

Tadeusz Marszał*

**TOMASZ SZADEK (Z SZADKA, SCHADEK)
kompozytor, śpiewak, ksiądz**

Tomasz Szadek (T. Sz.)¹ urodził się w połowie XVI w., najprawdopodobniej w szadkowskiej rodzinie mieszczańskiej. Wiele wskazuje na to, iż był jednym z kilkudziesięciu młodych szadkowian, wysłanych na studia do Krakowa w XV–XVI w., z których wielu korzystało z systemu stypendiów, fundowanych głównie przez władze miejskie². Co do pochodzenia i nazwiska Tomasza w literaturze istnieją dwie wersje – jedna z nich zakłada, iż być może pochodził z krakowskiej rodziny mieszczańskiej Szadków³ i stąd jego nazwisko rodowe. Wiele przemawia jednak za tym, że kompozytor urodził się w Szadku, gdyż w zachowanych rękopisach jego nazwisko figuruje w dwóch wersjach: *Thomas Szadek* oraz *Thomas a Szadek*. I właśnie ta druga wersja, mówiąca o *Tomaszu z Szadku*, w połączeniu z faktem dość „masowego”⁴ w ówczesnych czasach wysyłania młodych szadkowian na Akademię Krakowską, wydaje się poświadczać jego pochodzenie z Szadku. A nawet jeśli przyjąć mniej prawdopodobną wersję, iż Tomasz nie urodził się w Szadku, to wszystko przemawia za tym, iż poprzez swoich przodków (być może ojca lub dziadka) posiadał więzi rodzinne z tym miastem.

* Tadeusz Marszał, prof. dr hab., jest kierownikiem Katedry Zagospodarowania Środowiska i Polityki Przestrzennej Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ W niektórych źródłach można natrafić na błędną pisownię nazwiska T. Sz. – mylnie pisane nazwiska Sądecz i Sądek odnoszą się jednak do osoby Szadka.

² Zob. T. Marszał, *Szadek. Monografia miasta*, Łódź–Szadek 1995, s. 26.

³ W pierwszej połowie XVI w. można znaleźć nazwisko Szadek wśród krakowskich rodzin małomieszczańskich. Najprawdopodobniej rodzina ta to potomkowie jednego z synów mieszczańskich szadkowskich, przybyłych na studia do Krakowa w XV w.

⁴ W XV w. na Akademii Krakowskiej studiowało ponad 40 osób pochodzących z Szadku, a XVI w. dokumenty mówią o kolejnych 39 studentach pochodzących z tego miasta.

T. Sz. gruntowne wykształcenie zdobył na Akademii Krakowskiej, gdzie studiował m. in. teologię i uzyskał tytuł bakałarza⁵ sztuk wyzwolonych (*baccalarius artium liberalium*)⁶. Natomiast nic pewnego nie wiadomo o jego studiach muzycznych w zakresie kompozycji.

Kariere muzyczną zaczynał na dworze królewskim. Miał piękny głos i po wstępnej próbie, 25 czerwca 1569 r. został przyjęty przez Jerzego Jasińczyca⁷ w poczet śpiewaków kapeli królewskiej⁸. Od tego czasu jego nazwisko pojawia się na rachunkach dworu królewskiego w rubryce *Musici et alii cantores*⁹. Właśnie dwór królewski był w XVI w. ważnym ośrodkiem kształcenia muzycznego, gdzie można było zdobyć praktyczne umiejętności, a nawet wykształcenie kompozytorskie¹⁰.

⁵ Bakałarz – średniowieczny najniższy stopień uniwersytecki otrzymywany na wydziałach *nauk wyzwolonych*. Na średniowiecznych uniwersytetach tylko ok. 25–35% zapisanych studentów dochodziło do stopnia bakałarza.

⁶ Świadczy o tym napis *artium lib. Bacc.*, znajdujący się na kopii jednego z jego utworów (*Vultum Tuum*). *Artes liberalas* (nauki/sztuki wyzwolone) obejmowały *siedem umiejętności godnych człowieka wolnego* i były wykładane w średniowieczu w dwóch grupach: pierwsza to tzw. *trivium*, na które składała się nauka gramatyki (łacina), retoryki (sztuka przemawiania i pisanie listów) i dialektyki (nauka logicznego myślenia, oparta na logice Arystotelesa) oraz druga grupa tzw. *quadrivium*, obejmująca cztery przedmioty: algebrę (podstawy działań matematycznych), geometrię (m. in. dzisiejsza geografia), astronomię (m. in. nauka sporządzania kalendarzy) i muzykę. Według A. Chybińskiego, T. Sz. studia teologiczne odbył w Krakowie, jednak tytuł bakałarza uzyskał na innym niż krakowski uniwersytecie, gdyż jego nazwisko nie figuruje w *Liber promotionum* (spisie osób promowanych).

⁷ Jerzy Jasińczyk (zwany także Jurek lub Jazwicz, zm. 30 czerwca 1572 r. w Krakowie), polski muzyk, lutnista i harfista kapeli królewskiej, w latach 1569–1572 jej dyrygent. Ten nadworny kapelmistrz nauczał również chłopców muzyki. Cenną spuścizną i ważnym źródłem do poznania ówczesnego repertuaru kapeli królewskiej jest sporządzony po śmierci J. Jasińczyca szczegółowy spis dzieł muzycznych, znajdujących się w jego bibliotece.

