym stuleciu geniuszu muzycznego, gdyż to właśnie wtedy zauważono, że aby zostać dobrym kompozytorem, trzeba nie tylko umiejętności technicznych, ale też wrodzonego talentu⁷⁴. Ów talent jednak był funkcją osobistej, psychologicznej konstytucji twórców i nie ma nic dziwnego w podkreślaniu ich niezwykłości, czy wręcz boskości, w sposób wykraczający poza środki handlowego marketingu. Kult osoby – zgodnie z opinią Eisensteina – „był wciąż niwelowany przez warunki kultury rękopisu, potężnie wzmacniany zaś po nadejściu druku”⁷⁵. Do wykreowania indywidualności niezbędne okazało się masowe medium, z jego nieporównywalną do manuskryptu siłą rażenia. Dzięki typografii niektórzy kompozytorzy stali się sławni i wyemancypowani w stopniu, który wcześniej był nie do pomyślenia.

⁷⁴ Lowinsky, „Musical genius”, s. 50–57.

⁷⁵ Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, s. 131; zob. też eadem, *The printing press*, t. 1, s. 232.

6.3. Druk a przemiany twórczości kompozytorskiej

Zagadnienie wpływu druku na twórczość kompozytorską jest trudne i złożone. W pierwszej chwili może wydawać się, że typografia nie była w stanie w jakikolwiek sposób oddziaływać na kształt utworów muzycznych. Obciążeni tradycją romantyczną, jesteśmy skłonni widzieć przepaść między indywidualnym aktem tworzenia a przemysłową metodą powielania książek. Wystarczy jednak sięgnąć do przykładów ze współczesnej historii muzyki, by zauważyć przemożny wpływ mediów na kształtowanie się nowych zjawisk w sztuce. Nie ma powodu, aby zakładać, że w XVI wieku było inaczej: pojawienie się druku musiało odcisnąć jakieś piętno na ówczesnej twórczości muzycznej. Wpływ ten należy jednak widzieć pośrednio, jako konsekwencję procesów opisanych już wcześniej, związanych m.in. z powstaniem rynku muzycznego czy narodzinami autorstwa. Sam fakt zastąpienia rękopisu drukiem nie miałby pewnie większego znaczenia dla twórczości muzycznej, gdyby nie doprowadził do przeobrażeń zapisu muzycznego, statusu kompozytora i nowych sytuacji kulturowych. A przecież to, że twórczość jest wynikiem całej konstelacji zjawisk stanowiących kontekst dla indywidualnego aktu tworzenia, nie ulega chyba wątpliwości.

Najważniejszą zmianą była stworzona przez druk możliwość wpływania twórców na ostateczny kształt rozpowszechnianych kompozycji. W kulturze rękopiśmiennej zapis utworu ulegał ustawicznym przeobrażeniom w toku transmisji, ciągłym zniekształceniom, oddalającym kolejne przekazy dzieła od pierwotnego zamysłu autora. Dzięki typografii kompozytor miał szansę kontrolowania tekstu, a kierunek przeobrażeń nie był już tak oczywisty. Zdarzało się, że utwory ulepszano w kolejnych edycjach, co niekiedy anonsowano na stronach tytułowych (np. „novamente ristampati & con ogni diligenza coretti”). Niektórzy autorzy decydowali się na reedycję swoich kompozycji między innymi po to, by poprawić błędy pierwszego wydania⁷⁶. Można było zamieszczać sprostowania w erratach dołączanych do niektórych publikacji, a także nanosić różnego rodzaju ko-

⁷⁶ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 53–54.

rekty jeszcze w warsztatach drukarskich. Twórcom bardzo zależało na poprawności drukowanego tekstu i w miarę możliwości uczestniczyli w procesie wydawniczym, korygując błędy, zanim ujrzały one światło dzienne. Na wagę tego typu korekt wskazywał Orlando di Lasso w podaniu do cesarza Rudolfa II, w którym ubiegał się o przywilej, mający zagwarantować mu możliwie szeroką kontrolę nad jego utworami, ukazującymi się w druku. Paul Kugelman nie chciał zapłacić drukarzowi Johannesowi Daubmannowi należnej sumy 280 marek, po tym jak zauważył błędy w swoich *Etliche Teutsche Liedlein* (Królewiec 1560?). Doprowadziło to do sporu i procesu sądowego⁷⁷. O korektach wykonanych przez kompozytorów informowano niekiedy na stronach tytułowych, co było jednym z elementów podnoszących jakość edycji, zwłaszcza gdy autoryzował ją znany twórca. Zdarzało się nawet, że kompozytor, który nie mógł osobiście nadzorować wydania, powierzał sprawdzanie tekstów zaufanemu współpracownikowi: Ludovico Balbi, uczeń Constanza Porty, doglądał druku jego motetów w 1579 roku, Benedetto Pallavicino zaś był korektorem magnifikatów księcia Guglielma Gonzagi (Wenecja 1586)⁷⁸.

Możliwość kontroli tekstu sprawiła, że ostateczny kształt drukowanego utworu był bliższy – przynajmniej w niektórych przypadkach – zamysłowi kompozytora. Ujmując rzecz fenomenologicznie, zmniejszył się dystans między dziełem intencjonalnym a jego fundamentem bytowym w postaci partytury⁷⁹. Wydaje się, że proces ten postępował dalej i z biegiem czasu przyniósł coraz bardziej szczegółowe metody odwzorowywania, za pomocą zapisu, dźwiękowego kształtu utworu wyobrazonego przez twórcę. Znaki odnoszące się do wysokości dźwięku, rytmu i metryki zostały rozszerzone o oznaczenia obsady, dynamiki, agogiki i artykulacji, a rozwój notacji zmierzał do coraz większej precyzji i dookreślenia. Kompozytor stopniowo stawał się odpowiedzialny nie tylko za melodykę i wzajemne prowadzenie głosów, ale też za szczegóły dotyczące praktyki wykonawczej; na słyszalne dzieło zaczynała oddziaływać bardziej wizja autora niż

⁷⁷ Federmann, *Musik und Musikpflege*, s. 136–137.

⁷⁸ Bernstein, „Financial arrangements”, s. 54.

⁷⁹ Zob. Ingarden, *Utwór muzyczny*.

fantazja jego wykonawców. Bez wątpienia tej tendencji nie należy oddzielać od statusu ontycznego utworu muzycznego, który – przez ściślejszy związek z twórcą – uległ istotnym zmianom właśnie w XVI wieku. Przeobrażenia dokonywały się powoli i nie bez pewnych załamaniań, ale ich początek należy wiązać ze zjawiskami wywołanymi lub przynajmniej wzmocnionymi przez druk.

Innego rodzaju wpływ na twórczość muzyczną wywarło powstanie w XVI stuleciu rynku muzycznego. Kompozytor, który pragnął wydać swoje dzieła drukiem, musiał dostosować się do rządzących nim praw i obyczajów, w przeciwnym razie był narażony na porażkę. Złamaniem obowiązującej zasady było na przykład wydanie utworów anonimowo, co – jak uczy przykład edycji dzieł księcia Guglielma Gonzagi – skutkowało *désintéressement* potencjalnych klientów⁸⁰. Nie należało sobie pozwalać na jakieś ekstrawagancje dotyczące zapisu muzycznego, gdyż – jak wiadomo – wykonanie dodatkowych czcionek wiązało się z kosztami, a wcześni drukarze – właśnie ze względów ekonomicznych – raczej upraszczali notację, niż ją komplikowali. Kompozytor przygotowujący utwory do druku był zmuszony do obrania jakiejś strategii zaprezentowania własnego dorobku, tak by pokazać pełnię swego warsztatu i talentu, a zarazem uwzględnić oczekiwania rynku. Pisze o tym wprost Adriano Banchieri w swojej *Cartella ovvero Regole utilissime* (Wenecja 1601), krytykując kapelmistrzów, którzy komponując utwory, nie uwzględniają możliwości wykonawczych ich odtwórców. Radzi, by kompozycje przeznaczone do druku miały charakter uniwersalny, by wszystkie głosy były wygodne do śpiewania, gdyż w przeciwnym razie nie zadowolą odbiorców⁸¹. Aby ukazać swój talent światu, kompozytor musiał przede wszystkim dysponować odpowiednim zestawem utworów, układających się w jakąś w miarę zamkniętą całość. Ponieważ standardowa, ekonomiczna edycja liczyła 12–20 kart, należało przygotować do druku niemal dwukrotnie więcej madrygałów, chansons czy motetów, przy założeniu, że jedna kompozycja (lub jej część) mieści się na jednej stronie. Nie wiadomo, czy twór-

⁸⁰ Sherr, „The publications of Guglielmo Gonzaga”, s. 123.

⁸¹ Carter, *Music in late Renaissance*, s. 43.

cy szesnastowieczni w jakikolwiek sposób dostosowywali długość utworów do pojemności standardowej kolumny druku, jednak duża liczba edycji, w których każda kompozycja wypełnia tylko jedną stronę, nie wyklucza takiej możliwości⁸².

Konieczność planowania druków jako zamkniętych i spójnych całości doprowadziła do powstania jeszcze innego zjawiska, które znalazło swoją kontynuację w następnych stuleciach. Kompozytorzy czy też redaktorzy edycji muzycznych układali znajdujące się w nich utwory według jakiegoś klucza, co wynikało z narzuconej przez druk tendencji do porządkowania, systematyzowania i indeksowania⁸³. W antologiach zestawiano obok siebie kompozycje tego samego twórcy lub grupowano repertuar według generacji czy pochodzenia autorów. Stosowano kryterium przeznaczenia liturgicznego – w przypadku zbiorów muzyki sakralnej, lub gatunkowe – w kolekcjach zawierających różne typy twórczości. Wszystkie te sposoby porządkowania mają swoje odpowiedniki we wcześniejszej praktyce rękopiśmiennej. Nowością stało się natomiast powszechne stosowanie kryteriów czysto muzycznych, łącznie z tak prostym zabiegiem, jak ułożenie kompozycji według liczby głosów (zwykle narastająco). W wielu edycjach różne porządki są ze sobą kombinowane, np. dzieleniu na grupy głosowe towarzyszy podział gatunkowy, jak w druku czterojęzycznym Orlanda di Lasso (zob. exemplum 13).

W połowie XVI wieku pojawiają się publikacje, w których kluczem układu repertuaru jest system ośmiu (a potem dwunastu) modi. Harold Powers posługuje się w tym kontekście terminem „typy tonalne”. Są one konstytuowane przez trzy elementy: (1) wysokie bądź niskie położenie głosów, wyznaczone przez użycie określonego zestawu kluczy, czyli *chiavetty*; (2) obecność bemola bądź jego brak, czyli *cantus mollis* lub *cantus durus*; (3) dźwięk finałowy, w tym przypadku – najniższy dźwięk ostatniego współbrzmie-

⁸² Zasada ta dotyczy głównie druków włoskich zawierających repertuar madrygałowy, ale można też ją odnaleźć w innych typach edycji (zob. np. *Sacrarium cantionum [...] quinque et sex vocum [...] liber primus*. Antwerpia 1554 Waelrant & Laet).

⁸³ Eisenstein, *The printing press*, t. 1, s. 88–107; eadem, *Rewolucja Gutenberga*, s. 71–78.

nia utworu. Te kryteria mogły być stosowane oddzielnie lub w kombinacjach, wyznaczając mniej lub bardziej ewidentną przynależność kompozycji do danego modus⁸⁴. Jedną z najwcześniejszych kolekcji utrzymanych w tym porządku jest pierwsza księga madrygałów na pięć głosów Cipriana de Rore (Wenecja 1542), w której utwory oznaczone numerami 1–17 są ułożone w kolejności od pierwszego do ósmego modus (na każdy modus przypada od jednej do trzech kompozycji), a utwory o numerach 18–20 wracają niejako do początku, czyli do pierwszych trzech typów tonalnych⁸⁵. Według modi porządkowano zbiory o charakterze popularnym czy dydaktycznym, poczynawszy od madrygałów na dwa i trzy głosy Girolama Scotta (*I madrigali a tre voci*. Wenecja 1541; *Il primo libro de i madrigali a doi voci*. Wenecja 1541)⁸⁶ oraz – ułożonych bardziej systematycznie – chansons na dwa–trzy głosy Tylmana Susata (*Premier livre des chansons*. Antwerpia 1544)⁸⁷. W serii motetów wychodzących w oficynie Susata (*Liber primus [-XV] ecclesiasticarum cantionum*. Antwerpia 1553–1560) niektóre księgi zawierają utwory tylko w jednym modus, co zaznaczono już na stronie tytułowej (np. „omnes primi toni”, „omnes de uno tono”)⁸⁸. W drugiej połowie stulecia znajdujemy cały szereg druków, zarówno imiennych, jak i antologii, których repertuar jest uporządkowany według typów tonalnych. Jak wykazał Peter Bergquist, są one powszechne wśród edycji muzyki Orlanda di Lasso, a zasada ta była przestrzegana ze szczególną konsekwencją, gdy wydanie nadzorował sam kompozytor⁸⁹.

Ta skłonność do porządkowania – i to z użyciem ścisłych kryteriów muzycznych – miała, jak się zdaje, wielkie znaczenie dla powstania zjawiska cyklu muzycznego, rozumianego jako zbiór utworów jednego gatunku złączonych jakąś wspólną ideą. W 1584 roku uka-

⁸⁴ Powers, „Tonal types”, s. 436–437.

⁸⁵ Ibidem, s. 443–444.

⁸⁶ Bernstein, *Music printing*, s. 270–274.

⁸⁷ Meissner, *Der Antwerpener Notendrucker*, t. 1, s. 123–141; t. 2, s. 24–27; Powers, „Tonal types”, s. 443–445.

⁸⁸ Meissner, *Der Antwerpener Notendrucker*, t. 2, s. 85–87, passim; Powers, „Tonal types”, s. 468–469, passim.

⁸⁹ Bergquist, „Modal ordering”, s. 224–225.

zał się w Monachium cykl *Siedmiu psalmów pokutnych* Orlanda z dołączonym motetem *Laudate Dominum* (wydane pod tytułem *Psalmi Davidis poenitentiales, modis musicis redditi*). Psalmi są utrzymane w siedmiu modi, od doryckiego do miksolidyjskiego, a dołączony motet – w modus ósmym, hypomiksolidyjskim. W odróżnieniu od przykładów przytoczonych powyżej mamy tu do czynienia z wcześniejszym zamysłem kompozytora, niepowiązaniem ściśle z typografią, gdyż utwory te powstały już około 1560 roku⁹⁰. Aposterioryczne grupowanie utworów w cykle, narzucone przez porządkującą właściwość druku, znalazło więc odzwierciedlenie w praktyce kompozytorskiej tego czasu. Trudno z całą pewnością orzec, które zjawisko było pierwotne, choć istnienie bliskiego związku między cyklem muzycznym a typografią nie ulega chyba wątpliwości.

Porządkowanie mniejszych utworów w zamknięte całości zostało w późniejszej historii muzyki powiązane z pojęciem „opus”. Znamienne, że już w XVI wieku odnoszono je nie tylko do pojedynczego dzieła, lecz również do jednostki wydawniczej. Nazwa „opus musicum” występuje w tytułach kilku niemieckich antologii motetów, poczynawszy od *Novum et insigne opus musicum* Hansa Otta (Norymberga 1537). W drugiej połowie stulecia określenia „opus” czy „opera” (liczba pojedyncza w języku włoskim) wiązano w pierwszym rzędzie z utworami jednego autora. Pojawiły się wówczas najwcześniejsze przykłady liczenia dzieł danego twórcy: Lodovico Agostini wydał trzecią księgę swoich *Il nuovo echo a cinque voci* jako „opera X” (Ferrara 1583); numerem opusowym (również „opera X”) zostały oznaczone kilkanaście lat później *Motecta festorum totius anni octonis vocibus* Lodovico da Viadana (Wenecja 1597)⁹¹. Kolekcje opublikowane jako „opus” tworzą pod względem zawartości zamkniętą całość, nawet jeśli są to tak obszerne zbiory jak czwarty tom *Opus musicum* Handla Gallusa (Praga 1590), zawierający aż 144 motety. Już sama liczba kompozycji nie jest zapewne przypadkowa – zgodnie z symboliką biblijną oznacza ona pełnię i doskonałość, od-

⁹⁰ Powers, „Tonal types”, s. 446–448.

⁹¹ Zob. Fuller, „Opus”, s. 503; Strohm, „Opus: an aspect of the early history”, s. 214.

nosi się bowiem do długości murów Jerozolimy ($12 \times 12 = 144$). Nie była to więc zwykła kolekcja, ale wydane tuż przed śmiercią, zamknięte i skończone „dzieło”.

Inny aspekt wpływu druku na twórczość muzyczną XVI wieku wiąże się z formą zewnętrzną edycji. Jak już wspomniano, najczęściej przybierały one postać książek głosowych, co we wcześniejszej praktyce rękopiśmiennej należało do rzadkości. Upowszechnienie partesów łączyło się może z rozwojem praktyki instrumentalnej, ale – w przypadku oficyny Petrucciego – wynikało też z rozwiązania bardzo konkretnego problemu edytorskiego (zob. rozdz. 4.1). Książki głosowe umożliwiły rozszerzenie obsady wykonawczej i pomogły wydobyc z muzyki wielogłosowej aspekty przestrzenne i kolorystyczne. Chór skupiony wokół jednej księgi – tak jak wcześniej – stanowił dzięki bliskości jego członków jeden organizm; niemożliwe było dzielenie go na grupy głosowe czy dodawanie rozbudowanego instrumentarium. Rozpowszechnienie partesów dawało natomiast większą swobodę w dysponowaniu zespołem i nie jest pewnie dziełem przypadku, że to w XVI wieku doszło do zwiększenia liczby głosów kompozycji, rozwinięcia praktyki wokalnie-instrumentalnej oraz powstania polichoralności⁹².

Druk, kształtując pewne nowe zjawiska we wczesnonowożytnej kulturze, wpłynął na piśmienne warstwy społeczeństwa, w tym na muzyków. Na mapie ówczesnego świata łacińskiego trudno byłoby znaleźć miejsca, które całkowicie oparły się jego działaniu; w mniejszym lub większym stopniu typografią zostali zakażeni kompozytorzy, co musiało odcisnąć piętno na ich świadomości, a tym samym na twórczości muzycznej. Wpływ druku objawiał się – jak wynika z przytoczonych wyżej przykładów – raczej w sferze idei czy strategii kompozytorskich niż na poziomie rozwiązań czysto warsztatowych. Zwiększona alfabetyzacja muzyczna szesnastowiecznego społeczeństwa spowodowała powstanie pewnych typów twórczości, przeznaczonych dla szerszego grona odbiorców. Unifikacja repertuarów europejskich, a zarazem wzmagane przez druk poczucie odrębności miały znaczenie dla wzrostu erudycji autorów, którzy z jednej stro-

⁹² Zob. Gancarczyk, „Kodykologia, paleografia, tekstologia”, s. 80–84.

ny łatwiej asymilowali obce style, z drugiej – silniej odczuwali oryginalność swoich dzieł czy też muzyki najbliższych im kręgów twórczych. Konserwująca moc druku pozwalała z kolei kompozytorom ujrzeć ich utwory w szerszym kontekście historycznym, a jednocześnie stwarzała możliwość odwoływania się do rozwiązań znanych minionym generacjom. Z tych nowych sytuacji kulturowych twórcy mogli korzystać w różnym natężeniu; nierzadko były one jedynie zaczątkiem tendencji, ujawniających się dopiero w następnych epokach, w innej sytuacji estetycznej. Nie ulega jednak wątpliwości, że drukarstwo nie tylko odmieniło wiele sfer kultury muzycznej XVI wieku, ale także wpłynęło na ówczesnie tworzoną muzykę, nawet jeśli niektóre aspekty tego wpływu są dla nas dzisiaj słabo czytelne i trudne do udokumentowania.

Epilog

Od druku do rękopisu

Dynamiczny rozwój typografii w XVI wieku nie był w stanie wyeliminować wcześniejszych form przekazywania muzyki. Nadal znaczną część twórczości utrwalano rękopiśmiennie, nie mówiąc już o wielu obszarach kultury muzycznej obywateli się bez pisma. Druk doprowadził do spadku liczby rękopisów tworzonych na zamówienie – praca zawodowych kopistów została zastąpiona przez maszyny drukarskie, a miejsce skryptoriów zajęły oficyny wydawnicze¹. Nie zagroził on jednak kopiowaniu muzyki na własny użytek, które dawało możliwość kompilowania unikatowych kolekcji, dostosowanych do potrzeb konkretnych muzyków czy kapeli. Tym bardziej że był to najtańszy sposób utrwalania muzyki, gdyż koszty ograniczały się do zakupu papieru i atramentu, bez konieczności wynagradzania kopistów i iluminatorów lub płacenia ukrytych w cenie druków gaź wydawców, redaktorów, drukarzy i księgarzy. Rękopisy miały więc niemały udział w przekazywaniu muzyki XVI wieku, a w niektórych ośrodkach – oddalonych od centrów typografii – mogły nawet odgrywać większą rolę niż edycje drukowane. Zwłaszcza że spora część ówczesnej twórczości nie była przeznaczona do druku: nawet w spuściznie Orlanda di Lasso znajdujemy kompozycje, które zachowały się wyłącznie w wersjach rękopiśmiennych.

Druk i rękopis współistniały w kulturze tego czasu, aczkolwiek pełniły różne funkcje. Na początku stulecia manuskrypty były wzorami dla ukazujących się wówczas edycji, jednak już kilkadziesiąt lat

¹ Neddermeyer, *Von der Handschrift*, t. 1, s. 309–317. Od około 1470 r. datuje się stopniowy spadek produkcji rękopisów, np. w dekadzie 1500–1509 stanowiły one jedynie 20% liczby rękopisów z lat 1460–1469 (ibidem, s. 315). Podobnych szacunków specyficznym ukierunkowanych na manuskrypty muzyczne nie przeprowadzono, jednak wydaje się, że również i w tym zakresie tendencja była podobna, choć uwidoczniła się niechybnie znacznie później niż w innych działach wytwórstwa rękopisów.

później role się odwróciły. Mniej więcej od połowy XVI wieku typografia zaczęła stawać się medium silniejszym, wpływającym na formę zewnętrzną i zawartość rękopisów muzycznych. Wynikało to przede wszystkim z jej szerokiej dostępności i dużej oferty repertuarowej. Rękopisy stanowiły część domeny prywatnej, podczas gdy druki funkcjonowały w sferze publicznej, co dawało im większą moc oddziaływania. Podział ten odzwierciedlają metafory spotykane na stronach tytułowych i w przedmowach: ukazanie się kompozycji drukiem było porównywane do narodzin, wydania na świat („dati in luce”, „in lucem aeditae”). W przedmowie do *Musica nova* Willaerta utwory pozostające w rękopisie nazywa się dla odmiany martwymi, ukrywającymi się w ciemności. Zdarzało się, że twórcy świadomie „ukrywali” swoje kompozycje, pozostawiając je w sferze sztuki elitarniej, dostępnej tylko wybranym. Cykl motetów *Prophetiae sybillarum* Orlanda di Lasso, uważany za wczesny przykład *musica reservata*, został wydany dopiero w 1600 roku, ponad czterdzieści lat od jego powstania i sześć lat po śmierci kompozytora. Do tego czasu pozostawał w iluminowanym rękopisie, spisany pod koniec lat pięćdziesiątych XVI wieku, będącym darem Orlanda dla jego patrona – księcia Albrechta V Wittelsbacha². Podobnie utrzymywany w „ciemności” był duet Adriana Willaerta *Quid non ebrietas* z 1519 roku, muzyczny eksperyment z zakresu „sztuki sekretnej chromatyki”, wydrukowany w 1600 roku w dziele teoretycznym *Delle imperfettioni della moderna musica* Giovanniego Marii Artusiego³. Współistnienie druku i rękopisu dawało nieznaną wcześniej możliwość funkcjonowania twórczości muzycznej w dwóch sferach: publicznej i prywatnej.

W II połowie XVI wieku większość manuskryptów znalazła się pod wpływem druku. Przejęły one rozwiązania wykształcone na gruncie typografii, ze stroną tytułową na czele. Już od początku XVI wieku pojawiały się liczne rękopisy w formie książek głosowych, które zostały upowszechnione dzięki typograficznemu wzorowi wypracowanemu w oficynie Petrucciego (zob. rozdz. 4.1).

² Bergquist, „The poems of Orlando”, s. 516, 520.

³ Lowinsky, „Adrian Willaert’s chromatic »duo«”.

Zaczęła zaznaczać się tendencja do ścisłego porządkowania repertuaru, przejawiająca się w tworzeniu indeksów, numerowaniu stron i utworów, podawaniu w nagłówkach tytułów i atrybucji. W większości nie były to zjawiska obce wcześniejszym manuskryptom, jednak częstotliwość ich występowania w XVI stuleciu wyraźnie przybrała na sile. Wskazuje na to choćby tak istotny szczegół jak oznaczanie autorstwa kompozycji. W rękopisach kapeli sykstyńskiej z przełomu XV i XVI wieku nazwiska twórców pojawiają się przy 58% utworów, podczas gdy w pierwszej ćwierci XVI wieku wskaźnik ten sięga poziomu 81%. Jeszcze bardziej ta praktyka jest widoczna w Europie Środkowej, gdzie w XV stuleciu atrybucje należały do rzadkości. Przykładowo można wymienić dwa rękopisy z Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie: w kodeksie wrocławskim z lat 1495–1500 dotyczą one zaledwie 5% kompozycji, a w partesach olkuskich z 1579 roku odnoszą się do 78% utworów⁴. Podobne porównania można by mnożyć.

Atrybucje w rękopisach nie były stosowane z taką konsekwencją jak w drukach; często wystarczyło tylko zamarkowanie autorstwa przez podanie inicjałów kompozytora lub skróconej formy nazwiska. Prywatny charakter manuskryptów nie wymagał ścisłego definiowania ich zawartości: podawania tytułów, zaznaczania autorstwa czy precyzyjnego porządkowania repertuaru. Pomimo braku takiej konieczności spotykamy rękopisy, które wykazują pod tym względem ścisłe zależności od praktyki typograficznej. W uważanym niegdyś za autograf Orlanda di Lasso manuskrypcie 4030 z Biblioteki Gdańskiej PAN imię kompozytora pojawia się w indeksie i przy każdym utworze (w sumie czterdzieści sześć razy), repertuar zaś jest ułożony według ściśle określonych kryteriów muzycznych. Pokrewieństwo z rozwiązaniami stosowanymi w druku – łącznie z ekonomiczną objętością czternastu kart *in quarto* – może nawet prowadzić do przypuszczenia, że mamy do czynienia z rękopisem edycyjnym, który miał stać się podstawą wydania, najpewniej nigdy niezrealizowanego. Dodajmy, że manuskrypt powstał w Niderlandach w latach sześć-

⁴ Gancarczyk, „Kodykologia, paleografia, tekstologia”, s. 88–89.

dziesiątych XVI wieku i wzorów dla niego należy szukać w drukach Tylmana Susata i Pierre'a Phalèse'a⁵.

Wpływ druków na repertuar szesnastowiecznych rękopisów muzycznych jest na tyle poważny, że procedurę badawczą w przypadku tego rodzaju źródeł zaczyna się od poszukiwania ich pierwowzorów drukowanych. Zazwyczaj są to poszukiwania uwieńczone sukcesem: określony dobór kompozycji i sposób ich zapisu często jednoznacznie wskazują na przejście repertuaru z konkretnych edycji muzycznych. Brak śladów użytkowania wielu współcześnie zachowanych druków sugeruje, że mogły one pełnić funkcję repozytoriów repertuaru, z których kopiowano utwory wykorzystywane następnie w żywej praktyce muzycznej. Do najbardziej interesujących przykładów rękopisów powstałych w ten sposób należy manuskrypt Thomaskirche 51 z Biblioteki Uniwersyteckiej w Lipsku, spisany w połowie XVI wieku. Zachowany w postaci dwóch książek głosowych (z pierwotnych czterech) w znacznym stopniu jest kompilacją repertuaru pozyskanego z druków niemieckich z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych. Trzy z pięciu części rękopisu zawierają wybrane motety i msze przekopiowane z konkretnych edycji z oficyn Georga Rhaua w Wittenberdze i Johanna Petreiusa w Norymberdze. Skrypcy potraktowali kopiowany tekst z niezwykłą pieczołowitością, zachowując wszystkie szczegóły oryginalnego zapisu: od nut i pauz, po użycie ligatur i *color minor*. Nienaruszone zostały nawet takie detale, jak miejsca zmiany kluczy i kierunku pałeczek przy nutach, które przy nowym układzie strony powinny ulec przeredagowaniu, bez żadnej szkody dla tekstu muzycznego⁶. Ten brak innowacyjności jest zastanawiający w kontekście praktyki piętnastowiecznej, kiedy kopiści podchodzili do pierwowzoru ze znacznie mniejszą atencją, modyfikując nie tylko szczegóły zapisu muzycznego, ale też wprowadzając warianty muzyczne, czy wręcz przekomponowując powielane utwory. Thomas Noblitt, który szczegółowo badał opisywany manuskrypt, doszedł do wniosku, że również jego pierwsza część – zawierająca piętnaście mszy – jest kopią

⁵ Gancarczyk, „Origin, repertory, and context”.

⁶ Noblitt, „A reconstruction”, s. 19.

niezachowanego do dzisiaj druku. Zdradza to użycie pewnych rozwiązań, charakterystycznych dla typografii. Szczegółowa analiza tej części rękopisu pozwala przypuszczać, że pierwowzorem był zaginiony druk z norymberskiej oficyny Hieronymusa Formschneidera, zredagowany przez Hansa Otta⁷. Innym interesującym przykładem jest manuskrypt Heilbronn X, 2, zachowany w postaci jednej książki głosowej zawierającej głos basowy. Okazuje się, że zapisane w nim kompozycje można skojarzyć z pewną edycją z oficyny Christiana Egenolffa (Frankfurt nad Menem, około 1535 roku), z której z kolei przetrwała do dziś jedynie partia *discantus*. W ten sposób rękopis skompilowany na podstawie druku pozwala na częściową rekonstrukcję swojego typograficznego pierwowzoru⁸.

Wśród najwcześniejszych wydawnictw muzycznych, pochodzących jeszcze z czasów inkunabułów, znajdujemy edycje do złudzenia przypominające rękopisy. Czcionki naśladują dukt pisma skryptorów, zachowana jest dwubarwność zapisu nutowego, pojawiają się rękopiśmienne inicjały i floratury (zob. rozdz. 1.1). W XVI wieku spotykamy się z sytuacją odwrotną: przykładami manuskryptów, które imitują druki. Jest to widoczne nie tylko na poziomie doboru repertuaru i szczegółów ujawnianych na drodze analiz tekstologicznych i paleograficznych, ale również w sposobie zdobienia, układzie strony i cechach graficznych pisma. W Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu jest przechowywana rękopiśmienna kopia ewangelickiego śpiewnika wydanego w Norymberdze w 1580 roku. Skryptor włożył wiele trudu w wierne odwzorowanie druku: naśladuje zdobnictwo drzeworytniczych inicjałów, zachowuje proporcje między poszczególnymi elementami zapisu (łącznie z wielkością czcionek), imituje szczegóły notacji muzycznej. Jedyne różnice wynikają z mniejszego formatu rękopiśmiennej kopii w stosunku do drukowanego pierwowzoru (zob. il. 29 i 30). Pierwotny kierunek wpływów – od rękopisu do druku – w ciągu stu lat uległ odwróceniu.

⁷ Ibidem, s. 20–22.

⁸ Staehelin, „Zum Egenolff-Diskantband”.

Von dem Wandel Christi.

vnd von herken rein / im dienen mit
rechtaleubiger Gemein.

Also leuchtet seine jugend / voll
Göttlicher tugend / als ein glanz der
gerechtigkei / in aller vnschuld / wird
vnd heiligkeit.

Psaln. 45. 6. Darumb er auch Gott wolgesiel /
der schenckt ihm gaben viel / die auß
im als dem Heilzunnen / stet stief-
sen in die herzen der frommen.

Du edles Kindlein Jesu
Christ / der du vnser trost bist / wolst
vnns kindern dein Geiſt ſehencken /
vnd vnser herz nach dein willen
leuten.

Daf wir die zeit vnser jugend / zu-
bringen mit tugend / vnd also volgen
dein beypil / verbirgen was
dein lieber Vatter wil.

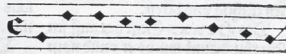
Amen.

Von dem heiligen Wan- del vnd Gocseligen leben Jesu Christi vnfers Heilands:

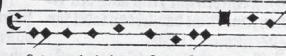
Item / Von seiner Lauff / anfech-
tung vnd Predigampt.

D II.

O D E R s p a t e r i n g e n i t e, r e g u m R e x.



Gott Vatter der barmherzig-
Der du vns den verheiffnen Hei-
Der du ihn hast von vnserer wo-



heit / vol al ler gü tigkeit / erbarm
ſand / auß lauter gnad gefand / erbarm
gen / zum tod v ber geben / erbarm

dich

Il. 29. Kirchengeseng Darinnen die Heuptartickel des Christlichenglaubens.
Norymberga 1580 Gerlach
egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, III 940

Von dem Wandel Christi.

Amph Kundens des Reichs pflantz, und unser Reich nach dem
willes Erbes.
Das wir die Zeit unser Jugend, zehringes mit Pilsend,
und also folgen dem Christen, Erbesunges was dem Reiches
von uns, Erbes.

Von dem heiligen Wan-
del und Gottseligen Leben Jesu Cri-
sti auß dem Reich der
Item von seiner Christi, ansetzung
und Erbesunges.

D. II.

Deus Pater moenite, zecom Rex.



Gott Vater der Barmherzigkeit,
Der die Welt des Christen Reichs
Der die Welt des Christen Reichs

Voll aller Gütekeit, erbarm dich Kind
aus dem Reich und gefand, erbarm dich Kind
zum Tod übergeben, erbarm dich Kind

Christe der du bist vom Himmel kommen, auß aller
Geist der du bist gesinnet alle welt, auß aller
Geist der du bist der Welt der Welt, auß aller

in Jerusalem, O erbarm dich Herr auß,
aller Welt, O erbarm dich Herr auß,
geirigtes: O erbarm dich Herr auß.