⁸ Kapela, w średniowieczu chór śpiewaków kościelnych (dworskich i przykatedralnych), kierowany przez prefekta lub prepozyta, którym był duchowny dostojnik dworski (niekoniecznie muzyk). Kapele dworskie (w skład których obok grupy śpiewawczej aż do drugiej połowy XVI w. wchodziły również inne osoby potrzebne do zorganizowania nabożeństwa, takie jak: celebrans, jego asysta, służba klerycka czy organista) pojawiły się w XIV w. Kapela królewska istniała na pewno za panowania Władysława Jagiełły (jej prepozytem w latach 1411–1420 był Janusz z Lubienia Lubieniecki herbu Doliwa, z przydomkiem Śledź). W późniejszych czasach kapela królewska miała okresy lepsze i gorsze, natomiast szczególny rozwój przypada na lata 1426–1430, okres panowania Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta oraz czasy Wazów. Za Zygmunta Starego prepozytami kapeli królewskiej byli jeszcze duchowni, ale już muzycy (J. Wierzbkowski, który odszedł z kapeli w 1547 r. i J. Jasińczyk). Pierwszym świeckim dyrygentem był K. Klabon, po nim ks. A. Pacelli, następnie po raz ostatni duchowny – ks. G. F. Anerio. Później kapelą królewską kierowali m. in.: M. Scacchi, B. Pękiel i J. Różycki.

⁹ Tj. *muzycy i inni śpiewacy*.

¹⁰ Właśnie na dworze królewskim swój mistrzowski kunszt kompozytorski osiągnęli m. in.: Sebastian z Felsztyna, Mikołaj z Krakowa, Mikołaj z Chrzanowa, Wacław z Szamotuł, Cyprian Bazylik i Mikołaj Gomółka.

Na czasy panowania Zygmunta Starego¹¹ i Zygmunta Augusta przypada pełnia rozkwitu kultury renesansowej na Wawelu. Kraków był wówczas jednym z największych ośrodków życia muzycznego nie tylko w kraju, ale również na skalę europejską. Tylko za panowania Zygmunta Augusta przez jego dwór przewinęło się ponad stu muzyków reprezentujących różne narodowości, w tym wszyscy najwybitniejsi kompozytorzy polscy tamtych czasów. Prywatna kapela królewska skupiała wielu wybitnych muzyków. Zespoły muzyczne towarzyszyły królowi tak podczas oficjalnych wystąpień, jak i na polu bitwy. Główną grupę stanowił zespół wokalny, który wykonywał utwory religijne w czasie nabożeństw, a na przyjęciach dworskich także repertuar świecki.

Ponieważ T. Sz. pragnął już wówczas poświęcić się stanowi duchownemu, J. Jasińczyc, dyrygent kapeli, umieścił go przy dworze na prawach kapelanów królewskich. Szadek musiał być już wówczas klerykiem, gdyż jego nazwisko występuje w rubrykach rachunków dworskich również między *nomina sacrificorum*¹². W kapeli pozostawał przez pięć lat, do 1574 r. (od tej daty T. Sz. nie pojawia się już w rachunkach dworu królewskiego), kiedy to po zapoznaniu się z tajemnicami *wyższej teorii muzycznej* i przyjęciu święceń kapłańskich opuścił prywatną kapelę króla i objął posadę śpiewaka w kapeli rorantystów, śpiewających w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu, oraz zaczął pełnić obowiązki wikariusza katedralnego.

Już latach 1572–1575 okazjonalnie śpiewał jako substytut (zastępca śpiewaka) w kapeli rorantystów¹³, którą do 1574 r. dyrygował Krzysztof Borek¹⁴. W kronice rorantystów z 1572 r. widnieje zapis *Thomas, clericus*

¹¹ Król Zygmunt Stary był miłośnikiem muzyki, która towarzyszyła mu przy posiłkach, a na jego dworze pozostawało co najmniej czterdziestu śpiewaków i muzyków, których imiona lub nazwiska zachowały się do dziś (m. in. klawincymbalista i lutnista Marek, grający na wirginalu, odmianie klawesynu, Wirowski i bandurzysta dworzanin Czuryłło). Życie muzyczne uległo jeszcze większemu ożywieniu po przybyciu królowej Bony na Wawel.

¹² Tj. *nazwiskami składających ofiarę*. *Sacrificium* oznacza w łacinie ofiarę składaną Bogu.

¹³ Kapela rorantystów, pierwsza stała kapela katedralna, ufundowana w 1540 r. przez Zygmunta I Starego, założona na wzór włoskiej Kapeli Sykstyńskiej, rozpoczęła działalność w sierpniu 1543 r. Zgodnie z wolą fundatora, jej zadaniem było wykonywanie śpiewu w kaplicy katedralnej (Zygmuntońskiej) na Wawelu podczas odprawiania rorat (codziennej porannej mszy świętej wotywniej ku czci Najświętszej Maryi Panny), a także świąt kościelnych i nabożeństw żałobnych za zmarłych królów z rodu Jagiellonów. Pierwszym przełożonym rorantystów (prepozytem) został Mikołaj z Poznania (1543–1557). Do dyrygentów rorantystów w XVI i XVII w. należeli wybitni polscy kompozytorzy, m. in.: Krzysztof Borek (1557–1574), Belcinius (Belcinius), Albert z Warki, A. Orgas, M. A. Miskiewicz, M. Łukaszewicz, J. Porębski, J. Pękalski i Bittner (Byttner). Zespół rorantystów utracił na znaczeniu w XVII w., kiedy powstała odpowiadająca gustom epoki baroku katedralna kapela wokально-instrumentalna. Kapela rorantystów działała w Krakowie aż do XIX w. W 1872 r. zaborczy rząd austriacki zajął wszystkie fundusze rorantystów, co spowodowało upadek kapeli.