Gott sei länger adeest,
Die fast seine Allmacht,
I begab auß auf Welt

1580
N. 10
L. 10
100

Il. 30. Rękopiśmienna kopia Kirchengeseng (Norymberga 1580)
Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. I 32

Przykłady manuskryptów uzależnionych – czy to w sensie repertuarowym, czy graficznym – od druków wskazują bardzo wyraźnie, jak wielkie zmiany zaszły w kulturze muzycznej w pierwszym stuleciu typografii. Punktem odniesienia stał się druk, który dzięki swojemu masowemu charakterowi zdominował tradycyjną dotąd formę przekazywania muzyki. Nie doprowadził do jej zaniku, podobnie jak pojawienie się pisma nie wyparło oralności, ale na zasadzie sprzężenia zwrotnego sprawił, że manuskrypty zmieniły swoją postać i kulturowe znaczenie. Dawna kultura rękopiśmienna znalazła się w recesji, z biegiem czasu nikt już nie był w stanie tworzyć tak wspaniałych rękopisów jak w średniowieczu, a dawna sztuka kaligrafii i zdobnictwa książkowego uległa degradacji.

Zakończenie

Wynalazek Gutenberga odegrał wielką rolę w dziejach cywilizacji europejskiej, nie pozostając bez wpływu na kulturę muzyczną. Rewolucja druku objawiła się jednak w tej dziedzinie nieco inaczej niż w przypadku literatury czy nauki. Źródła tej odmienności tkwią w specjalnym statusie ontycznym muzyki, specyfice zapisu nutowego oraz całej związanej ze sztuką dźwięku kultury. Przykładowo, tak uwypuklana przez wielu badaczy, rozwinięta za sprawą druku, umiejętność cichego czytania nie ma w kontekście naszych rozważań większego znaczenia. Istotne są natomiast przejawy standaryzacji notacji muzycznej, nowe formy przekazywania repertuaru czy cały zespół zjawisk związanych z kształtowaniem się autorstwa. Wpływowi rewolucji druku na kulturę muzyczną zostały poświęcone rozdziały 4–6 tej pracy, a poprzedzono je rozważaniami na temat aspektów technologicznych, kwantytatywnych i ekonomicznych szesnastowiecznego drukarstwa. Teraz czas na garść uwag końcowych.

Wśród zjawisk wywołanych lub przynajmniej wydatnie pogłębianych przez typografię należy wyróżnić dwa, moim zdaniem najistotniejsze. Pierwsze z nich polega na tym, że w XVI wieku muzyka stała się – po raz pierwszy w swej historii – przedmiotem zabiegów rynkowych. Komercyjny obrót edycjami nutowymi wymuszał konieczność dostosowania ich wyglądu zewnętrznego i zawartości do oczekiwań odbiorców, przy jednoczesnej próbie minimalizowania kosztów, ponoszonych przez drukarzy i wydawców. Został uruchomiony mechanizm pozyskiwania sponsorów przedsięwzięć edytorskich, pojawiły się regulacje prawne dotyczące sposobu upowszechniania dzieł muzycznych, a także narodziła się konkurencja między oficynami drukarskimi. Ten komercyjny obrót utworami miał dalekosiężne konsekwencje dla kultury, wpływając na wiele jej aspektów: od przemian form zapisu muzycznego, przez promocję niektórych gatunków twórczości, po przeobrażenia świadomości twórców.

Znaczenie powstania rynku muzycznego było tym większe, że przed pojawieniem się typografii nie istniała masowa produkcja manuskryptów muzycznych, tak jak zdarzało się to w przypadku rękopisów zawierających teksty literackie¹. Komercja nigdy wcześniej nie skaziła muzyki – po raz pierwszy nastąpiło to za sprawą druku, zwłaszcza po 1540 roku, gdy edycje nutowe stały się tańsze i powszechniejsze. Jeśli więc mówimy o „masowym” odbiorcy muzyki i przeznaczonej dla niego twórczości „popularnej”, to – *toutes proportions gardées* – początki tego zjawiska możemy odnaleźć już w XVI wieku.

Druga istotna zmiana, jaka zaszła w kulturze muzycznej w XVI wieku, polega na wydatnym poszerzeniu horyzontu tej kultury, co pozostaje w pewnym związku z kształtowaniem się rynku muzycznego. Dokonywało się ono w co najmniej dwóch zakresach: społecznym i estetycznym. W sensie społecznym doszło do powiększenia grona odbiorców zapisywanej muzyki, rekrutujących się – przynajmniej potencjalnie – z wszystkich warstw piśmiennego społeczeństwa, niezależnie od stopnia kompetencji muzycznych. Chodzi tutaj nie tylko o mieszczan muzykujących „w domach, izbach i na znacznych spotkaniach” (Tylman Susato)², lecz również o „zwykłych ludzi nieznających łaciny” (Jan Blahoslav)³. Mnogość powielanych egzemplarzy i ich względna dostępność spowodowały demokratyzację odbiorców muzyki, ale też dały kompozytorom możliwość ukazania swej twórczości „całemu światu” (niezależnie od posiadanych umiejętności) i pozwoliły zadać kłam mężczyznom, odmawiającym kobietom wyższych uzdolnień intelektualnych (Maddalena Casulana)⁴. W sensie estetycznym druk ułatwił dostęp do szerokiego repertuaru, pochodzącego często z oddalonych ośrodków, dał sposobność konfrontacji stylów lokalnych i indywidualnych oraz wniknięcia w przeszłość muzyczną. Nigdy wcześniej kompozytorzy nie mieli szansy tak wydatnego poszerzenia swej erudycji muzycznej, co wzbogacało ich warsztat twórczy, a zarazem uświadamiało różnice między tym, co wtórne, obce i dawne, a tym, co oryginalne, swojskie i nowoczes-

¹ Zob. Potkowski, „Rękopis a druk”.

² Zob. rozdz. 3.3.

³ Zob. rozdz. 5.1.

⁴ Zob. rozdz. 4.4.

ne. Wykonawcy zyskali natomiast możliwość korzystania z szerokiej oferty repertuarowej, wyboru utworów najbliższych im estetycznie oraz dostosowanych do ich umiejętności i potrzeb. W epoce eksploatacji nowych łądów, rozwoju nauki i renesansu starożytności, został rozszerzony również świat związany ze sztuką dźwięków.

Jest rzeczą zadziwiającą, jak wiele zjawisk wywołanych przez pojawienie się druku muzycznego obserwujemy w czasach nam współczesnych. Choć odnotowywane w XVI wieku zabiegi marketingowe, przejawy konkurencji czy ochrony praw autorskich wydają się dzisiaj dość prymarne i niekiedy naiwne, to jednak ich mechanizmy nie uległy zmianie. Wciąż pozostajemy ludźmi druku, a prawa rynku i zasady działania mass mediów w znacznym stopniu kształtują naszą codzienność. Na przestrzeni wieków zmieniały się style kompozytorskie i wykonawcze, poglądy estetyczne i organizacja życia muzycznego, lecz wiele elementów kultury wykształconych w pierwszym stuleciu typografii przetrwało. W zasadzie każde ze zjawisk omówionych w rozdziałach 4–6 znalazło jakąś formę kontynuacji w epokach następnych; wiele z nich – będących tylko zaczątkiem pewnych przeobrażeń – uległo wzmocnieniu i rozwinięciu. To wszystko sprawia, że w pojawieniu się druku jesteśmy skłonni widzieć jakiś ważny przełom w historii kultury muzycznej. Wpisuje się to w tendencje historiograficzne ostatnich lat – rezygnując ze sprawiającego kłopoty pojęcia renesansu w muzyce, wprowadza się podział na średniowiecze i nowożytność, z cezurą właśnie około 1500 roku⁵. Pozostaje jednak pytanie, na ile periodyzację kultury muzycznej należy przenosić na periodyzację historii muzyki *sensu stricto*, a więc na przemiany samego tylko języka muzycznego.

Zakres chronologiczny tej pracy został ograniczony do pierwszego stulecia typografii muzycznej, a więc do okresu od pojawienia się pierwszego druku z muzyką menzurálną (1501) do około 1600 roku. Podstawą wyznaczenia tej drugiej daty były ważne z punktu widzenia podjętych badań przemiany w zakresie ekonomii i muzyki dokonujące się właśnie na przełomie wieków. Koniec XVI stulecia przy-

⁵ Zob. Gancarczyk, „Kodykologia, paleografia, tekstologia”; Strohm, „Zmierzch średniowiecza”.

niósł pierwsze zwiastuny wielkiego kryzysu gospodarczego XVII wieku, a zarazem ujawnił nowe zjawiska muzyczne łączone z narodzinami epoki baroku. Nie ulega jednakże wątpliwości, że ważnym zagadnieniem badawczym byłaby analiza sytuacji drukarstwa i jego związków z kulturą muzyczną w nowej atmosferze XVII stulecia, co umożliwiłoby ujrzenie niektórych przedstawionych w tej pracy tez w szerszej perspektywie historycznej.

Niektórzy badacze wskazują, że jesteśmy dziś świadkami kolejnej rewolucji medialnej, spowodowanej przez elektroniczne środki przekazu⁶. Pozwala to zobaczyć zmiany dokonujące się pod wpływem druku w ostrzejszym świetle, choć dla muzykologa ważniejsze znaczenie ma jeszcze inna rewolucja, związana z coraz to nowymi sposobami zapisu i przekazywania dźwięku, zapoczątkowana wynalazkiem Edisona z 1877 roku. Żyjemy obecnie w czasach szaleńczego rozwoju mediów, których wpływu na kulturę muzyczną nie jesteśmy w stanie w pełni przewidzieć. Bez wątpienia jednak pierwsze medium masowe – druk – odegrało w tym ciągu rewolucji, rewolucji i rewolt rolę kluczową, jeśli nawet nie najważniejszą.

⁶ Zob. Pirożyński, *Johannes Gutenberg*, s. 197–200; Hollender, „Czy świat czeka przyszłość średniowiecza?”, s. 9–15.

Bibliografia

- Agee Richard J., *The Gardano music printing firms, 1569–1611*, Rochester 1998.
- Agee Richard J., *The privilege and Venetian music printing in the sixteenth century*, dysertacja doktorska, Princeton University 1982.
- Agee Richard J., „A Venetian music printing contract and edition size in the sixteenth century”, *Studi musicali* 15 (1986) nr 1, s. 59–65.
- Agee Richard J., „The Venetian privilege and Venetian music-printing in the sixteenth century”, *Early Music History* 3 (1983), s. 1–42.
- Albin Moller: *Niedersorbisches Gesangbuch und Katechismus. Budissin 1574*, wyd. faks., Berlin 1959 (= Veröffentlichungen des Institut für Slawistik 18).
- Ameln Konrad, „Ein Nürnberger Verlegerplakat aus dem 16. Jahrhundert”, [w:] *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, red. Richard Baum, Wolfgang Rehm, Kassel 1968, s. 136–142.
- Barberi Francesco, *Il frontespizio nel libro italiano del quattrocento e del cinquecento*, t. 1–2, Milano 1969.
- Bayerische Staatsbibliothek. *Katalog der Musikhandschriften*, t. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung*, oprac. Martin Bente, Marie Louise Göllner, Helmut Hell, Bettina Wackernagel, München 1989 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5/1).
- Bergquist Peter [wyd.], *The four-language print for four and eight voices (Munich, 1573)*, [w serii:] *Orlando di Lasso. The complete motets*, t. 10, red. Peter Bergquist, Madison 1995 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 102).
- Bergquist Peter, „Modal ordering within Orlando di Lasso’s publications”, [w:] *Orlando di Lasso studies*, red. Peter Bergquist, Cambridge 1999, s. 203–226.
- Bergquist Peter, „The poems of Orlando di Lasso’s *Prophetiae sybillarum* and their sources”, *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979) nr 3, s. 516–538.
- Bernstein Jane A., „Buyers and collectors of music publications: two sixteenth-century music libraries recovered”, [w:] *Music in Renaissance cities and courts: studies in honor of Lewis Lockwood*, red. Jessie Ann Owens, Anthony M. Cummings, Warren, Mich. 1997, s. 21–34.

- Bernstein Jane A., „Financial arrangements and the role of printer and composer in sixteenth-century Italian printing”, *Acta musicologica* 63 (1991) nr 1, s. 39–56.
- Bernstein Jane A., „Musica transalpina. The transmission of Netherlandish and Venetian music publications in the mid-16th century”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 395–404.
- Bernstein Jane A., *Music printing in Renaissance Venice, the Scotto press (1539–1572)*, New York–Oxford 1998.
- Bernstein Jane A., *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford 2001.
- Bernstein Jane A., „Printing and patronage in sixteenth-century Italy”, [w:] *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid, 1992*, t. 5, Madrid 1993, s. 2603–2613 (= *Revista de Musicología* 16 (1993) nr 5).
- Bizzarini Marco, *Luca Marenzio: the career of a musician between the Renaissance and the Counter-Reformation*, przekł. James Chater, London 2003.
- Blackburn Bonnie J., „The printing contract for the *Libro primo de musica de la salamandra* (Rome, 1526)”, *Journal of Musicology* 12 (1994) nr 3, s. 345–356.
- B.L.M., „Antico Andrea”, [w:] *Music printing and publishing*, red. Donald W. Krummel, Stanley Sadie, Basingstoke 1990, s. 143–147.
- Boorman Stanley, „Bibliographical evidence for the business end of music printing and publishing during 16th century”, referat odczytany na New York Conference on Music and Business 1999.
- Boorman Stanley, „Early music printing: an indirect contact with the Raphael circle”, [w:] *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, t. 1, red. Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli, Eve Borsook, Florence 1985, s. 533–554.
- Boorman Stanley, *Ottaviano Petrucci. A catalogue raisonné*, Oxford 2006.
- Boorman Stanley, „The Salzburg liturgy and single-impression music printing”, [w:] *Music in the German Renaissance: sources, styles, and contexts*, red. John Kmetz, Cambridge 1994, s. 235–253.
- Brann Noel L., *The Abbot Trithemius (1462–1516). The Renaissance of monastic humanism*, Leiden 1981.
- Brednich Rolf Wilhelm, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, t. 1–2, Baden-Baden 1974–1975 (= *Bibliotheca Bibliographica Aureliana* LV).
- Brown Howard Mayer, *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*, Cambridge, Mass. 1965.

- Busch Hermann J. [wyd.], *Giovanni Francesco Anerio and Francesco Soriano. Two settings of Palestrina's Missa Papae Marcelli*, Madison 1973 (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 16).
- Busse Berger Anna Maria, *Mensuration and proportion signs. Origin and evolution*, Oxford 1994.
- Carter Tim, *Music in late Renaissance and early Baroque Italy*, Portland 1992.
- Carter Tim, „Music publishing in Italy, c. 1580–c. 1625: some preliminary observations”, *Royal Musical Association Research Chronicle* 20 (1986/1987), s. 19–37.
- Carter Tim, „Music-selling in late sixteenth-century Florence: the bookshop of Piero di Giuliano Morosi”, *Music and Letters* 70 (1989) nr 4, s. 483–504 (reprint w: Tim Carter, *Music, patronage and printing in late medieval Florence*, Aldershot 2000).
- Carver Anthony F., *Cori spezzati, t. 1: The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge 1988.
- Chachaj Marian, *Zagraniczna edukacja Radziwiłłów*, Lublin 1995.
- Chapman Catherine Weeks, *Andrea Antico*, dysertacja doktorska, Harvard University 1964.
- Chapman Catherine Weeks, „Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus”, *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968) nr 1, s. 34–84.
- Charteris Richard, *Johann Georg von Werdenstein (1542–1608). A major collector of early music prints*, Sterling Heights, Mich. 2006.
- Clark Peter, „Introduction”, [w:] *The European crisis of the 1590s. Essays in comparative history*, red. Peter Clark, London 1985, s. 3–22.
- Crook David, „A sixteenth-century catalog of prohibited music”, *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009) nr 1, s. 1–78.
- Cusick Suzanne, *Valerio Dorico, music printer in sixteenth-century Rome*, Ann Arbor, Mich. 1980 (= Studies in Musicology 43).
- Cvetko Dragotin, *Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus*, Ljubljana 1991.
- Czajkowski Stanisław, „*Stabat mater* Josquina des Prés w nieznaney kopii wawelskiej z początku XVIII wieku”, *Muzyka* 45 (2000) nr 1, s. 59–65.
- Czepiel Tomasz, „Zacheus Kesner and the music book trade at the beginning of the seventeenth century: an inventory of 1602”, *Musica Iagellonica* 2 (1997), s. 23–69.
- Daněk Petr, „Nototiskařská činnost Jiřího Nigrina”, *Hudební věda* 24 (1987) nr 2, s. 121–136.

- Daňková Mirjam, *Bratrské tisky ivančické a kralické. The Prints of Ivančice and Kralice of the Union of Czech Brethren (1564–1619)*, Praha 1951 (= Sborník Národního musea v Praze. Svazek V-A – Historický č. 1).
- Davidsson Åke, *Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1962 (= Bibliotheca Bibliographica Aureliana IX).
- Delumeau Jean, *Cywilizacja odrodzenia*, przekł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1987.
- Derolez Albert, „La page de titre dans les manuscrits”, [w:] *La page de titre à la Renaissance*, red. Jean-François Gilmont, Alexandre Vanautgaerden, Turnhout 2008, s. 17–36.
- Desmet Marc, „*Typographicum robur fractum*: Jacob Handl’s relationship with the printing press”, *De musica disserenda* 3 (2007) nr 2, s. 11–24.
- Dickens Arthur Geoffrey, *Reformation and society in sixteenth-century Europe*, London 1966.
- Duggan Mary Kay, *Italian music incunabula: printers and type*, Berkeley 1992.
- Einstein Alfred, „Andrea Antico’s *Canzoni nove* of 1510”, *The Musical Quarterly* 37 (1951) nr 3, s. 330–339.
- Eisenstein Elizabeth L., *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*, t. 1–2, Cambridge 1979.
- Eisenstein Elizabeth L., *Rewolucja Gutenberga*, przekł. Henryk Hollender, Warszawa 2004.
- Eitner Robert, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 1–11, Leipzig 1900–1916 (reprint: Graz 1959–1960).
- Fallows David, *Dufay*, London 1987, wyd. 2 (= The Master Musicians).
- Fallows David, *Josquin*, Turnhout 2009 (= Collection „Épitome Musical”).
- Febvre Lucien, Martin Henri-Jean, *The coming of the book. The impact of printing, 1450–1800*, przekł. David Gerard, London 1976 [oryg. wersja: *L'apparition du livre*, 1958].
- Federmann Maria, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525–1578*, Kassel 1932.
- Feldman Martha, „Authors and anonyms: recovering the anonymous subject in *cinquecento* vernacular objects”, [w:] *Music and the cultures of print*, red. Kate van Orden, New York–London 2000, s. 163–199 (= Critical and Cultural Musicology).
- Fenlon Iain, *Music, print and culture in early sixteenth-century Italy*, London 1995.

- Fenlon Iain, „Music, print, and society in sixteenth-century Europe”, [w:] *European music 1520–1640*, red. James Haar, Woodbridge 2006, s. 280–303.
- Fenlon Iain, „Music printing and the book trade in late-sixteenth and early seventeenth-century Iberia”, [w:] *Music and the book trade from sixteenth to the twentieth century*, red. Robin Myers, Michael Harris, Giles Mandelbrote, London 2008, s. 1–24.
- Fenlon Iain, Haar James, *The Italian madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation*, Cambridge 1988.
- Finscher Ludwig [red.], *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 1989 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3, 1).
- Fisher Alexander J., „Song, confession, and criminality: trial records as sources for popular musical culture in early modern Europe”, *Journal of Musicology* 18 (2001) nr 4, s. 616–657.
- Forney Kristine K., „Antwerp’s role in the reception and dissemination of the madrigal in the north”, [w:] *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Trasmissione e ricezione della forme di cultura musicale, Bologna, 27 agosto–1 settembre 1987*, t. 1, red. Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Turin 1990, s. 239–253.
- Forney Kristine K., „Orlando di Lasso’s *Opus 1*: the making and marketing of a Renaissance music book”, *Revue belge de musicologie* 39–40 (1985–1986), s. 33–60.
- Fraenkel Gottfried [oprac.], *Decorative music title pages. 201 examples from 1500 to 1800*, New York 1968.
- Fuller David, „Opus”, [w:] *The New Grove dictionary of music and musicians. Second edition*, t. 18, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, London 2001, s. 503.
- Gancarczyk Paweł, „Chansons w śpiewniku głogowskim”, [w:] *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. Elżbieta Wojnowska, Warszawa 2003, s. 53–60.
- Gancarczyk Paweł, „Druki muzyczne XVI–XVII wieku w Bibliotece Muzeum Narodowego w Warszawie”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 5 (2006), s. 87–97.
- Gancarczyk Paweł, „Kodykologia, paleografia, tekstologia – nauki pomocnicze czy kanon współczesnej historiografii muzycznej”, *Muzyka* 47 (2002) nr 3–4, s. 77–89.
- Gancarczyk Paweł, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej*, Warszawa 2001.

- Gancarczyk Paweł, „The mystery of *Sacrae cantiones* (Nuremberg 1597): remarks on Jacob Handl and 16th-century printing practice”, *De musica disserenda* 3 (2007) nr 2, s. 27–35.
- Gancarczyk Paweł, „Od rękopisu do druku. Muzyka wobec zmiany medium”, *Przegląd Muzykologiczny* 8 (2011), s. 5–26.
- Gancarczyk Paweł, „Origin, repertory, and context of »Lasso’s autograph« from Gdańsk”, [w:] *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004*, red. Theodor Göllner, Bernhard Schmid, München 2006, s. 297–309.
- Gancarczyk Paweł, „Printed polyphonic songs and the politics of 16th-century Poland”, [w:] *Musicologie sans frontières / Muzikologija bez granica / Musicology without frontiers. Svečani zbornik za Stanislava Tuksara / Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, red. Ivano Cavallini, Harry White, Zagreb 2010, s. 59–65.
- Gancarczyk Paweł, „Uwagi o genezie śpiewnika głogowskiego (ca 1480)”, *Muzyka* 44 (1999) nr 3, s. 25–40.
- Gancarczyk Paweł, „W sprawie wysokości nakładów XVI-wiecznych druków muzycznych”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 4 (2005), s. 77–87.
- Gerhardt Claus W., „Die drei Revolutionierungen der Buchherstellung. Am Anfang war das Wort”, [w:] *Johannes Gutenberg – Regionale Aspekte der frühen Buchdrucks*, red. Holger Nickel, Lothar Gillner, Berlin 1993, s. 126–129 (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 1).
- Göhler Karl Albert, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1769 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902 (reprint: Hilversum 1965).
- Górnicki Łukasz, *Dworzanin polski*, t. 1–2, oprac. Roman Pollak, Wrocław 2004.
- Grendler Paul F., *The Roman inquisition and the Venetian press, 1540–1605*, Princeton 1977.
- Grendler Paul F., *Schooling in Renaissance Italy: literacy and learning, 1300–1600*, Baltimore 1989.
- Groote Inga Mai, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege 1543–1666*, Laaber 2007 (= *Analecta musicologica* 39).
- Gross Anne Tatnall, „The firm of Phalèse: a modest venture”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 269–278.
- Guillo Laurent, *Les éditions musicales de la renaissance lyonnaise*, Paris 1991.

- Haar James, „Orlando di Lasso, composer and print entrepreneur”, [w:] *Music and the cultures of print*, red. Kate van Orden, New York–London 2000, s. 125–162 (= Critical and Cultural Musicology).
- Hammond Susan Lewis, *Editing music in early modern Germany*, Aldershot 2007.
- Heartz Daniel, „A new Attaignant book and the beginnings of French music printing”, *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961) nr 1, s. 9–23.
- Heartz Daniel, *Pierre Attaignant, royal printer of music: a historical study and bibliographical catalogue*, Berkeley–Los Angeles 1969.
- Hell Helmut, Leuchtmann Horst [red.], *Orlando di Lasso. Musik der Renaissance am Münchner Fürstenhof*, Wiesbaden 1982 (= Bayerische Staatsbibliothek Ausstellungskataloge 26).
- Heidrich Jürgen, „Musik und Humanismus an der Fürstenschule St. Afra zu Meissen im 16. Jahrhundert”, [w:] *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, red. Ulrich Konrad, Göttingen 2002, s. 97–110.
- Hermann Finck: Practica musica. Wittenberg 1556*, wyd. faks., Hildesheim–New York 1971.
- Hirsch Rudolf, *Printing, selling and reading 1450–1550*, Wiesbaden 1974.
- Hollender Henryk, „Czy świat czeka przyszłość średniowiecza?”, [wkładka w:] Elizabeth L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przekł. Henryk Hollender, Warszawa 2004.
- Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*, red. Lino Bianchi, Giancarlo Rostirolla, Lucca 1994.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Jackson Susan, „Who is Katherine? The women of the Berg & Neuber – Gerlach – Kaufmann printing dynasty”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 451–463.
- Jeż Tomasz, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2003.
- Johnson Alfred Forbes, *A catalogue of Italian engraved title-pages in the sixteenth century*, Oxford 1936 (= Supplement to the Bibliographical Society's Transactions 11).
- Johnson Alfred Forbes, „Title-pages: their forms and development, 1500–1800”, [w:] idem, *Selected essays on books and printing*, red. Percy H. Muir, Amsterdam 1970, s. 288–297.
- Kapełuś Helena, „*Cantio de Hungaria occupata*”, *Pamiętnik Literacki* 51 (1960) nr 4, s. 412–434.

- Kawecka-Gryczowa Alodia, Korotajowa Krystyna [oprac.], *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 4: Pomorze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Kerman Joseph, *The Elizabethan madrigal. A comparative study*, New York 1962.
- King Alec Hyatt, „The 500th anniversary of music printing”, *Musical Times* 114 (December 1973) nr 1570, s. 1220–1223.
- King Alec Hyatt, „The significance of John Rastell in early music printing”, *The Library* (5th series) 26 (1971) nr 3, s. 197–214.
- Kirnbauer Martin, *Hartmann Schedel und sein „Liederbuch”. Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern 2001 (= Publikationen des Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/42).
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, wyd. 4.
- Krummel Donald W., „Musical functions and bibliographical forms”, *The Library* (5th series) 31 (1976) nr 4, s. 327–350.
- Leaver Robin A., „*Concio et cantio*: kontrapunkt teologii i muzyki w teologii luterańskiej od Praetoriusa do Bacha”, *Muzyka* 52 (2007) nr 4, s. 5–26.
- Lesure François, Thibault Geneviève, *Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955 (= Publications de la Société Française de Musicologie II/9).
- Lesure François, Thibault Geneviève, „Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin (1549–1576)”, *Annales musicologiques* 1 (1953), s. 269–373; 6 (1958–1963), s. 403–406.
- Leszczyńska Agnieszka, „Między sztuką a komercją: późnorennesansowa muzyka okolicznościowa i hołdownicza w Prusach Królewskich”, *Przeгляд Muzykologiczny* 6 (2007), s. 5–16.
- Leszczyńska Agnieszka, „Recepcja XVI-wiecznych protestanckich druków muzycznych w braniewskim Kolegium Jezuickim”, [w:] *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2004, s. 191–197.
- Leszczyńska Agnieszka, „Rękopis *Thannenwald* – domniemany repertuar elbląskiego *convivium musicum*”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 8 (2010), s. 25–36.
- Leszczyńska Agnieszka, „W poszukiwaniu hanzeatyckiego sponsora: listy muzyków z przełomu XVI i XVII wieku do rad miejskich Torunia i Gdańska”, [w:] *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 239–247.

- Leszczyńska Agnieszka, „Zbiory muzyczne Biblioteki Mariackiej w Elblągu wczoraj i dziś”, [w:] *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, red. Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków 2008, s. 27–37.
- Leuchtmann Horst, „Ein neugefundener Lasso-Brief”, [w:] *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, red. Ernst Hertrich, Hans Schneider, Tutzing 1985, s. 349–357.
- Leuchtmann Horst, *Orlando di Lasso*, t. 1–2, Wiesbaden 1976.
- Leuchtmann Horst, Schmid Bernhold, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, t. 1–3, Kassel 2001 (= Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Supplement).
- Lewis Mary S., „Antonio Gardane’s early connections with the Willaert circle”, [w:] *Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and text*, red. Iain Fenlon, Cambridge 1981, s. 209–226.
- Lewis Mary S., *Antonio Gardano, Venetian music printer 1538–1569: a descriptive bibliography and historical study*, t. 1: 1538–1549, New York–London 1988; t. 2: 1550–1559, New York–London 1997; t. 3: 1560–1569, New York–London 2005.
- Lewis Mary S., „Gardano’s *Mottetti del Frutto* of 1538–39 and the promotion of a new style”, [w:] „*Recevez ce mien petit labeur*”. *Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, red. Mark Delaere, Pieter Bergé, Leuven 2008, s. 131–148.
- Lewis Mary S., „The printed music book in context: observations on some sixteenth-century editions”, *Notes* 46 (June 1990) nr 4, s. 899–918.
- Lewis Mary S., „Response: manuscript and printed music in the world of patrons and collectors”, [w:] *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Trasmissione e ricezione della forme di cultura musicale, Bologna, 27 agosto–1 settembre 1987*, t. 1, red. Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Turin 1990, s. 319–325.
- Lewis Mary S., „Twins, cousins, and heirs: relationships among editions of music printed in sixteenth-century Venice”, [w:] *Critica musica. Essays in honour of Paul Brainard*, red. John Knowles, Amsterdam 1996, s. 193–224.
- Lockwood Lewis [wyd.], *Palestrina: Pope Marcellus Mass. An authoritative score, backgrounds and sources, history and analysis, views and comments*, New York 1975 (= Norton Critical Scores).
- Lodes Birgit, „An anderem Ort, auf andere Art: Petruccis and Mewes’ Obrecht-Drucke”, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 25 (2002), s. 85–111.

- López Javier Marín, „The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered”, *Early Music* 36 (2008) nr 4, s. 575–596.
- Lowinsky Edward E., „Adrian Willaert’s chromatic »duo« re-examined”, [w:] idem, *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, t. 2, red. Bonnie J. Blackburn, Chicago–London 1989, s. 681–698.
- Lowinsky Edward E., „Musical genius: evolution and origins of a concept”, [w:] idem, *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, t. 1, red. Bonnie J. Blackburn, Chicago–London 1989, s. 40–66.
- Lowinsky Edward E., „Problems in Adrian Willaert’s iconography”, [w:] idem, *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, t. 1, red. Bonnie J. Blackburn, Chicago–London 1989, s. 267–277.
- Lulewicz Henryk, „Radziwiłł Albrycht”, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXX/2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 135–140.
- Lyall R.J., „Materials: the paper revolution”, [w:] *Book production and publishing in Britain, 1375–1475*, red. Jeremy Griffiths, Derek Pearsall, Cambridge 1989, s. 11–30 (= Cambridge Studies in Publishing and Printing History).
- Mackenney Richard, *Europa XVI wieku. Ekspansja i konflikt*, przekł. Anna Staniewska, Dorota Dywańska, Warszawa 1997.
- Martinez-Göllner Marie Louise, „Die Augsburgs Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen”, *Fontes artis musicae* 16 (1969) nr 1–2, s. 29–48.
- Martini Giuseppe, *Claudio Merulo*, Parma 2005 (= Quaderni Costantiniani. Collana di studi umanistici 1).
- Massera Giuseppe, *La „Mano musicale perfetta” di Francesco de Brugis, dalle prefazioni ai corali di L.A. Giunta (Venezia, 1499–1504)*, Firenze 1963 (= „Historiae musicae cultores” Biblioteca 18).
- Mączak Antoni, *Klientela. Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI–XVIII w.*, Warszawa 2000, wyd. 2.
- McDonald Mark P., *The print collection of Ferdinand Columbus (1488–1539): a Renaissance collector in Seville*, t. 1–2, London 2004.
- McLuhan Marshall, „Galaktyka Gutenberga”, [w:] idem, *Wybór pism*, przekł. Karol Jakubowicz, Warszawa 1975, s. 209–300.
- Meier Helga, „Zur Chronologie der *Musica nova* Adrian Willaerts”, [w:] *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*, t. 8, red. Friedrich Lippmann, Köln 1973, s. 71–96 (= Analecta musicologica 12).
- Meissner Ute, *Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, t. 1–2, Berlin 1967 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 11).

- Meyer-Baer Kathi, *Liturgical music incunabula: a descriptive catalogue*, London 1962.
- Minamino Hiroyuki, „A monkey business: Petrucci, Antico and the frottola intabulation”, *Journal of the Lute Society of America* 26–27 (1993–1994), s. 96–106.
- Mols Roger, „Population in Europe 1500–1700”, [w:] *The Fontana economic history of Europe*, t. 2: *The sixteenth and seventeenth centuries*, red. Carlo M. Cipolla, Glasgow 1974, s. 15–82.
- Montaigne Michał, *Wybór pism pedagogicznych*, oprac. Hanna Pohoska, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa 1948.
- Morell Martin, „Georg Knoff: bibliophile and devotee of Italian music in late sixteenth-century Danzig”, [w:] *Music in the German Renaissance. Sources, styles, and contexts*, red. John Kmetz, Cambridge 1994, s. 103–126.
- Mráčková Lenka, „Cantio, Lied or chanson? The Codex Strahov as a 15th century song treasury”, referat odczytany na Medieval and Renaissance Music Conference, Utrecht 2009.
- Munk Thomas, *Europa XVII wieku, 1598–1700*, przekł. Robert Sudoł, Warszawa 1998.
- Neddermeyer Uwe, *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte*, t. 1–2, Wiesbaden 1998.
- Niemöller Klaus Wolfgang, „Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und Institutionsgeschichtliche Grundlagen”, [w:] *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, cz. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, red. Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller, Heinz von Loesch, Darmstadt 2003, s. 69–98 (= Geschichte der Musiktheorie 8/I).
- Nobis Adam, *Zmiana kulturowa: między historią i ewolucją*, Wrocław 2006.
- Noblitt Thomas, „A reconstruction of Ms. Thomaskirche 51 of the Universitätsbibliothek Leipzig (olim III, A. a. 22–23)”, *Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981) nr 1, s. 16–72.
- Noblitt Thomas, „Textual criticism of selected works published by Petrucci”, [w:] *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, t. 1: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, red. Ludwig Finscher, München 1981, s. 201–242.
- North John, *The Ambassadors' secret. Holbein and the world of the Renaissance*, London 2004, wyd. 2.
- Nowak Zbigniew, „Zarys dziejów księgarstwa w Gdańsku (XV–XVIII w.)”, *Księgarz* 21 (1977) nr 3, s. 22–31.