¹⁴ Krzysztof Borek (zm. 20 lutego 1573 r.) ksiądz, kompozytor, muzyk na dworze Zygmunta Augusta; trzeci z kolei prepozyt kapeli rorantystów (najprawdopodobniej od ok. 1558 r. do 1574 r.).

*Sacrae Reginae Majestatis*¹⁵. To także świadczy, że już wówczas musiał być co najmniej klerikiem. Śpiewając w kapeli przez trzy kwartały 1572 r. T. Sz. otrzymał za to *pro consolatione*¹⁶ 12 florenów¹⁷. W 1574 r. dyrygenturę kapeli objął ksiądz Stanisław Zajac (Zajaczek) z Pabianic¹⁸, a T. Sz. w 1575 r. został rorantystą i pełnoprawnym członkiem kapeli – pełnił tę funkcję do 1578 r. Jako prebendariusz¹⁹ rorancki pobierał pensję najpierw w wysokości 32 florenów, a od 1576 r. już 48 florenów rocznie. Oprócz pensji muzycy otrzymywali także dość znaczne kwoty na pokrycie kosztów utrzymania, tzw. strawne, które zwykle wynosiło 2 floreny tygodniowo, a często także liczne dodatki w naturze, np. w postaci ubrania; mieli również zapewnione mieszkanie.

Kapela rorantystów – jeden z kilku istniejących wówczas na Wawelu zespołów muzycznych, w którym łącznie śpiewało kilkadziesiąt osób duchownych i świeckich, odegrała kluczową rolę w kulturze muzycznej Polski XVI w. Rorantyści, wykonując *a cappella* (bez towarzyszenia instrumentów), przeznaczone wyłącznie na chór męski, utwory wielogłosowe (4–5 głosów)²⁰, zapewniali oprawę muzyczną codziennej liturgii, odprawianej w katedrze krakowskiej, gdzie *we dnie i w nocy chwała Boża [...] nigdy nie ustaje, godziny*²¹ „*de tempore*”²² o Pannie Najświętszej i o świętym Krzyżu na każdy dzień śpiewają. A kiedy się ta służba Boża odprawi, psalterystowie psalmów we dnie i w nocy śpiewać nie przestają. Okrom czytanych mszy, ośm śpiewanych na każdy dzień się w tym kościele odprawuje²³. Wśród wzmiankowanych mszy jedną była *szosta w kaplicy królewskiej rzeczona rorate, którą fraktem*²⁴ *odprawują, nadana od króla Zygmunta pierwszego i Anny królowej córki jego*²⁵.

Jest on autorem trzech zachowanych do dziś mszy: *Missa Te Deum Laudamus*, *Missa Mater Matris* oraz *Missa Sine Nomine* (msza bez nazwy).

¹⁵ Tj. Tomasz, kleryk Królowej Świętego Majestatu.

¹⁶ Tj. na pociechę.

¹⁷ Florenem nazywano złotego polskiego, jednostkę monetarną, powstałą ok. 1500 r. jako odpowiednik w srebrze złotego dukata. 1 floren równał się 30 groszom polskim. Dniówka robotnika niewykwalifikowanego wynosiła wówczas ok. 2–3 grosze, kopa (60 szt.) jaj – 3 grosze, kurczę – 1 grosz, gęś – 2 grosze, para butów – 12–20 groszy, kozuch – 31 groszy, wół roboczy – ok. 100 groszy, a koń – ok. 500 groszy.

¹⁸ Stanisław Zajac z Pabianic (zm. 1602 r.), rorantysta (1553–1574) i dyrygent (1574–1602) kapeli rorantystów w Krakowie.

¹⁹ W średniowieczu kapłan, utrzymujący się z tzw. prebendy, stałego uposażenia dla duchownego, który nie posiadał własnych dochodów z działalności duszpasterskiej.

²⁰ Styl wykształcony na gruncie muzyki kościelnej XVI w.

²¹ Godziny, czyli modlitwy brewiarzowe.

²² Tj. o czasie.

²³ Por. najstarszy zachowany przewodnik po Krakowie z 1603 r., cyt. za: M. Kramarski, *Z muzycznej przeszłości katedry wawelskiej – parę słów o kapeli rorantystów*, „Vox Humana” 2005, nr 34.

²⁴ Fraktem, tj. wielogłosowo.

²⁵ Por. przypis 23.

Był to zespół znany w ówczesnych czasach, o typowym składzie, złożony wyłącznie z mężczyzn²⁶, osób duchownych polskiego pochodzenia²⁷. Początkowo zespół składał się z siedmiu, a później dziewięciu właściwych członków (wyszkolonych kapłanów-śpiewaków, prebendariuszy roranczych) oraz jednego kleryka, kierował zaś nim tzw. prepozyt (przełożony – dyrygent)²⁸. Później do jego składu dołączyło kilku (trzech–pięciu) zastępców, zwanych substytutami. Jednym z nich w 1572 r. został dwudziestodwuletni wówczas T. Sz. Przed włączeniem do składu zespołu śpiewacy poddawani byli egzaminom. Kapela, składająca się z dorosłych mężczyzn, miała ograniczony repertuar i mogła wykonywać wyłącznie utwory na zespół głosów męskich²⁹. Pomimo tego ograniczenia była jednak ważnym ośrodkiem wykonawczym przez kilka dziesięcioleci XVI w. Okres szczególnej świetności kapeli przypadł na trzecie ćwierćwiecze XVI w. Rorantyści śpiewali głównie w kaplicy Zygmuntowskiej, a do ich obowiązków należało codzienne wykonywanie śpiewów podczas mszy roratniej oraz w czasie większych świąt kościelnych. O bogatym repertuarze kapeli świadczy zachowana część muzykaliów, których pierwszy niekompletny spis ukazał się już w 1885 r., natomiast w 1910 r. opublikowano spis uzupełniony o kolejne pozycje³⁰. Z polskich utworów rorantyści mieli w repertuarze kompozycje m. in. Sebastiana z Felsztyna, Marcina Leopolda, Krzysztofa Borka, Walentyna Gawary, Marcina Poligona i Tomasza Szadka.