- Oettinger Rebecca Wagner, *Music as propaganda in the German reformation*, Aldershot 2001.
- Ong Walter J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. Józef Japola, Lublin 1992.
- Ongaro Giulio M., „The library of a sixteenth-century music teacher”, *Journal of Musicology* 12 (1994) nr 3, s. 357–375.
- Orden Kate van, „Cheap print and street song following the Saint Bartholomew's massacres of 1572”, [w:] *Music and the cultures of print*, red. Kate van Orden, New York–London 2000, s. 271–323 (= Critical and Cultural Musicology).
- Owens Jessie Ann, „Music historiography and the definition of »Renaissance«”, *Notes* 47 (December 1990) nr 2, s. 305–330.
- Owens Jessie Ann, Agee Richard, „La stampa della *Musica nova* di Willaert”, *Rivista Italiana di Musicologia* 24 (1989) nr 2, s. 219–305.
- Parker Geoffrey, Smith Lesley M. [red.], *The general crisis of the seventeenth century*, London 1978.
- Patalas Aleksandra [oprac.], *Catalogue of early music prints from the collections of the former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków 1999.
- Pelc Julian, *Ceny w Gdańsku w XVI i XVII wieku*, Lwów 1937 (= *Badania z dziejów społecznych i gospodarczych* 21).
- Perz Mirosław, „Ze studiów w bibliotekach i archiwach włoskich”, *Muzyka* 15 (1970) nr 2, s. 93–105.
- Petrusová Jitka, *Kodex Speciálník v kontextu soudobé světské tvorby*, praca dyplomowa, Ústav hudební vědy, Univerzita Karlova 1996.
- Picker Martin, „A Florentine document of 1515 concerning music printing”, *Quadrivium* 12 (1971) nr 1, s. 283–290.
- Pidoux Pierre, *Le Psautier Huguenot du XVI^e siècle*, t. 1–2, Bâle 1962.
- Piperno Franco, *Gli „eccellentissimi musici della città di Bologna”, con uno studio sull'antologia madrigalistica del cinquecento*, Firenze 1985 (= „Historiae musicae cultores” Biblioteca 39).
- Piroyński Jan, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002.
- Poggius the Papist, Tice Paul, *Hus the heretic*, San Diego 2003.
- Pogue Samuel F., „The earliest music printing in France”, *Huntington Library Quarterly* 50 (1987) nr 4, s. 35–57.
- Pogue Samuel F., *Jacques Moderne: Lyons music printer of the sixteenth century*, Genève 1969 (= *Travaux d'Humanisme et Renaissance* 101).
- Pogue Samuel F., „A sixteenth-century editor at work: Gardane and Moderne”, *Journal of Musicology* 1 (1982) nr 2, s. 217–238.

- Pogue Samuel F., Dobbins Frank, „Channey, Jean de”, [w:] *The New Grove dictionary of music and musicians. Second edition*, t. 5, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, London 2001, s. 471–472.
- Pohlmann Hansjörg, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewusstseins der Komponisten*, Kassel 1962 (= Musikwissenschaftlichen Arbeiten 20).
- Poole Edmund H., „Music printing”, [w:] *Music printing and publishing*, red. Donald W. Krummel, Stanley Sadie, Basingstoke 1990, s. 3–65.
- Potkowski Edward, „Problemy kultury piśmiennej łacińskiego średniowiecza”, *Przegląd Humanistyczny* 38 (1994) nr 3, s. 21–40.
- Potkowski Edward, „Rękopis a druk: przełom w dziejach techniki czy dziejach cywilizacji?”, *Przegląd Biblioteczny* 69 (2001) z. 3, s. 185–198.
- Powers Harold, „Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony”, *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) nr 3, s. 428–470.
- Poźniak Piotr, Walecki Waław [wyd.], *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, t. 1–2, Kraków 2004 (= Monumenta musicae in Polonia).
- Primož Trubar: *Catechismus 1550*, wyd. faks., Ljubljana 2000.
- Przybyszewska-Jarminińska Barbara, *Barok, część pierwsza, 1595–1696*, Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej 3).
- Przybyszewska-Jarminińska Barbara, „Niezauważona Fantazja na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372–376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), s. 103–122.
- Przywecka-Samecka Maria, *Drukarstwo muzyczne w Europie do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987.
- Przywecka-Samecka Maria, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1993.
- Przywecka-Samecka Maria, *Początki drukarstwa muzycznego w Europie: wiek XV*, Wrocław 1981.
- Quondam Amedeo [red.], *Le „carte messaggiere”. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma 1981.
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*, wyd. Leszek Kukulski, Warszawa 1962.
- Rasch Rudolf, „The editors of the *Livre septième*”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 279–306.
- Rasch Rudolf, „The *Livre septième*”, [w:] *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Trasmissione e recezione della forme di*

- cultura musicale, Bologna, 27 agosto–1 settembre 1987*, t. 1, red. Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Turin 1990, s. 306–318.
- Redeker Raimund, *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motetten-drucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 6).
- Renaissance liturgical imprints: a census* (RELICS), <http://quod.lib.umich.edu/r/relics>.
- RISM A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, t. 1–9, Kassel 1971–1981; *Einzeldrucke vor 1800. Addenda et corrigenda*, t. 1–4, Kassel 1986–1999 (= Répertoire International des Sources Musicales A/I).
- RISM B/I: *Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles*, red. François Lesure, München–Duisburg 1960 (= Répertoire International des Sources Musicales B/I).
- RISM B/VIII: *Das deutsche Kirchenlied*, t. 1–2, red. Konrad Ameln, Markus Jenny, Walther Lipphardt, Kassel 1975–1980 (= Répertoire International des Sources Musicales B/VIII).
- Ritter Ernst, „Mitglieder der Hofkapelle in München zwischen 1570 und 1800“, *Genealogie. Deutsche Zeitschrift für Familienkunde* 38 (1989) z. 11, s. 721–729.
- Schaal Richard, „Die Musikbibliothek von Raimund Fugger d. J. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung des 16. Jahrhunderts“, *Acta musicologica* 29 (1957) nr 4, s. 126–137.
- Schaal Richard, *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten. Eine Dokumentation zur typographischen und künstlerischen Gestaltung und Entwicklung der Musikalien*, Wilhelmshaven 1972.
- Schiltz Katelijne, „Rosen, Lilien und Kanons: Die Anthologie *Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Nürnberg, 1567)“, [w:] *The musical heritage of the Jagiellonian era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Elżbieta Wojnowska [w druku].
- Schmid Bernhold, „Kontrafakta nach Sätzen Orlando di Lassos in Form handschriftlicher Änderungen in gedruckten Quellen“, [w:] *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, red. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius, Hildesheim–Zürich–New York 2010, s. 461–477.
- Schmidt-Beste Thomas, „Private or institutional – small or big? Towards a typology of polyphonic sources of Renaissance music“, *Journal of the Alamire Foundation* 1 (2009) nr 1, s. 13–26.
- Schreurs Eugeen, Van der Stock Jan, „Principium et ars tocius musicae. An early example of mensural music printing in the Low Countries

- (ca. 1500–1508)”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 171–182.
- Schuetze George C. [wyd.], *Settings of „Ardo si” and its related texts*, t. 1–2, Madison 1990 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 78–79).
- Seebass Tilman, „Iconography”, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, t. 12, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, London 2001, s. 54–71.
- Seidel Wilhelm, „Stil”, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, t. 8, red. Ludwig Finscher, Kassel–Basel 1998, szp. 1740–1759.
- Sherr Richard, „The publications of Guglielmo Gonzaga”, *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978) nr 1, s. 118–125.
- Siniarska-Czaplicka Jadwiga, Dąbrowski Józef, *Rękodzieło papiernicze*, Warszawa 1991.
- Skowron Zbigniew, „Muzyka w Dworzaninie polskim Łukasza Górnickiego. Porównanie z *Il Libro del Cortegiano* Baltazara Castiglione”, *Przegląd Muzykologiczny* 1 (2001), s. 7–28.
- Škulj Edo, *Hrenove korne knjige*, Ljubljana 2001.
- Škulj Edo, Krones Hartmut, „Gallus, Iacobus”, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 7, red. Ludwig Finscher, Kassel–Basel 2002, szp. 472–480.
- Slim H. Colin, „The music library of the Augsburg patrician, Hans Heinrich Herwart (1520–1583)”, *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), s. 67–109.
- Smith Jeremy L., *Thomas East and music publishing in Renaissance England*, Oxford 2003.
- Smith Margaret M., *The title-page: its early development, 1460–1510*, London 2000.
- Spike John T., „Caravaggio and the *Mottetti del Frutto* of Antonio Gardano” [2008], http://johntspike.com/uploads/Caravaggio_and_the_Mottetti_del_Frutto_of_Antonio_Gardano_final.pdf.
- Staehelin Martin, „Zum Egenolff-Diskantband der Bibliothèque Nationale in Paris. Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966) nr 2, s. 93–109.
- Stellfeld Jean Auguste, *Bibliographie des éditions musicales plantiniennes*, Bruxelles/Brussel 1949 (= Academie royale de Belgique. Classe des beaux-arts. Mémoires / Koninklijke Belgische Academie. Klasse der schone Kunsten. Verhandelingen V/3).

- Stephanus Henricus (Estienne Henri), *Francofordiense emporium*, Paryż 1574, wyd. współczesne wraz z przekładami na język niemiecki, angielski i francuski, Frankfurt am Main 1968.
- Stevenson Robert, „European music in 16th-century Guatemala”, *The Musical Quarterly* 50 (1964) nr 3, s. 341–352.
- Strohm Reinhard, „Opus: an aspect of the early history of the musical work-concept”, [w:] *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, red. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius, Hildesheim–Zürich–New York 2010, s. 205–217.
- Strohm Reinhard, „Zmierzch średniowiecza a zmierzch nowożytności”, przekł. Wojciech Bońkowski, *Przegląd Muzykologiczny* 2 (2002), s. 153–172.
- Szweykowski Zygmunt Maria, „Seconda pratica”, [w:] *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. 1: *Pierwsze zmiany*, red. Zygmunt Maria Szweykowski, Kraków 2000, s. 48–62.
- Thibault Geneviève, „Deux catalogues de libraires musicaux: Vincenti et Gardane (Venise 1591)”, *Revue de musicologie* 10 (1929) nr 31, s. 177–183; 11 (1930) nr 33, s. 7–18.
- Topolski Jerzy, *Świat bez historii*, Poznań 1998.
- Trilupaitienė Jūratė, *Martynas Mažvydas: pirmųjų lietuviškų knygy giesmės*, Vilnius 1998.
- Tsugami Motomi, „Anthologies of Italian madrigals printed in Antwerp and Nuremberg”, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2 (1997), s. 441–449.
- Turrini Giuseppe, *L'Accademia Filarmonica di Verona*, Verona 1941.
- Vanhulst Henri, *Catalogue des Éditions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545–1578*, Bruxelles 1990 (= Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, Collection in-8° – 2^e série, XVI-2).
- Vanhulst Henri, „Lassus et ses éditeurs. Remarques à propos de deux lettres peu connues”, *Revue belge de musicologie* 39–40 (1985–1986), s. 80–100.
- Vanhulst Henri, „Suppliers and clients of Christopher Plantin, distributor of polyphonic music in Antwerp (1566–1578)”, [w:] *Musicology and archival research. Colloquium proceedings Brussels 22–23.4.1993*, red. Barbara Haggh, Frank Daelemans, André Vanrie, Brussels 1994, s. 558–604.
- Vanhulst Henri, „Un succès de l'édition musicale: le Septiesme livre des chansons a quatre parties (1560–1661/3)”, *Revue belge de musicologie* 32–33 (1978–1979), s. 97–120.

- Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. i red. Karol Estreicher, Warszawa 1989.
- Vervliet Hendrik Désiré L., „Les origines du frontispice architectural”, *Gutenberg Jahrbuch* 33 (1958), s. 222–231.
- Voet Leon, *The golden compasses: a history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, t. 1–2, Amsterdam 1972.
- Weaver Robert Lee, *Waelrant and Laet, music publishers in Antwerps Golden Age*, Michigan 1995.
- Wegman Rob, „From maker to composer: improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450–1500”, *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996) nr 3, s. 409–479.
- Wieczorek Ryszard J., „Muzyka w kulturze dworskiej z perspektywy teorii wymiany społecznej”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), s. 73–89.
- Witkowska-Zaremba Elżbieta, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986.
- Witkowska-Zaremba Elżbieta, „Traktaty muzyczne z rękopisu WaN BOZ 61. Edycja tekstu”, [w:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 487–537.
- Wölfle Sylvia, *Die Kunstpatronage der Fugger 1560–1618*, Augsburg 2009 (= Studien zur Fuggergeschichte 42).

Wykaz ilustracji

Il 1. Johannes Ghiselin: [<i>Missae</i>]. Wenecja 1503 Petrucci; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. G 535; sopran, początek mszy <i>La belle se siet</i> Ghiselina.....	35
Il. 2. <i>Liber quindecim missarum</i> . Rzym 1516 Antico; egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, VI 32; strona tytułowa	39
Il. 3. <i>Liber quindecim missarum</i> . Rzym 1516 Antico; egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, VI 32; początek mszy <i>Dictes moy toutes vos pensees</i> Jeana Moutona	40
Il. 4. <i>Motteti del Fiore</i> . Lyon 1532 Moderne; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. M 845; superius, początek motetu <i>O regem celi</i> Andrea de Silva.....	46
Il. 5. <i>Motteti del Fiore</i> . Lyon 1532 Moderne; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. M 845; superius, strona tytułowa.....	50
Il. 6. Valentin Bakfark: <i>Harmoniae musicae</i> . Kraków 1565 Andryswic; egz. Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 95	54
Il. 7. Hermann Finck: <i>Melodia epithalamii honestissimi viri Iohannis Schrammii</i> . Wittenberga 1557 Rhau; egz. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 51 379 Muz.	63
Il. 8. Cristóbal de Morales: <i>Missarum liber secundus</i> . Rzym 1544 Dorico; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Artes 1108/II	69
Il. 9. Orlando di Lasso: <i>Lectiones sacrae</i> . Monachium 1582 Berg; egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, V 821	87
Il. 10. Inwentarz ksiąg chórowych, <i>recto</i> ; Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. A 515.....	97
Il. 11. <i>Liber quintus cantionum sacrarum [...] Petro Manchicurtio</i> . Leuven 1554 Phalèse; egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2165e.....	113

- Il. 12. Johannes Ghiselin: [*Missae*]. Wenecja 1503 Petrucci; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. G 535; tenor, strona tytułowa z inskrypcją „Misse Joannes ghiselin” 119
- Il. 13. *Canzone sonetti strambotti et frottole libro primo*. Siena 1515 Sambonetto; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. S 120..... 121
- Il. 14. *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces*. Lyon 1538 Moderne; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. M 848..... 122
- Il. 15. *Novus thesaurus musicus. Liber primus*. Wenecja 1568 Gardano; egz. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, St. dr. mus. 7..... 126
- Il. 16. *Septiesme livre des chansons a quatre parties*. Leuven 1560 Phalèse; egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2165 [1]... 135
- Il. 17. *De floridi virtuosi d'Italia*. Wenecja 1583 Vincenti & Amadino; egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 1184 8°..... 151
- Il. 18. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. G 226; *sexta pars*, strona tytułowa..... 160
- Il. 19. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. G 226; *cantus*, strona tytułowa 162
- Il. 20. *Mottetti del Frutto a sei voci*. Wenecja 1539 Gardano; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. G 226; *sexta pars*, strona z przywilejem i znakiem firmy..... 164
- Il. 21. Johann Reusch: *Elementa musicae practicae pro incipientibus*. Lipsk 1553 Gunther; egz. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 38o 8o8 Muz. 174
- Il. 22. *Sdegnosi ardori. Musica di diversi auttori*. Monachium 1585–1586 Berg; egz. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus. I.122 188
- Il. 23. Orlando di Lasso: *Sex cantiones latinae*. Monachium 1573 Berg; egz. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN, Ee 2156 [2] 196
- Il. 24. *Messe a quattro voci del Palestrina*. Rzym 1689 Mascardi; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. P 435 212

- Il. 25. *Pieśń o posiedzeniu i o zniewoleniu żalonym ziemie węgierskiej*. Kraków po 1557 Siebeneicher; egz. Warszawa, Biblioteka Narodowa, XVI.O.261..... 221
- Il. 26. Luys de Narváes: *Los seys libros del Delphin de música*. Valladolid 1538 Fernández; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. N 70..... 225
- Il. 27. Jacob Handl Gallus: *Opera musica quartus tomus*. Praga 1590 Nigrinus; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. H 275 [4]..... 243
- Il. 28. Adrian Willaert: *Musica nova*. Wenecja 1558–1559 Gardano; egz. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek), Mus. ant. pract. W 440..... 253
- Il. 29. *Kirchengeseng Darinnen die Heuptartickel des Christlichen-glaubens*. Norymberga 1580 Gerlach; egz. Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, III 940..... 270
- Il. 30. Rękopiśmienna kopia *Kirchengeseng* (Norymberga 1580); Toruń, Biblioteka Uniwersytecka, I 32..... 271

Summary

Music and the printing revolution. Transformations in the musical culture of the sixteenth century

The book provides a comprehensive view of the influence of printing on musical culture in the sixteenth century. In the introduction ('Prologue. From parchment to paper') the author points to the developments which prepared the ground for Gutenberg's invention: the spread of the use of paper in Europe, and the dynamic development of writing dating from the fourteenth century. The first chapter ('The origin and development of music printing') describes, among other things, the technical problems which the first printers had to overcome and the close dependence of the early prints on manuscript practice, as well as the key significance of the invention of single-impression printing. The second chapter ('Types and volume of print production') is devoted to the typology of sixteenth-century music editions and the quantitative aspects of publishing: edition sizes and the volumes of print production. During 1501–1600 at least 6 200 prints with polyphonic music were published, which, given that editions would consist of about 500 copies, means 3 100 000 copies. Print production, which started to grow from about 1540, was closely dependent on external economic and social conditions. That period saw no less than 10 000 different publications devoted to music, which included forms unknown in fifteenth-century manuscript practice (e.g., cantionals, loose prints, occasional prints). The price of prints, initially high, fell significantly with the arrival of single-impression printing; even so, alongside cheap editions we also find luxury choir-books (chapter 3: 'From the printing-house to the user'). The most important item in printing production costs was paper (around half of the costs); profit margins, which reached over 100%, were also significant. Thanks to reasonably efficient distribution, for which fairs and the network of contacts between booksellers were of vital significance, inexpensive editions had a chance of reaching a large circle of users, among whom of great importance were the middle classes and individual customers. This encouraged the development of music collecting on a scale not encountered previously.

In the fourth chapter the author presents the emergence of the music market which took place in the sixteenth century ('Printing and the emer-

gence of the music market'). He points to the close relationship between the external form of publications and technological and marketing considerations. It manifested itself in such developments as the standardisation and simplification of music notation, as well as the widespread use of partbooks. Inexpensive music editions came onto the market; they made economical use of paper, with densely printed pages and volume size limited to 12–20 folios (per each partbook) in *quarto* or *octavo* format. In the case of large editorial projects the printed material was divided into many volumes – creating such series made more sense from the marketing point of view. In the early music prints the title page had a purely identifying function (e.g. Petrucci), but already by the 1530s the amount of information contained in them was increasing. They then became advertising pages, boasting of the uniqueness and novelty of the printed music, and the reputation of the composers. An analysis of the repertoire appearing in print shows that the most popular music was that intended for a wide circle of recipients, with a local emphasis, where compositions by well-known authors were placed next to new works. Printers and publishers emphasised the virtues of their publications on the title pages, sometimes quoting information which was not true; this happened because they had to work in a competitive environment, with competition partially regulated by a system of printing privileges. However, printing monopolies, supported by the rulers, were formed in some centres (England, France, Ducal Prussia). The sixteenth-century printing trade would not have developed so successfully if it were not for the support of protectors, who not only granted privileges (where they were entitled to do so), but also contributed financially to the publication of individual works. Composers tried to attract the favour of such protectors – having compositions appear in print brought tangible benefits both to the authors and to the addressees of the dedications. Printing thus activated new forms of music sponsorship, at the same time bringing changes to the social conditions under which composers worked.

In the fifth chapter ('The significance of print for musical culture') the author begins by demonstrating the role of print in increasing music literacy: the accessibility of cheap textbooks, increasingly published in national languages, as well as simple, didactic repertoire, led to growth in the numbers of users of written music. This phenomenon should be regarded as linked to Humanism and the Reformation, generally accepted as the main beneficiaries of typography. In the sixteenth century one may also observe opposing tendencies in the development of culture. The arrival of printing meant that the world of music became unified, and some of the best examples of this are provided by the European success of the madrigal, or the

availability of some music prints not only throughout the whole of Europe but also in America. On the other hand, it became possible to confront different styles; this was aided by, for example, various kinds of anthologies of compositions, or musical 'polyglots,' containing works in different languages and genres. Another pair of conflicting tendencies involved the confrontation of the old and the new. Although printers and editors attached great importance to the repertoire being new, and theorists praised contemporary composers, even as early as the sixteenth century music historicism was beginning to take shape. The popularity of the works of Josquin long after his death, and the later cult of Palestrina, can serve as examples here. The history of music became longer, but, characteristically, its beginnings rarely reached further back than to the time of the first prints: typography, which so strongly promoted the present, also had powers of conservation. In the sixteenth century printing also became an ally of propaganda, and this development can be observed in music publications as well. This concerns not only songs with political and social content, distributed as loose prints, but also printed dedications, laudatory poems, portraits and coats of arms used to build the image of the patron.

Of particular importance, however, is the fact that printing influenced composers and their works, and this is the subject of the sixth chapter ('Composers and the new medium'). In the sixteenth century we see a growing sense of authorship: it very quickly became the norm to place composers' names next to their works, in lists of contents and on title pages, a practice not quite as widespread in the fifteenth century. Initially, this was aimed at identifying the author, but very quickly became a form of advertising, both for the author and for the edition carrying a well-known name. The composer became an object in the print market, jealously guarding his property with increasing frequency. We can discern the beginnings of copyright in the early privileges granted to composers, although this related not so much to the works themselves as to their circulation in print. Typography also increased the artists' sense of their individuality. The publication of poems praising such musicians as Lasso or Handl Gallus, the inclusion of composers' portraits, the placing of laudatory epithets next to composers' names, all contributed to creating images of masters with clearly delineated personalities. Composers had an opportunity to become more closely involved in their compositions, since print gave them greater control over the text of their works than had been possible in the fifteenth century. It also enforced the use of specific creative strategies, such as composing closed cycles of works. The power of print is best conveyed by the change in the direction of influence: while early prints were modelled on manuscripts, al-

ready by the mid-sixteenth century we find many manuscripts modelled on prints ('Epilogue. From print to manuscript').

In conclusion, the author observes that the significance of the printing revolution for musical culture affects two areas in special ways: the emergence of the music market and the expansion of social and aesthetic horizons of musical culture. Clearly, some of the observed phenomena only provided the yeast for certain tendencies which, with varying intensity, were fermented in centuries which followed. This allows one to see the printing revolution as one of the harbingers of the arrival of the modern era in the history of musical culture.

Translated by Zofia Weaver

Indeks osób oraz tytułów druków i dzieł muzycznych

- A**
- Aaron Pietro
Thoscanello de la musica (Wenecja 1523) 175
Toscanello in musica (Wenecja 1529) 208
- Agazzari Agostino 210
- Agee Richard J. 13, 65–66, 81, 94, 133, 139, 153, 165, 167, 206, 227, 231, 239, 252
- Agostini Lodovico, *Il nuovo echo a cinque voci* (Ferrara 1583) 262
- Agricola Martin, *Ein kurtz Deutsche Musica* (Wittenberga 1528) 175
- Alamire Petrus 37
- Albrecht Hohenzollern, książę Prus 41, 179
- Albrecht V, książę Bawarii 142, 153, 197–198, 235, 266
- Aleksander Wielki 249
- Amadino Ricciardo 52, 74, 110, 125, 148–149, 151, 165
- Amadoro Marco de 90
- Ameln Konrad 93
- Amfion 145, 248–249
- Anderson Robert 16
- Andryšowicz Łazarz 16, 53–54
- Anerio Giovanni Francesco 210–211
Missa La Battaglia 210
- Anna (Habsburg), księżna Bawarii 198
- Antico Andrea 29, 31, 34, 36–44, 55, 65–66, 82, 102, 107, 118, 120, 123, 130, 139, 155–156, 158, 238
Vivat Leo Decimus 38
- Apiarius Matthias 42, 120, 123
- Apollo 145
- Appenzeller Benedictus, *Aurousez vo violette* 200
- Aranda Matheo de 175
- Arcadelt Jacques 36, 43, 132–134, 158, 200, 206, 208, 233, 236
Il primo libro di madrigali (Wenecja 1539) 250
Il vero secondo libro (Wenecja 1539) 158, 233
Libro secondo (Wenecja 1539) 158
- Arion 249
- Ariosto Ludovico 198
- Arnold ther Hoernen 116
- Artusi Giovanni Maria, *Delle imperfettioni della moderna musica* (Wenecja 1600) 266
- Attaingnant Pierre 31, 44–45, 47, 51–52, 64, 66, 75, 77, 91, 96, 99, 101–102, 110–111, 114, 117, 120, 123, 130–131, 136, 145, 156–158
- Augustyn św. 170, 173
Aus sonderer künstlicher art (Augsburg 1512) 120

B

- Bach Jan Sebastian 213
 Bakfark Valentin 242
 Harmoniae musicae (Kraków 1565) 53–54, 140, 224, 226, 250
 Intabulatura Valentini Bacfarc (Lyon 1553) 47
 Balbi Ludovico 258
 Ballard Robert 52, 157–158
 Banchieri Adriano 259
 Barbato Angelo 150
 Barberi Francesco 125
 Bassano Jacopo 254
 Batory Andrzej, kardynał 148–149
 Beaulaigue Barthélémy, *Chansons nouvelles* (Lyon 1559) 65, 71
 Bellère Jean 90
 Bembo Pietro 146
 Benthem Jaap van 17, 184
 Berchem Jachet, *Madrigali a cinque voci* (Wenecja 1546) 238
 Berg Adam 52, 86–87, 166–167, 186, 188, 195–196, 241
 Berg Johann 52, 124
 Bergquist Peter 197–198, 261, 266
 Bernstein Jane A. 13, 73, 84, 89–90, 92–94, 101–102, 131, 141–145, 147, 158, 165, 180, 183, 235–237, 245–246, 248, 257–258, 261
 Beys Egidius 124
 Bianchetti Lodovico 141
 Bibliander Theodor 214
 Binchois Gilles 183, 251
 Bizzarini Marco 140–141
 Blackburn Bonnie J. 65, 70, 80–82, 235
 Blahoslav Jan 274
 Musica (Ivančice 1558) 175–176
 Boecjusz 170
 Bonagiunta Giulio, *Canzone napoletane a tre voci* (Wenecja 1566) 144
 Boni Guillaume 240
 Bonnefont Simon de, *Missa pro mortuis* (Paryż 1556) 99
 Boorman Stanley 13, 28, 32, 38, 43, 67, 73, 82–83, 91, 101, 107–109, 118, 130–131, 133, 155–156, 232–233, 238–239
 Boromeusz Karol, kardynał 127
 Bosco Matteo, *Libro primo de musica* (Rzym 1526) 65, 70, 80–82, 235
 Bossinensis Franciscus, *Tenori e contrabassi intabulati* (Wenecja 1509, 1511) 156
 Brann Noel L. 203
 Brednich Rolf Wilhelm 217
 Briard Etienne 42–43
 Brouck Jacob de
 Cantiones (Antwerpia 1579) 65, 88, 114, 195
 Wan ich nur dich habe 195
 Brown Howard Mayer 138
 Brugis Francesco de 190
 Brumel Antoine 32, 37
 [*Missae*] (Wenecja 1503) 232
 Buglhat Johannes de 51, 161, 163
 Busch Hermann J. 210
 Busnois Antoine 183
 Busse Berger Anna Maria 182
 Byrd William 166
- C**
 Cabeçon Antonio de, *Obras de musica* (Madryt 1578) 65
 Cadéac Pierre
 Missa cum quatuor vocibus (Paryż 1556) 99

- Missae tres cum quatuor vocibus* (Paryż 1558) 99
Canticum Beatae Mariae Virginis (Paryż 1557) 100
Cantiones quinque vocum (Strasburg 1539) 51
Canzone sonetti strambotti et frottole (Siena 1515) 41, 120–121, 130, 233
Canzoni nove (Rzym 1510) 36, 38, 120, 130, 156
Canzoni sonetti strambotti (Rzym 1513) 120
 Capella Martianus 170
 Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi) 161
 Caron Firminus 183
 Carpentras zob. Genet Elzéar
 Carter Tim 75, 206, 259
 Carver Anthony F. 226
 Castellanus Petrus 31–32
 Castiglione Baldassare 176
 Casulana Maddalena 274
 Il primo libro de madrigali (Wenecja 1568) 142
 Cavazzoni Marc'Antonio, *Recherari, motetti, canzoni* (Wenecja 1523) 238–239
 Černý Jiří zob. Nigrinus Georg
 Certon Pierre 47
 Missa ad imitationem (Paryż 1558) 100
 Missa pro defunctis (Paryż 1558) 100
 Missae tres cum quatuor vocibus (Paryż 1558) 99
 Cervius Christophorus 200
 Chachaj Marian 148
 Channey Jean de 22, 42–43, 65
Chansons esleves, cykl (Paryż 1549–1550) 157
Chansons nouvelles (Paryż 1528) 44–45
 Chapman Catherine Weeks 82–83, 102, 104
 Charteris Richard 103–104
Cipriani musici eccellissimi (Wenecja 1544) 128
 Clark Peter 77
 Clemens non Papa Jacob 96, 112, 136, 234
 Liber missarum, cykl (1558–1560) 100
 Souterliedekens (Antwerpia 1556–1557) 178
 Clereau Pierre, *Missa cum quatuor vocibus* (Paryż 1557) 99
 Cobos Francisco de los 224
 Cochläus Johannes 237
 Colin Pierre 48, 180
 Liturgicon musicarum duodecim missarum (Lyon 1554) 98–99
 Missa cum quatuor vocibus (Paryż 1556) 99
 Missa cum quinque vocibus (Paryż 1556) 99
 Columba Giambattista 36
 Columbus Ferdinand 82–83, 102, 104, 181
Concentus octo, sex, quinque & quatuor vocum zob. Salblinger Sigismund
 Conversi Girolamo 201
 Costa Lorenzo 109
 Crecquillon Thomas 112, 136
 Petite camusette 200
 Crook David 227
 Cusick Suzanne 68, 71, 81, 83

Cvetko Dragotin 242
 Czajkowski Stanisław 205
 Czepiel Tomasz 93, 206

D

Dąbrowski Józef 19
 Dalla Viola Francesco 231, 252
 Daněk Petr 132
 Daňková Mirjam 62
 Daubmann Johannes 258
 Daulphin Pierre, *Missa cum quatuor vocibus* (Paryż 1557) 99
 Davidsson Åke 74
 Dawid, król 198
De floridi virtuosi d'Italia (Wenecja 1583) 148–152
 De Latre Petit Jean 136
 Della Gatta Giovanni 68
 Delumeau Jean 72, 74, 169, 173
 Demantius Christoph, *Tria precum vespertinarum* (Norymberga 1602) 249
 Derolez Albert 115
 Desmet Marc 17, 198, 242
 Dickens Arthur Geoffrey 214
 Dietrich Alexander Philipp 128, 198
 Dietrich Sixt 42
 Dobbins Frank 43
 Donato Baldassare 134
 Dorico Luigi 43, 65, 67–68
 Dorico Valerio 43, 48, 65, 67–68
 Dorico, oficyna 41, 67, 69, 110, 117, 130, 149, 235
 Dorio Giacomo 159
 Dowland John, *The second booke of songs* (Londyn 1600) 65, 237
 Du Chemin Nicolas 75, 96, 99, 136, 157
 Du Fay Guillaume 183, 203, 207, 251

Duggan Mary Kay 26–27, 30, 153
 Durán Domingo Marcos, *Lux bella* (Sewilla 1492) 175
 Duval Jacques 227

E

East Thomas 65, 166, 185
 Eccard Johann, *Neue Lieder* (Królewiec 1589) 103, 144
 Edison Thomas Alva 276
 Egenolff Christian 47, 52, 120, 269
 Einstein Alfred 36
 Eisenstein Elizabeth L. 12, 20, 115, 180, 190, 192, 198–199, 217, 227, 231, 251, 256, 260
 Eitner Robert 186, 210
 Elżbieta I, królowa Anglii i Irlandii 166
 Emericus de Spira Johannes 27, 30
 Erazm z Rotterdamu 172
 Este Alfonso d', książę Ferrary 252
 Este Luigi d', kardynał 141
 Este d', ród 142
 Estienne Henri zob. Stephanus Henricus

F

Faber Heinrich, *Compendiolum musicae* (Brunszwik? 1548) 171–173, 176
 Fabricius Georg 172
 Faignient Noë, *Chansons, madrigales & motetz* (Antwerpia 1568) 194
 Fallows David 204–205, 208
 Febvre Lucien 12, 20–21, 71–72, 80, 89, 92–93, 115, 193, 215, 227
 Federmann Maria 258
 Feldman Martha 229, 233

- Fenaruola Gerolamo 255
 Fenlon Iain 13, 44, 73, 94, 110,
 138, 161, 179, 226
 Ferdynand I, cesarz 125, 226
 Ferdynand II, arcyksiążę Austrii
 125, 142, 226
 Feria Baldasar 142
 Fernández de Córdoba Diego 123,
 225
 Ferrarese Paolo, *Passiones, lamen-
 tationes* (Wenecja 1565) 65,
 81, 139
 Ferretti Giovanni 201
 Festa Constanzo 132, 236
 Fezandat Michel 65, 75, 157
 Filiberta Sabaudzka 118
 Filip II, król Hiszpanii 142, 145
 Filocamo Gioia 163
 Finck Heinrich 200
 Finck Hermann 246
Melodia epithalamii (Witten-
 berga 1557) 63
Practica musica (Wittenberga
 1556) 246
 Finscher Ludwig 41
Fior de Mottetti (Wenecja 1539)
 49, 128
 Fisher Alexander J. 219
 Flecha el Viejo Mateo, *Las ensala-
 das* (Praga 1581) 180
Flos Florum (Wenecja 1545) 49
 Formschneider Hieronymus 110,
 269
 Forney Kristine K. 101, 194, 239
 Fraenkel Gottfried 125
 Franceschi Giovanni de' 133
 Franciszek I, król Francji 45,
 156–157
 Franco Nicolò 125, 146–147
 Fritsch Julius 172
 Frizis Antonius de 82
*Frottole de Misser Bortolomio Trom-
 boncino* (Wenecja ok. 1520)
 156, 238
Frottole intabulate (Rzym 1517) 36,
 120, 130
Frottole libro primo (Wenecja 1504)
 118
 Fuenllana Miguel de, *Libro de musica
 para vihuela* (Sewilla 1554) 117
 Fugger Hans 195, 197–198
 Fugger Hans Jakob 195, 197–198
 Fugger Hieronim 195, 197–198
 Fugger Markus 195, 197–198
 Fuggerowie, ród 34, 102
 Fuller David 262
Fünff und sechzig teütscher Lieder
 (Strasburg 1536) 123
 Fust Johann 25, 51, 116
 Fux Johann Joseph, *Gradus ad par-
 nassum* (Wiedeń 1725) 209
- G**
- Gabrieli Andrea 201
 Gabrieli Giovanni 201
 Gaffurius Franchinus, *Practica mu-
 sicae* (Mediolan 1496) 170
 Galanti Giovanni Battista 186
 Galilei Vincenzo
Dialogo della musica antica
 (Florencja 1581) 208
Fromino dialogo (Wenecja
 1568) 145
 Gallus Jacob zob. Handl Gallus
 Jacob
 Gálszécsi István, *Kegyés énekekrül*
 (Kraków 1526) 216
 Gancarczyk Paweł 11, 59, 68, 107,
 129, 184, 202, 216, 223, 244,
 263, 267–268, 275