Rorantyści utrzymywali się z wieczyście przyznanej przez króla fundacji. Dochody na utrzymanie kapeli pochodziły z kilku źródeł, dostarczały ich m. in.: żupy wielkie i bocheńskie, cło krakowskie oraz dziesięciny z miasteczka Słomniki i kilku wsi (Szczepanowice, Późniachowice, Winiary, Kaśki, Czerwona Niwa i Kozłowice). Ponadto przełożony i prebendariusze kapeli otrzymali do użytku dom mieszkalny, usytuowany na wzgórzu wawelskim, obok katedry (dawniej używany jako spichlerz).

W czasie gdy dyrygentem kapeli był ks. Zając, a jej członkiem T. Sz., nie zawsze sumiennie wypełniała ona swoje obowiązki, o czym świadczy osiem

²⁶ W XVI w. kapele były wyłącznie męskie: partie tenorowe, altowe, basowe i barytonowe były śpiewane tylko przez mężczyzn, natomiast sopranowe przez falsecistów lub chłopców (zob. Z. M. Szweykowski, *Kultura wokalna XVI-wiecznej Polski*, Kraków 1957).

²⁷ Przejściowo w XVII w. w kapeli śpiewało kilku Włochów.

²⁸ Do końca XVI w. w kapeli łącznie śpiewało blisko pięćdziesięciu rorantystów, m. in.: kapelan Anny Jagiellonki, Szymon z Piątka oraz lutnista Jan Barski.

²⁹ Głos altowy wykonywany był przez wysokie tenory, natomiast głosu sopranowego kapela rorantystów wykonywać nie mogła.

³⁰ Spis z 1885 r. opracowany został przez ks. J. Surzyńskiego, spis z 1910 r. przygotował zaś A. Chybiński (zob. *Materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu 1540–1624* cz. 1: 1543–1624, Kraków 1910). Kapela posiadała prawdopodobnie najważniejsze ówczesne wydawnictwa muzyczne, a w spisie muzykaliów figurują dzieła takich kompozytorów, jak np.: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Ruggiero Giovanelli, Pierre Certon i Claude Goudimel.

listów, napisanych przez zatroskaną o poziom kapeli Annę Jagiellonkę³¹ i adresowanych do prepozyta. W listach tych królowa wyrzuca Stanisławowi Zajacowi, że jak jej doniesiono, nie zawsze msze w kaplicy są odprawiane z muzyką na głosy i że wbrew fundacji, kolegium rorantystów utrzymuje takich śpiewaków, którzy zajmują jeszcze inne posady, przez co zaniedbują się w obowiązkach śpiewaczych, a także że śpiewy urząda nie własną kapelą, lecz *pożyczanymi najemnikami*. Najprawdopodobniej muzycy kapeli dawali także inne, poza kaplicą wawelską, „grzecznościowe” występy, łączące się z dodatkowymi gratyfikacjami. Królowa nadmieniała, że po to tak hojnie przyczyniła się do uposażenia kolegium rorantystów, aby tylko sprawom muzycznym byli oddani *i na tem jednym beneficium przestawali*³². Informacje, które docierały do Anny Jagiellonki, były rzetelne. Jednym z tych śpiewaków, którzy nie zadowalali się pensją wypłacaną z funduszy kaplicy, był T. Sz. Wbrew warunkom aktu erekcyjnego kaplicy rorantystów, oprócz stanowiska muzyka zajmował także intratną posadę wikariusza katedralnego.

Z kapelą rorantystów związanych było kilku kompozytorów, ale najwybitniejszym był niewątpliwie T. Sz.³³, którego msze³⁴ czterogłosowe, jak można sądzić z obsady głosowej, były przeznaczone dla tego zespołu (wysokie tenory kapeli rorantystów mogły śpiewać partie zapisywane w kluczu mezosopranowym i tak też skomponowana jest druga msza T. Sz.). Oprócz dwóch mszy, zachowanych do dnia dzisiejszego w stanie kompletnym w datowanych rękopisach (jeden z 1578 r. i drugi z 1580 r.)³⁵, T. Sz. komponował też motety³⁶ – zachowały się trzy z nich, niestety wszystkie w stanie niekom-

³¹ Anna Jagiellonka (ur. 1523 r. w Krakowie – zm. 1596 r. w Warszawie), córka Zygmunta Starego i Bony Sforzy, żona Stefana Batorego, pochowana w katedrze na Wawelu, szczególną troską otaczała kaplicę rorantystów (Zygmuntowską), ponieważ spoczął tam jej ojciec i brat, a również dla niej samej (zgodnie z jej życzeniem) został w tejsze kaplicy wystawiony grobowiec.

³² Konsekwencją doniesień docierających do królowej Anny Jagiellonki była dokonana przez nią reforma finansów kapeli w 1584 r.