- Gardano Alessandro 149
- Gardano Angelo 71, 94, 133, 149
- Gardano Antonio 13, 45, 48–49,
51–52, 73–74, 83, 107, 120,
125, 128, 131, 146–147, 158–
–159, 161, 163, 165, 180, 233,
236, 250, 252
Canzoni francese a due voce
(Wenecja 1539) 147
- Gardano, oficyna 51–52, 66, 75,
77, 89, 101, 110, 123–126,
128–129, 131–133, 159–160,
162, 164–165, 252–254
- Gašiorek Stanisław (Kleryka) 222
- Gastoldi Giovanni Giacomo 183
- Gemma musicalis* zob. Lindner
Friedrich
- Genet Elzéar (Carpentras) 22,
42–43, 70, 81, 235
Liber primus missarum (Awi-
nion 1532) 22, 65, 235
Libro de canti a tre (Rzym
1537) 110
- Gerhardt Claus W. 19
- Gerlach Dietrich 86
- Gerlach Katherina 52, 166–167,
180, 201, 241
- Gerlach, oficyna 185, 270
- Gero Jhan 206
In primo libro de madrigali
(Wenecja ok. 1540) 134, 137,
165, 178, 194
- Gervaise Claude 158
- Gesualdo da Venosa 256
- Ghiselin Johannes, [*Missae*] (Wenec-
ja 1503) 35, 119, 232
- Giannini Francesco 210
- Giardino novo bellissimo* (Kopen-
haga 1605–1606) 185
- Gigante Cristoforo 248
- Gigli da Imola Giulio 186–187, 228
Ardo sì 187
Magnificat „S'io piango” 186
- Giovanelli Pietro (Joanellus) 124,
127, 144, 234, 239
Novus thesaurus musicus
(Wenecja 1568) 124–127,
140–141, 144, 226, 234, 239
- Giudici Niccolo de' 65, 80
- Giunta Antonio 37
- Giunta Giacomo 43
- Glarean Heinrich, *Dodekachordon*
(Bazylea 1547) 170, 255
- Göhler Karl Albert 92
- Gołąb Maciej 17
- Gombert Nicolas 48
Missa cum quatuor vocibus
(Paryż 1557) 99
- Gomółka Mikołaj, *Melodie na Psal-
terz polski* (Kraków 1580) 53,
161, 178
- Gonzaga Guglielmo, książę Mantui
133, 145, 258–259
Madrigali a cinque voci (We-
necja 1583) 133
Sacrae cantiones (Wenecja
1583) 133
- Gonzaga Vincenzo, książę Mantui
236
- Gonzaga, ród 142
- Górnicki Łukasz 176
- Goudimel Claude 206
*Missae tres cum quatuor voci-
bus* (Paryż 1558) 100
- Grabiec Dominika 159
- Graduale Constantiense* (Konstan-
cja? ok. 1473) 26, 29
- Graduale Romanum* (Wenecja
1499–1500) 27, 30, 190
- Grandonio Davit 144

- Granjon Robert 43, 65, 157
 Granvelle Antoine Perrenot de 112
 Grendler Paul F. 72, 82, 169
 Grimani Alvise 144
 Grimm Sigmund 42, 107, 146
 Groote Inga Mai 143
 Gross Anne Tatnall 136
 Grzegorz XIII, papież 141, 219
 Guarini Battista 186–187
 Guerrero Francisco 180
 Guglielmo Gioseffo 133
 Guillo Laurent 45, 48, 91
 Gunther Wolfgang 171, 174
 Gutenberg Johannes 19–22, 25,
 31, 51, 101, 115, 181, 203, 208,
 214–215, 220, 230, 245, 273
 Guyon Jean, *Missa cum quatuor*
 vocibus (Paryż 1556) 99
 Gwidon z Arezzo 177
- H**
- Haar James 110, 138, 238–239
 Habsburgowie, ród 125, 127, 192,
 219, 223, 226
 Halamska Paulina 246
 Hammond Susan Lewis 133, 185,
 201, 234
 Han Ulrich 27
 Handl Gallus Jacob 128–129, 234,
 241–242, 244–245, 249–251, 255
 Opus musicum [I] (Praga 1586)
 144, 146
 Opus musicum [II] (Praga
 1587) 143
 Opus musicum [III] (Praga
 1587) 143
 Opus musicum [IV] (Praga
 1590) 128, 241–245, 262
 Sacrae cantiones (Norymberga
 1597) 128
- Handl Georg 128, 244
Harmonice musices Odhecaton
 (Wenecja 1501) 31–32, 59–60,
 108, 118, 232
Harmonidos ariston, tricolon (Lyon
 1558?) 98–99
 Hassler Hans Leo 189, 242
 Haultin Pierre 44, 157
 Haussmann Valentin 133, 234
 Heartz Daniel 13, 22, 38, 43–45,
 47, 66, 81–82, 91, 94, 100–101,
 131, 157, 235
 Heidrich Jürgen 172
 Hell Helmut 247
 Henryk II, król Francji 157
 Henryk (III) Walezy, król Polski
 i Francji 198, 240
 Henryk VIII, król Anglii i Irlandii 227
 Herkules 248
 Hermann tom Ring 110
 Herrer Michael 234
 Herwart Hans Heinrich 103
 Hirsch Rudolf 85
 Hlávková-Mráčková Lenka 17, 184
 Holbein Hans 110, 125
 Hollander Christian, *Austria vir-*
 tutes 226
 Hollender Henryk 276
 Holtheuser Johann, *Ein klein*
 deutsche Musica (Norymberga
 1596) 176
 Hren Tomáš, biskup 186
 Hus Jan 214
- I**
- Ingarden Roman 258
 Isaac Heinrich, *Choralis Constanti-*
 nus [I] (Norymberga 1550) 248
 Izabela Jagiellonka, królowa Węgier
 223

J

- Jachet de Mantua 234, 247–248
Missa ad imitationem (Paryż 1557) 100
Motecta quatuor vocum [a 4] (Wenecja 1539) 247
- Jackson Susan 52
- Jan XXII, papież 207
- Janequin Clément 47
- Januszowski Jan 53
- Jeż Tomasz 148, 152, 183
- Joanellus zob. Giovanelli Pietro
- Johannes de Muris 170
- Johnson Alfred Forbes 124–125
- Josquin des Prez 33, 37, 49, 108, 200, 204–208, 251, 255–256
Missa Ad fugam 38
Misse (Wenecja 1502) 204
Petite camusette 200
Stabat mater 205
- Josquin Jan 176
- Just Martin 59

K

- Kalikst III, papież 220
- Kapełuś Helena 222
- Karol II, arcyksiążę Austrii 125, 142, 226
- Karol IX, król Francji 218, 240
- Karol V, cesarz 217, 224
- Kasjodor 170
- Katon Starszy 21
- Kawecka-Gryczowa Alodia 88, 166
- Kerle Jacobus de, *Quinque missarum* (nieopubl.) 65
- Kerman Joseph 185
- Kesner Zacheusz 92–93
- King Alec Hyatt 26, 44
- Kirchengeseng Darinnen die Heupt-artickel* (Norymberga 1580) 270–271

- Kircher Athanasius 193
- Kirnbauer Martin 184
- Kleryka zob. Gąsiorek Stanisław
- Knoffius Georg 103–104, 152, 181
- Köler David 200
- Kolumb Krzysztof 102
- Kopaliński Władysław 246
- Korotajowa Krystyna 88, 166
- Kriesstein Melchior 194
- Krofey Szymon, *Duchowne piesnie* (Gdańsk 1586) 215–216
- Krones Hartmut 242
- Krummel Donald W. 72
- Kugelmann Paul, *Etlische Teutsche Liedlein* (Królewiec 1560?) 258

L

- Lamorosa Ero* (Brescia 1588) 189
- La Grotte Nicolas de 200
- La Hèle Georges de, *Octo missae* (Antwerpia 1578) 84, 90, 236
- La Radivila* zob. Merulo Claudio
- La Rue Pierre de 37, 200
Missa De sancto Antonio 233
- Laet Jean de 52
- Landini Francesco 251
- Lanfranco Giovanni Maria, *Scintille di musica* (Brescia 1533) 208
- Lang von Wellenburg Matthäus, arcybiskup 146
- Lasso Orlando di 73, 85, 88, 132, 134, 153, 166–167, 186–187, 190, 193–195, 197–198, 200, 205–206, 228, 234–235, 238–242, 247–251, 258, 261, 265–267
Continuation du mellange d'Orlande (Paryż 1584) 249
Iubilus B. Virginis (Monachium 1619) 206

- Laudate Dominum* 262
- Lectiones sacrae* (Monachium 1582) 86–87
- Le quatoirsiesme livre a quatre parties* (Antwerpia 1555) 185, 194, 239
- Magnum opus musicum* (Monachium 1604) 205–206
- Mellange d'Orlande* (Paryż 1570) 205
- Novae aliquot [...] ad duas voces cantiones* (Monachium 1577) 84
- Patrocinium musices*, cykl (Monachium 1573–1598) 205
- Prophetiae sybillarum* 266
- Psalmi Davidis poenitentiales* (Monachium 1584) 262
- Sacrae lectiones* (Norymberga 1575) 85–86
- Selectissimae cantiones* (Norymberga 1568) 205
- Sex cantiones latinae* (Monachium 1573) 194–199, 260
- Siedem psalmów pokutnych* 262
- Thresor de musique* (Genewa 1576) 205
- Unde revertimini (Unde recens reditus)* 198
- Layolle Francesco de 48
- Le dotte et eccellente compositioni* (Wenecja 1541) 128
- Le Franc Martin 251
- Le parangon des chansons*, cykl (Lyon 1538–1543) 47, 131, 157
- Le Roy Adrian 52, 157–158, 236, 240
- Le Roy & Ballard, oficyna 66, 75, 96, 99–100, 120, 131, 200, 205
- Leaver Robin A. 218
- Lechner Leonhard 187, 189, 192
- Leon X, papież 36–38, 41, 43, 141
- Leschenet Didier 200
- Lesure François 100, 240
- Leszczyńska Agnieszka 17, 62, 85, 101, 145, 183, 231
- Leuchtman Horst 73, 186, 197, 228, 240–241, 247, 249, 251
- Lewis Mary S. 13, 73, 84, 94, 102–103, 107, 124, 127–128, 131, 133–134, 147, 152, 161, 163, 165, 233, 237–238, 248, 250, 255
- Liber decem missarum* (Lyon 1532) 47
- Liber primus [–XV] ecclesiasticarum cantionum*, seria (Antwerpia 1553–1560) 261
- Liber primus sacrarum cantionum* (Antwerpia 1546) 101
- Liber quindecim missarum* (Rzym 1516) 36–42, 44, 60–61, 65, 67, 70, 82, 89, 107, 118, 123, 130, 141, 155, 179, 191, 226
- Liber selectarum cantionum* (Augsburg 1520) 42, 107, 146
- Lindner Friedrich 133, 201, 234
- Gemma musicalis* (Norymberga 1588–1590) 185, 201
- Listenius Nicolaus, *Musica* (Wittenberga 1537) 171
- Livre des meslanges* (Paryż 1560) 200, 204, 206, 208
- Livre des meslanges* (Paryż 1572) 204
- Livres du recueils*, cykl (Paryż 1549–1551) 157
- Lockwood Lewis 210
- Lodes Birgit 42
- López Javier Marín 180

- Lowinsky Edward E. 213, 250, 252, 256, 266
- Ludwik II Jagiellończyk, król Czech i Węgier 223
- Lulewicz Henryk 148, 152
- Luter Marcin 41, 71, 214–215, 217–218, 227, 246
Ein Kinderlied, zu singen (Wittenberga 1543) 220
- Lyall R.J. 19
- M**
- Machaut Guillaume de 132
- Mackenney Richard 169
- Macque Giovanni de, *Ricercate et canzoni francese* (Rzym 1586) 147
- Maćzak Antoni 139–140
Madrigali de diversi musici (Rzym 1530) 68, 182
- Maillard Jean
Missa ad imitationem (Paryż 1557) 100
Missa ad imitationem (Paryż 1558) 100
Patrem cum octo vocibus (Paryż 1557) 100
- Majchrowski Marcin 17
- Maksymilian I, cesarz 248
- Maksymilian II, cesarz 124–125, 127, 141–142, 167, 226
- Manchicourt Pierre de 112
Exaudiat de Dominus 114
In omnibus requiem 114
Liber quintus cantionum sacramentorum (Lyon 1554) 112–114
Missa cum quatuor vocibus (Paryż 1556) 99
- Manutius Aldus 31, 83
- Marceli II, papież 210
- Marcollini Francesco 45
- Marenzio Luca 133, 141, 143, 152, 183, 201, 228, 234
Il primo libro de madrigali spirituali (Rzym 1584) 141
Il primo libro di madrigali [a 5] (Wenecja 1580) 141
Il quarto libro de madrigali [a 6] (Wenecja 1587) 141
Il terzo libro de madrigali [a 5] (Wenecja 1582) 143
- Marescotti Giorgio 133
- Marle Nicolas de
Missa ad imitationem (Paryż 1557) 100
Missa ad imitationem (Paryż 1558) 100
- Martin Henri-Jean 12, 20–21, 71–72, 80, 89, 92–93, 115, 193, 215, 227
- Martínez de Bizcargui Gonzalo,
Arte de canto llano (Saragossa ok. 1508) 175
- Martínez Juan, *Arte de canto llano* (Sewilla 1530) 175
- Martinez-Göllner Marie Louise 103
- Martini Giuseppe 149
- Maruyama Magoroh 21–22
- Mascardi, oficyna 210, 212
- Massera Giuseppe 190
- Matthysz Paulus 137
- Mažvydas Martynas, *Catechismusa prasty szadei* (Królewiec 1547) 215
- Mazzone Marc'Antonio, *Il primo libro delle canzoni* (Wenecja 1591) 236
- McDonald Mark P. 102, 177
- McLuhan Marshall 12, 14, 177
- Medici Giuliano de' 118
- Medici Orsini Isabella de' 142

- Medyceusze, ród 142
 Mégnier J. 249
 Meier Helga 252
 Meissner Ute 261
 Mel Rinaldo del, *Sacrae cantiones*
 (Antwerpia 1588) 140
Melodiae in Odas Horatii (Frank-
 furt 1532) 120
 Melpomena 136
 Mercurian Everard 228
 Merulo Claudio 149, 236
L'Olica (La Radivila) 149
 Mewes Gregor 42
 Meyer-Baer Kathi 26, 30
 Middelburgh Paulus de 34
 Milano Francesco da 134
 Milano Marco 144
 Minamino Hiroyuki 156
Missae tres a Claudio de Sermisy
 (Paryż 1558) 99
Missae tres a Petro Cadeac (Paryż
 1558) 99
Missale Ambrosianum (Mediolan
 1482) 30
Missale Lubecense (Lubeka ok.
 1491) 27
Missale Romanum (Rzym 1476) 26
Missale Warmiense (Strasburg
 1497) 30, 117
Missale Wratislaviense (Moguncja
 1499) 117
Missarum diversorum auctorum
 (Wenecja 1508) 233
 Modena Nicoletto da 38
 Moderne Jacques 46–51, 64, 70,
 75, 91, 96, 98–99, 102, 114,
 120, 122, 125, 128, 130–131,
 156–157, 161
Modlitwa powszechna do Trojce
Świętej (Kraków 1549) 223
 Moller Albin, *Das Wendisch Gesang-*
buch (Budziszyn 1574) 215
 Mols Roger 78
 Montaigne Michel de 170
 Monte Philippe de 187, 192, 208
 Montesdoca Martín de 117
 Monteverdi Claudio 206, 209
 Morales Cristóbal de 41, 67–68,
 70, 80–81, 83, 130, 134, 180,
 206, 226, 235
Missarum liber primus (Rzym
 1544) 65, 67–70, 80, 83, 180,
 226
Missarum liber primus (Lyon
 1546) 98–99
Missarum liber secundus
 (Rzym 1544) 180
Missarum liber secundus (Lyon
 1552) 98–99
 Morell Martin 103–104
 Morlaye Guillaume, *Premier livre*
de tabulature (Paryż 1552) 65,
 235
 Morona Giovanni, kardynał 141
 Mosto Giovanni Battista, *Il secondo*
libro de' madrigali (Wenecja
 1584) 149
Moteti de la Simia (Ferrara 1539)
 51, 161
Motetti B (Wenecja 1503) 118
Motetti de la Corona (Fossombrone
 1514) 34, 48, 118, 120
Motetti de la Corona (Fossombrone
 1519) 34, 48
Motetti de la Corona (Rzym 1526–
 –1527) 43, 48
Motetti del Laberinto (Wenecja
 1554) 51
Motteti del Fiore (Fossombrone
 1538) 156