³³ Innym znanym kompozytorem, związanym z kapelą rorantystów, był wspomniany wcześniej Krzysztof Borek.

³⁴ Msza – forma wokalna lub wokalno-instrumentalna muzyki liturgicznej, mająca budowę cykliczną i przeznaczona do wykonania w kościele rzymskokatolickim podczas liturgii mszy. W XVI w. msza była już wykształconym liturgicznym cyklem niezmiennych tekstów, składającym się z pięciu części (w niektórych okresach liturgicznych opuszczano *Gloria* i *Credo*). W samych tekstach nie wolno było nic zmieniać (opuszczać lub dodawać), a jedyną możliwością wydłużenia tekstu było powtarzanie słów czy zdań tekstu. I do takich wymagań musiała być dostosowana forma muzyczna.

³⁵ Z okresu renesansu polskiego zachowały się jedynie trzy kompletne msze – oprócz dwóch mszy T. Sz., także msza Marcina Leopolity *Missa paschalis*. Przypisywane czasem T. Sz. autorstwo mszy *Salve Sancta Parens (Bądź pozdrowiona Święta Rodzicielko)* jest mało prawdopodobne.

³⁶ Motet – wielogłosowy utwór wokalny o treści religijnej lub świeckiej. W przypadku motetów kompozytor miał możliwość wybrania sobie odpowiedniego tekstu, np. cytatu z Pisma Świętego,

pletnym. Lata najbardziej ożywionej twórczości kompozytorskiej T. Sz. to najprawdopodobniej okres od 1578 do 1582 r., przy czym między 1579 a 1581 r. jego nazwisko nie pojawia się w zapiskach roranckich (być może związane to było z wyjazdem z Krakowa), aby ponownie pojawić się jeszcze po raz ostatni w wykazach roranckich z 1582 r.

Członkowie zespołu rorantystów, poza wykonywaniem obowiązków muzycznych, pełnili codzienne czynności kapłańskie. Po opuszczeniu kapeli rorantystów w 1578 r. T. Sz. już do końca życia był jedynie wikariuszem i spowiednikiem w katedrze wawelskiej. Pełnienie tych funkcji potwierdza zapis w tytule skomponowanego przez niego introitu³⁷ – *Vultum Tuum deprecabuntur*³⁸, gdzie nazwany jest *Poenitentarius Ecclesiae Cathedralis et Vicarius* (spowiednikiem w kościele katedralnym i wikariuszem).

Brak jest materiałów źródłowych, dokumentujących koleje losu T. Sz. w okresie pomiędzy 1582 a 1601 r. Natomiast w dokumentach z lat 1602–1611 T. Sz. występuje nadal jako wikariusz katedry wawelskiej. Pełnił wówczas różne funkcje, wyznaczane mu przez zgromadzenie wikariuszy (*communitas vicariorum*) – był m. in. rewizorem, wizytatorem domów (roranckich), jak również radcą kapituły wikariackiej³⁹.

Jak wynika z zachowanych protokołów kapituły wikariuszy katedralnych, T. Sz. nie był zbyt sumienny w wypełnianiu swoich obowiązków, co być może było konsekwencją jego artystycznej natury. I tak przez szereg kolejnych lat był upominany za opieszałość i zwlekanie z remontem domu przeznaczanego dla potrzeb wikariuszy, m. in. w postanowieniu z 24 maja 1602 r. wikariusze *panu Tomaszowi Szadkowi wyznaczili termin, żeby spełnił swoje zobowiązanie dotyczące (części) budowy murowanej ściany zgodnie z postanowieniem ogólnym wydanym jesienią przed świętami Stanisława*. W tymże 1602 r., 2 października wpłynęło, rozpatrywane przez zgromadzenie wikariuszy, oskarżenie przeciwko T. Sz., który pomimo swojego wcześniejszego zobowiązania i postanowienia przełożonych nie spełnił warunku dotyczącego remontu zamieszkiwanego domu, tj. *nie wznosił murowanej ściany, paleniska z kominem [...] przez „starczą gnuśność” [...] on, który zobowiązał się rzeczoną ścianę murowaną razem z kominem i piecem nowym zbudować w przeciągu jednego roku pod groźbą pozbawienia go wspomnianego domu*. Sprawa ta zakończyła się

i mógł tekst ten dopasować do potrzeb kompozycji, co stwarzało znacznie większą swobodę niż w przypadku komponowania mszy. Repertuar motetowy drugiej połowy XVI w. obejmuje m. in. dzieła: Waclawa z Szamotuł, Marcina ze Lwowa, Jakuba Sowy, Marcina z Warty, Marcina Paligonusa i Walentego Gawary.

³⁷ Introit (*introitus*), tj. *pieśń na wejście*, nazwa jednego ze śpiewów mszalnych, należącego do części zmiennych (*proprium*) mszy świętej i wykonywanego na jej początku.

³⁸ Tj. *Twe oblicze będą błagać o łaskę*.