- Mottetti del Fiore* (Lyon 1532) 46,
48–51, 120, 180
Mottetti del Fiore, cykl (Lyon 1532–
–1542) 47–48, 161
Mottetti del Fiore (Wenecja 1564)
49, 128
Mottetti del Frutto [a 4] (Wenecja
1539) 84
Mottetti del Frutto [a 5] (Wenecja
1538) 51, 159
Mottetti del Frutto [a 6] (Wenecja
1539) 153, 159–163
Mottetti del Frutto, cykl (Wenecja
1538–1539) 51, 110, 120
Moulu Pierre, *La rousée du mois* 200
Mouton Jean 37
 La rousée du mois 200
 Missa Dictes moy 38, 40
Mráčková Lenka zob. Hlávková-
-Mráčková Lenka
Müller Johann 116–117
Munk Thomas 55
Murner Thomas 216
Musica XII (Fossombrone ok.
1533) 156
Musica divina (Antwerpia 1583) 185
Musica transalpina (Londyn 1588)
185
Myszkowscy, ród 148
Myszkowski Piotr 149
Myszkowski Zygmunt 149
- N**
- Narváes Luys de, *Los seys libros del
Delphin* (Valladolid 1538) 123,
224–225
Nasco Giovanni 134
Neddermeyer Uwe 19–21, 23, 202,
265
Neuber Ulrich 52, 124
Neusidler Hans 244
A New Interlude (Londyn ok. 1520)
44
Niemöller Klaus Wolfgang 170–171
Niesiecki Kasper 149
Niger Franciscus, *Grammatica
brevis* (Wenecja 1480) 26
Nigrinus Georg (Jiří Černý) 132,
166, 180, 241–243
Nobis Adam 21–22
Noblitt Thomas 107, 268
North John 110
Novum et insigne opus musicum
(Norymberga 1558–1559)
204–205, 262
Novus thesaurus musicus zob. Gio-
vanelli Pietro
Nowak Zbigniew 88
Nowe lato, albo Prośba (Kraków
1566) 219
- O**
- Obrecht Jacob
 Concentus harmonici (Bazylea
1507) 42
 Misse (Wenecja 1503) 118
Ockeghem Johannes 204, 207–208
Odorum Horatii concentus (Frank-
furt 1532) 120
Odhecaton zob. *Harmonice musices
Odhecaton*
Oeglin Erhard 42, 44, 120, 123
Oettinger Rebecca Wagner 169,
216–218, 220
Ong Walter J. 12, 14, 231
Ongaro Antonio 140–141
Ongaro Giulio M. 102
Orden Kate van 90, 215, 218
Ordo ad catechumeni faciendum
(Bologna 1487) 30

- Orfeusz 145, 198, 248–249
 Orologio Alessandro
 Canzonette a tre voci [I] (Wenecja 1593) 149
 Canzonette a tre voci [III] (Wenecja 1594) 149
 Orsini Leon, biskup 161, 163, 250
 Osterberger Georg 88, 103, 166
 Otto Hans 262, 269
 Ottonaio Giovanni Battista dell' 44
 Owens Jessie Ann 208–209, 213, 231, 252, 255
- P**
 Palestrina Giovanni Pierluigi da
 41, 68, 132, 134, 183, 205–206, 209–211, 237, 251
 Messe a quattro voci (Rzym 1689) 210–213
 Missa Iste confessor 210
 Missa Papae Marcelli 209–211
 Missa Sine nomine 210
 Missarum cum quatuor vocibus (Wenecja 1590) 210
 Missarum liber primus (Rzym 1554) 226
 Missarum liber secundus (Rzym 1567) 210
 Motettorum quinque vocibus liber quintus (1584) 149
 Palestrina Iginio da 237
 Pallavicino Benedetto 258
 Pallavicino Francesco 159, 161
 Pantaleon Heinrich 247, 250
 Paprocki Bartłomiej, *Pijsničky dvě ku Poctiwosti* (Praga 1597) 219
 Parker Geoffrey 55
 Pasoti Giovanni Giacomo 43, 48
 Patalas Aleksandra 73, 76, 163
 Paumann Conrad 251
 Pavlovský Stanislav, biskup 242
 Pecorina Polissena 252
 Pelc Julian 86
 Peranda Giovanni Francesco 147
 Perz Mirosław 148
 Petrarka Francesco 187, 198
 Petreius Johann 268
 Petrucci Ottaviano 11, 22, 31–37, 42–44, 48–49, 51, 53, 55, 60, 66–67, 72–74, 82–83, 91, 100, 102, 106–110, 118–120, 130–132, 139, 153, 155–157, 204, 209, 232–233, 238, 263, 266
 Petrusová Jitka 184
 Phalèse Pierre (ojciec) 52, 75, 96, 100, 112, 134, 136, 268
 Phalèse, oficyna 52, 66, 73, 90, 112–113, 134–135, 185
 Phinot Dominique, *Missa cum quatuor vocibus* (Paryż 1557) 99
 Picker Martin 45
 Pidoux Pierre 215
Pieśń o electii krala (Kraków 1539–1540) 223
Pieśń o łotrowskim stanie (Brześć Litewski 1560) 223
Pieśń o posiedzeniu i o zniewoleniu (Kraków po 1557) 220–223
 Pietrasanta Plinio 133
Piisimae ac sacratissime lamentationes (Paryż 1557) 100
 Piotrkowczyk Andrzej 190
 Piperno Franco 64, 150, 189, 245
 Pirożyński Jan 11, 72, 214, 216–217, 220, 227, 276
Pisně Duchovní Ewangelistské (Ivančice 1576) 216
 Pius II, papież 116
 Plantin Krzysztof 65, 79, 84–85, 90–91, 101, 114, 124, 195, 198, 236

- Plantin, oficyna 52, 71, 82, 88–90,
93, 125
- Poggio (Poggius) Bracciolini
214–215
- Pogue Samuel F. 13, 43, 45, 48–49,
98
- Pohlmann Hansjörg 124, 143, 167,
229, 236–242, 244
- Policius Jan 93
- Poole Edmund H. 42
- Porębski Jan 205
- Porta Constanzo 134, 258
- Potkowski Edward 21, 58, 274
- Powers Harold 260–262
- Późniak Piotr 219, 222
- Praetorius Michael 251
- Primus* [–VII] *liber missarum*, cykl
(Paryż 1532) 99
- Primus liber viginti missarum*
(Paryż 1532) 145
- Principium et ars totius musicae* 177
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara
17, 149
- Przywecka-Samecka Maria 14, 25–
–27, 29–30, 36, 43, 53, 215–216
- Psalterz moguncki* (Moguncja 1457)
25, 51
- Q**
- Quickelberg Samuel van 247
- Quondam Amedeo 146
- R**
- Radziwiłł Albrycht 148–150, 152
- Radziwiłł Jerzy 148
- Radziwiłł Mikołaj Krzysztof 148–149
- Radziwiłłowie, ród 148, 152
- Rafael (właśc. Raffaello Santi) 38
- Rampazetto Francesco 49, 128
- Raphael Niccolò da 32
- Rasch Rudolf 134, 136–137
- Rastell John 44
- Ratdolt Erhard 116
- Redeker Raimund 51, 145–146
- Regnart Jacob 228
- Renata Lotaryńska, księżna Bawarii
140
- Reusch Johann, *Elementa musicae
practicae* (Lipsk 1553) 171–175
- Rhau Georg 52, 63, 143, 168
- Rhode Franciszek 88
- Rhode Jakub 88
- Ritter Ernst 186
- Rodio Rocco, *Missarum decem*
(Rzym 1562) 149
- Roland 250
- Rolewinck Werner 116
- Ronsard Pierre de 208
- Rore Cipriano de 128, 132, 134,
142, 194, 255
I madrigali a cinque voci (We-
necja 1542) 261
- Rosetum Marianum* (Dillingen 1604)
200
- Rousée Jean, *La rousée du mois* 200
- Ruch de Dumbach Friedrich 27,
30, 117
- Rudolf II, cesarz 166, 219, 240–
–241, 258
- Ruffo Vincenzo 134, 163, 193
- S**
- Sabbio Vincenzo 189
- Sabini Baldo 89
- Sacrae cantiones*, seria (Leuven
1554–1555) 112–114
- Sacrarium cantionum* [...] *liber pri-
mus* (Antwerpia 1554) 260
- Salamanca Antonio de 68
- Salblinger Sigismund, *Concentus*

- octo, sex, quinque & quatuor vocum* (Augsburg 1545) 234
- Sales Franz 242
- Salvestro Giovanni Bernardo di 44
- Sambonetto Pietro 41, 120–121, 130
- Sanchez Francisco 65
- Scacchi Marco 193
- Scandello Antonio 189, 228
- Schaal Richard 102, 125
- Schädlin Abraham, *Wo es Gott nit mit Augsburg* 219
- Schedel Hartmann 183, 251
- Schiltz Katelijne 200
- Schlick Arnolt 42
Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Speyer 1511) 238
- Schmid Bernhold 17, 73, 197, 231, 247, 249
- Schmidt-Beste Thomas 59
- Schöffler Peter (młodszy) 42, 51, 53, 120, 123
- Schöffler Peter (starszy) 25, 116–117
- Scholtz Jacob 144
- Schreurs Eugen 177
- Schuetze George C. 187, 192, 200, 208
- Scotto Amadeo 32
- Scotto Giovanni Maria 132
- Scotto Girolamo 51–52, 65, 73–74, 89–90, 128, 131–132, 146, 158, 165
I madrigali a tre voci (Wenecja 1541) 261
Il primo libro de i madrigali (Wenecja 1541) 261
- Scotto Ottaviano 36–37, 51, 107, 158
- Scotto, oficyna 51–52, 75, 77, 84, 89, 93, 101, 110, 123, 131–132, 165, 248
- Scudieri Francesco 102
- Sdegnosi ardori* (Monachium 1585–1586) 186–189, 191–192, 200, 208, 228
- Seebass Tilman 251
- Seidel Wilhelm 193
- Seklucjan Jan, *Pieśni duchowne a nabożne* (Królewiec 1547) 216
- Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* (Augsburg 1540) 194, 205
- Selectissimarum mutetarum [...]* *tomus primus* (Norymberga 1540) 205
- Senfl Ludwig 42, 200
Magnificat octo tonorum (Augsburg 1537) 110
- Septiesme livre des chansons* (Leuven 1560) 134–138, 178, 194, 206
- Sermisy Claudin de 45, 136
Missa cum quatuor vocibus (Paryż 1556) 99
Missa cum quinque vocibus (Paryż 1556) 99
Missae tres cum quatuor vocibus (Paryż 1558) 99
- Sherr Richard 71, 133, 259
- Siebeneicher Mateusz 220–221
- Silber Marcello 36
- Silva Andreas de, *O regem celi* 46
- Siniarska-Czaplicka Jadwiga 19
- Skowron Zbigniew 176
- Škulj Edo 186, 242
- Slim H. Colin 102
- Smith Jeremy L. 166
- Smith Lesley M. 55
- Smith Margaret M. 115, 117
- Sohier Mathieu, *Missa cum quinque vocibus* (Paryż 1556) 99
- Soncino Girolamo 31
- Soriano Francesco 210

- Spangenberg Johann, *Questiones musicae* (Norymberga 1536) 171
- Spike John T. 161
- Spinacino Francesco 250
Intabulatura de lauto (Wenecja 1507) 32, 59–60, 118, 177, 194, 233, 248
- Stabile Annibale 152
- Stahelin Martin 269
- Stellfeld Jean Auguste 84, 88, 236
- Stephanus Henricus (Henri Estienne) 91–92
- Stevenson Robert 179
- Striggio Alessandro 183
- Strohm Reinhard 262, 275
- Suavissimae et iucundissimae harmoniae* (Norymberga 1567) 200
- Sulejman Wspaniały 222–223
- Sultzbach Giovanni 47
- Susato Tylman 45, 47, 52, 75, 101, 136, 185, 236, 261, 268, 274
Premier livre des chansons (Antwerpia 1544) 261
- Sweelinck Dirck Janszoon 137
- Sweelinck Jan Pieterszoon 137
- Sykstus V, papież 142
- Szweykowski Zygmunt Maria 209
- T**
- Tallis Thomas 166
- Tertius liber mottetorum* (Paryż 1538) 114, 122
- Thesaurus musicus* (Norymberga 1564) 124, 204, 206
- Thibault Geneviève 84, 93, 100, 240
- Tice Paul 215
- Timotheos (Tymoteusz) z Miletu 249
- Tinctoris Johannes 170, 208
- Topolski Jerzy 207
- Tournon François de, kardynał 145
- Tourout Johannes 184
- Trilupaitienè Jüratè 215
- Trithemius Johannes 203
- Tritonius Petrus, *Melopoiae sive harmoniae* (Augsburg 1507) 42, 44
- Trojan Mateusz 17
- Tromboncino Bartolomeo 238
- Truber Primus (Primož Trubar), *Ca-techismus* (Tybinga 1550) 215
- Trzeciecki Andrzej 250
- Tsugami Motomi 182, 185
- Tukidydes 82–83
- Turnhout Gerard 91
- Turrini Giuseppe 163
- XX Songs* (Londyn 1530) 42
- U**
- Ungaro Giacomo 43
- Uttendal Aleksander, *Septem psalmi poenitentiales* (Norymberga 1570) 85–86
- Uttinger Georg 142
- V**
- Valdarfer Christoph 30
- Van der Stock Jan 177
- Vanhulst Henri 73, 84–85, 90–91, 100–101, 112, 134, 136, 147, 240
- Varroto Michele, *Missarum liber primus* (Wenecja 1563) 141
- Vasari Giorgio 250–251
- Vecchi Orazio 183, 201, 228, 234
Madrigali a sei voci (Wenecja 1583) 149
- Vento Ivo de, *Quinque motetae, duo madrigalia* (Monachium 1573) 194
- Verdelot Philippe 36, 43, 84, 128, 132–134

- Aurousez vo violette* 200
La piu divina, et piu bella musica (Wenecja 1541) 84
Primo et secondo libro (Wenecja 1540) 110
 Veronese Paolo 103
 Vervliet Hendrik Désiré L. 125
 Viadana Lodovico da, *Motecta festorum totius anni* (Wenecja 1597) 262
 Victoria Thomás Luis de 180
Missae, Magnificat, motecta (Madryt 1600) 145
 Villiers Pierre de 48
 Vincenti Giacomo 52, 74, 84, 93, 110, 148–149, 151, 165
 Vitry Philippe de 207–208
 Vivonne Jean de 141–142
 Voet Leon 82, 90, 93, 124
- W**
- Waclaw z Szamotuł, *Lamentationes* (Kraków 1553) 53, 71, 146, 181
 Waelrant & Laet, oficyna 136, 260
 Waelrant Hubert 52, 185
 Walecki Waclaw 219, 222
 Walter Johann, *Geystliche gesangk Buchleyn* (Wormacja 1525) 110
 Weaver Robert Lee 147
 Wegman Rob 229
 Werdenstein Johann Georg von 102–104, 181
 Wert Giaches de 134
Il quinto libro de madrigali (Wenecja 1571) 143
 Whythorne Thomas 237
 Wiczorek Ryszard J. 139
 Wiklef John 214
 Wilhelm V, książę Bawarii 145, 186
 Willaert Adrian 36, 134, 200, 208, 248, 251–252, 254–255
Musica nova (Wenecja 1558–1559) 231, 252–255, 266
Petite camusette 200
Musicorum sex vocum [...] liber primus (Wenecja 1542) 248
Quid non ebrietas 266
Motetti [...] libro secondo (Wenecja 1539) 37, 107
 Willer Georg 90, 92
 Wirsung Marx 42, 107, 146
 Witkowska-Zaremba Elżbieta 17, 184, 249
 Wölfle Sylvia 197
- Z**
- Zabern Conrad von
De modo bene cantandi (Moguncja 1474) 170
Opusculum de monochordo (Moguncja ok. 1462–1474) 170
 Zacconi Ludovico, *Prattica di musica* (Wenecja 1592) 208
 Zápolya Jan, król Węgier 223
 Zarlino Gioseffo, *Le institutioni harmoniche* (Wenecja 1558) 170
 Zieleński Mikołaj, *Offertoria et communiones* (Wenecja 1611) 52
 Zygmunt August, król Polski 140, 146, 148–149, 223–224, 226
 Zygmunt Stary, król Polski 222
 Zygmunt III Waza, król Polski 152
- Ż**
- Żerańska-Kominek Sławomira 17

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Sojn, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

- Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
- Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*
- Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*
- Tomasz Małyśzek**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*
- Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej
- Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*
- Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.
Kant, Fichte, Hegel*
- Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.
Wprowadzenie do lektury Heideggera*
- Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

2003

- Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*
- Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*
- Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.
O pismach Karola Ludwika Konińskiego*
- Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*
- Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*
- Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.
Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górska, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzi, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki*
w Polsce międzywojennej



Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od Państwa do Praw Platona*

W PRZYGOTOWANIU

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Anna Kutaj-Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Michał Łuczewski, *Wieczny naród. Naród i religia w Żmiącej. Wprowadzenie do integralnej teorii narodu*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*

Paweł Załęski, *Spółczeństwo obywatelskie: projekt neoliberalny*