³⁹ Por. m. in. zapiski z lat 1606–1608 w: *Acta sacretorum venerabilis capituli dominorum vicariorum Eccl. Cath. Crac. Anno Domini 1603*.

polubownym rozwiązaniem – Pan Tomasz wymieniwszy *wpierw odpowiednie przyczyny [...] prosił współbraci duchownych o przedłużenie terminu, kładąc jako kaucję do skrzynki Panów wikarych trzydzieści węgierskich florenów. Z tego powodu Panowie współbracia przytakując tej prośbie jako godnej i sprawiedliwej przedłużyli czas zbudowania owej ściany do jesieni 1603 r. pod groźbą, iż jeśli zobowiązanie nie zostanie wykonane to zapowiedziane floreny [...] panowie wikariusze wezmą w posiadanie.* Jak wynika z kolejnych zapisków, groźba ta nie odniosła skutku i jesienią następnego roku remont nadal nie był wykonany – 15 września 1603 r. *panowie wikariusze zgromadzeni z ramienia kapituły przedłużyli Panu Szadkowi termin na budowę ściany murowanej z kominem i piecem o kolejny rok, tj. do jesieni 1604 r.* Także w 1604 r. żadnego remontu, do którego się zobowiązał, T. Sz. nie przeprowadził, gdyż sprawa wraca w zapiskach z 29 kwietnia 1605 r. Nie wiadomo, jak w końcu cała rzecz się zakończyła, ale najprawdopodobniej, o ile remont domu został wykonany, to nie przez T. Sz.

Przytaczając te niezbyt pochlebne dla T. Sz. zapisy, znajdujące się m. in. w księgach archiwum wawelskiego⁴⁰, a dotyczące jego *skłonności do niedbalstwa w spełnianiu obowiązków*, należy, zdaniem A. Chybińskiego, *wziąć pod uwagę jego starszy wiek oraz stale panujące w ówczesnym gronie wikariackim niepokoje i łatwo rzucane podejrzenia i obmowy [...]. Często zdarzało się, że oskarżyciel stawał się nazajutrz oskarżonym – i na odwrót*⁴¹.

W ostatnich latach życia T. Sz. zgromadzenie wikariuszy katedralnych wytoczyło mu dochodzenie z powodu nieobyczajnego życia. Sprawa dotyczyła zdarzenia z 1604 r., kiedy to wikariusz Melchior z Nowego Targu oskarżył Szadka, iż ten będąc pod wpływem alkoholu, *zwrócił szczególną uwagę na pewną osobę innej płci i że ta szczególna uwaga przekroczyła porę wieczorną, wskutek czego stała się „rzecz wielce haniebna” (magnum dedecus) w całym „pińczowskim domu” zamieszkałym przez wikariuszy*⁴². Według oskarżyciela T. Sz., *w dniu sobotnim przed Niedzielą Męki Pańskiej przyszedł do domu zwanym Pińczów pijany, siedział i pił do momentu, dopóki współbracia jego nie poszli spać.* T. Sz. nie przyznał się do stawianych mu zarzutów i okazał gotowość do „oczyszczenia kanonicznego” (*purgatio canonica*). Według jego relacji, zdarzenie wyglądało następująco: *jest prawdą, że ja pijany przyszedłem do Pińczowa, jednak rozumu nie straciłem, poprosiłem kobietę będącą kucharką żeby przyniosła do mnie ogień, nie z powodu jakiegoś występku nieszlachetnego*

⁴⁰ Por. tamże.

⁴¹ Por. A. Chybiński, *Trzy przyczynki do historii muzyki w Krakowie w pierwszej połowie XVII w. (Nowe materiały do biografii Tomasza Szadka; Inwentarz muzyczny [księgarni Z. Kasserna] z r. 1602, Do historii kapel jezuickich)*, [w:] *Prace polonistyczne ofiarowane Janowi Łosiowi*, Warszawa 1927, s. 4.

⁴² Zob. A. Chybiński, *Msza pastoralna Tomasza Szadka*, „Muzyka Kościelna” 1928, nr 1, s. 5.

*i rozpusty, lecz ponieważ ona mi zawsze przygotowuje jedzenie i tylko do tego jej użyłem, wypada nam bowiem żebyśmy powierzali się kucharce z tego powodu. I nie była ona u mnie całą noc, lecz natychmiast odeszła i nie wiem gdzie była w czasie nocy. W tej sprawie zeznawali również inni świadkowie, m. in. gospodarz domu pińczowskiego. Ponieważ jednak zeznania te były sprzeczne, zgromadzenie wikariuszy miało kłopot z uzgodnieniem werdyktu: *nic pewnego z tych świadectw nie mając, tylko tyle, że owa służąca u niego była (i) że on zaś pił, jak sam wyznał. Niektórzy wikariusze zwracali uwagę, że już wcześniej przez podobną przyczynę i czyn dopuścił do utraty domu*⁴³ i że często podobne podejrzenia były już przeciwko niemu kierowane. Ostatecznie Pan wicedziekan jako przewodniczący Panów wikariuszy uchwalił, wedle oczekiwania większej części spośród nich, że wspomniany Pan Tomasz Szadek [...] przez pół roku zostanie odsunięty od codziennych kwot pieniężnych i że zostanie pozbawiony mieszkania. Pan Tomasz Szadek, czując się przez to postanowienie skrzywdzony, odwołał się do Pana Rajmunda, dziekana. Na skutek tej apelacji Pan Rajmund Erazm Dembiński, dziekan krakowski, razem z Panem Rajmundem Piotrem Gorciniem, doktorem Uniwersytetu Jagiellońskiego w dniu 8 kwietnia [...] uchwałę panów wikariuszy zaakceptował, za wyjątkiem pozbawienia domu.*

Prawdopodobnie T. Sz. miał również jakieś kłopoty finansowe, o czym może świadczyć fakt, iż groziły mu przykre konsekwencje ze strony wspólnoty, gdy do kapituły wikariackiej zgłosił się z pretensjami niespłacony wierzyciel Szadka. Według zapisków archiwalnych: *w Roku Pańskim 1611, 7 czerwca, szanownemu Panu Tomaszowi Szadkowi, spowiednikowi i wikaremu kościoła katedralnego, na mocy zgodnego postanowienia kapituły zostało zalecone, aby dołożył wszelkiej staranności do wypłacenia ośmiu polskich florenów długu należnego wobec Pana Orlena, obywatela i zarządcy krakowskiego.* Protokoły wspominają także o nadużywaniu alkoholu przez T. Sz., ale ten występek, jak wynika z zapisków, zdarzał się również innym wikariuszom.

Ostania wiadomość o T. Sz. pochodzi z akt kapituły z 21 lipca 1611 r., później nie pojawia się o nim już żadna wzmianka, co wskazuje, że prawdopodobnie zmarł w tym czasie.

T. Sz. i jego dzieła, podobnie jak wielu innych kompozytorów XVI w., na wiele dziesięcioleci uległy zapomnieniu i dopiero pod koniec XIX w. nastąpił w środowisku polskich teoretyków muzyki renesans zainteresowania znajdującymi się na Wawelu muzycznymi rękopisami, zawierającymi repertuar kapeli rorantystów, a jednocześnie stopniowe przywracanie nazwisk kompozytorów renesansu, także T. Sz., świadomości kulturowej.

⁴³ To stwierdzenie uprawdopodobnia wersję spotykaną w niektórych opracowaniach, według której już w 1578 r. (kiedy to opuścił kapelę rorancą) T. Sz. został oskarżony o niemoralne życie i odtąd pełnił już tylko posługę wikariusza.

T. Sz. niewątpliwie należy do grupy czołowych kompozytorów XVI w.⁴⁴, a Kraków, gdzie przebywał, był wówczas głównym ośrodkiem muzycznym w kraju. W literaturze muzycznej pojawiają się nawet opinie o istnieniu krakowskiej szkoły muzyki renesansu, której najwybitniejszymi przedstawicielami byli: Waclaw Szamotulczyk⁴⁵, Marcin Leopolita⁴⁶ i T. Sz.⁴⁷ Ten ostatni jest jednym z najbardziej znanych reprezentantów muzyki polskiego renesansu⁴⁸ i autorem szeregu kompozycji kościelnych (częściowo zachowanych do dziś), utrzymanych w stylu późnej polifonii niderlandzkiej⁴⁹, w tym także (jak już wspomniano) kompletnych mszy⁵⁰. Jednak poziom jego kompozycji jest przez wielu znawców muzyki renesansu oceniany dość krytycznie. Reprezentatywna wydaje się tu opinia sformułowana przez A. Polińskiego, który na początku

⁴⁴ W niektórych publikacjach XVI w. określany był jako *złoty wiek muzyki polskiej*.

⁴⁵ Waclaw z Szamotuł (Szymotulczyk, ur. ok. 1524 r. – zm. ok. 1560 r.), polski kompozytor i poeta, najwybitniejszy przedstawiciel renesansu w muzyce polskiej, w latach 1547–1555 kompozytor kapeli królewskiej na dworze Zygmunta Augusta, później kapeli książęcej Mikołaja Radziwiłła (Czarnego) w Wilnie. Do dziś zachowały się trzy jego motety: *Ego sum pastor bonus* (1564), *In te Domine speravi* (1554) i *Nunc scio vere* (1553) oraz kilka pieśni, m. in. *Już się zmierzcha* oraz *Kryste, dniu naszej światłości*.

⁴⁶ Marcin Leopolita (Lwowiec, ze Lwowa, ur. ok. 1540 r. – zm. 1589 r. we Lwowie), polski kompozytor, muzyk na dworze Zygmunta Augusta (od maja 1560 r.), autor kilkudziesięciu motetów i mszy, w tym zachowanych do dziś – oraz czterech motetów: *Cibavit eos, Mihi autem, Resurgente Christo Spiritus Domini*, oraz *Missa paschalis*.

⁴⁷ Por. Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, cz. 1: *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948, s. 118.

⁴⁸ Renesans w muzyce polskiej obejmuje XVI i początek XVII w., kiedy to cechy techniki kompozytorskiej, zachowane w polskim repertuarze muzycznym, nawiązywały do norm technicznych, obserwowanych w muzyce europejskiej w okresie nazywanym epoką renesansu. Istotną, choć zewnętrzną cechą zabytków muzyki polskiej po 1500 r. było np. zwiększenie liczby głosów konstrukcji polifonicznej powyżej trzech (por. P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce renesansu*, Kraków 1999, s. 10). Muzyka renesansu charakteryzowała się m. in.: (a) zwiększeniem liczby gatunków muzycznych, reprezentujących muzykę świecką, a w jej ramach rozwojem form muzyki na instrumenty klawiszowe oraz strunowe, (b) usamodzielnieniem się gatunków tanecznych z charakterystyczną dla nich rytmiką, (c) wzrostem znaczenia tekstów polskich w muzyce świeckiej i religijnej (obok tekstów łacińskich, nadal używanych w muzyce liturgicznej) i (d) wzmocnieniem siły wyrazu, co nadało nowy charakter głównym formom muzyki polskiej w XVI w., tj. mszy. Do najwybitniejszych przedstawicieli polskiego renesansu należeli m. in.: Mikołaj z Krakowa, Waclaw z Szamotuł, Marcin Leopolita, Mikołaj Gomółka, lutniści: Wojciech Długoraj, Jakub Reys-Polak i Diomedes Cato.

⁴⁹ Polifonia (wiele głosów), rodzaj faktury muzycznej, w której równocześnie dwa lub więcej głosów prowadzonych jest niezależnie od siebie. Polifonia niderlandzka stanowiła szczytową formę wielogłosowej muzyki wokalnej w epoce późnego gotyku i renesansu.

⁵⁰ Zwyczaj komponowania mszy w jednolitej formie sięga połowy XV w., wcześniej opracowywano polifonicznie jedynie poszczególne części mszy świętej (do 1300 r. wszystkie śpiewy mszalne wykonywano *unisono* – chorałem). Z czasem msza staje się ulubioną formą muzyczną; więcej zob. G. Mizgalski, *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań 1959, s. 317–320.

XX w. tak pisał o mszy T. Sz.: *autor stale wprowadza swój zagadkowy motyw według jednego szablonu: przez alt, następnie tenor, sopran i bas. Jeśli taka jednostajność formy niezbyt pochlebnie świadczy o [...] fantazyi kompozytorskiej Szadka, to dosłowne niemal wprowadzanie tego tematu (ekspozycja) wraz z całym aparatem harmonicznym i kontrapunktycznym, prawie nuta w nutę, lub co najwyżej z nieznacznymi wariantami, o wielkim ubóstwie autora świadczy wyraźnie. Ubóstwo to objawia się również w zbyt skąpem używaniu modulacji (przeważnie zbacza tylko do dominanty i subdominanty) i jednostajnym używaniu kadencji. Ile ich znajduje się w całej mszy, prawie wszystkie są według jednej modły robione. Główną zaletę kompozycji Szadka stanowi czystość i powaga jej stylu oraz zręczna, aczkolwiek stale jednostajna, symetria w budowie okresów i zdań muzycznych⁵¹. Znacznie bardziej pozytywne zdanie o twórczości T. Sz. ma H. Feicht, który pisze, iż spuścizna kompozytorska Szadka jest bardzo nikła, ale przecież na dobrym poziomie⁵².*

Wprawdzie także w przypadku innych znanych kompozytorów okresu renesansu, jak choćby Szamotulczyka czy Leopolity, zachowało się do dziś niewiele utworów⁵³, jednak pozostały liczne pisane wzmianki o ich bogatej twórczości. Natomiast brak jest jakichkolwiek śladów powstania innych utworów T. Sz., poza kilkoma dalej wymienionymi. Znaczenie twórczości kompozytorskiej T. Sz., a zwłaszcza mszy jego autorstwa, można też oceniać z innego punktu widzenia. Znana bibliografia wielogłosowych mszy polskich z drugiej połowy XVI w. liczy zaledwie trzynaście pozycji, z tego w całości zachowały się tylko trzy z nich⁵⁴ oraz fragmentarycznie kolejne trzy⁵⁵, pozostałe znane są tylko z tytułu. Nic zatem dziwnego, że dwie zachowane w całości msze T. Sz. budzą tak wielkie zainteresowanie środowiska muzycznego.

Wiemy o pięciu do dziś zachowanych (w całości bądź zdekompletowanych) utworach autorstwa T. Sz.⁵⁶:

- *Officium: „Dies est laetitiae: quatuor vocibus concinendi”*⁵⁷ – msza datowana na 1578 r. (oparta na łacińskiej wersji pieśni bożonarodzeniowej oraz

⁵¹ Por. A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, t. 7, Lwów 1907, s. 83.

⁵² Por. H. Feicht, *Tomasz Szadek. Officium „Dies est laetitiae”*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 1957, t. 33, s. 7.

⁵³ Wiele krakowskich muzykaliów katedralnych rozkradli w XIX w. Austriacy, część, m. in. znajdująca się w prywatnych zbiorach A. Polińskiego, została zniszczona w czasie II wojny światowej, wiele ksiąg głosowych i pojedynczych utworów uległo najprawdopodobniej w ciągu wieków zużyciu.

⁵⁴ Dwie msze T. Szadka oraz msza M. Leopolity *Missa Paschalis*.

⁵⁵ Msza K. Borka, bez tytułu (bez *Agnus*), msza T. Borka *Te Deum Laudamus* oraz msza K. Klabona *Sancta Maria*.

⁵⁶ A. Poliński (*Dzieje...*, s. 82) wspomina również trzecią mszę *Salve Sancta Parens*, której autorstwo przypisuje T. Sz. – jednak pogląd ten jest odosobniony i nie znajduje potwierdzenia w późniejszych badaniach.

na szesnastowiecznej *Pieśni o narodzeniu Pańskim* Wacława z Szamotuł); utwór składa się z pięciu części, bez fragmentów *Agnus* i *Hosanna*; kompletny rękopis znajduje się w Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie [wyd. „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 1957, z. 33];

- *Officium in melodiam motetae „Pisneme”* – msza⁵⁸ datowana na 1580 r. (oparta na melodii pieśni francuskiej *Puis ne me*); jest to pełny 6-częściowy cykl mszalny z dwoma opracowaniami *Agnus*; kompletny rękopis znajduje się w Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie (wcześniej był w posiadaniu E. Bartlinga w Dreźnie⁵⁹) [wyd. J. Surzyński, *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, z. 1, Poznań 1885];

- *Introit: „Vultum tuum deprecabuntur”* – introit maryjny, brak daty; rękopis niekompletny (zachowane tylko dwa głosy: cantus i tenor) znajduje się w Archiwum Katedry Krakowskiej [rekonstrukcję introitu T. Sz. *Vultum tuum* Piotr Poźniak dołącza w suplemencie nutowym do rozdz. 1.2: *Skompletowane dekomplety*, w: P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce renesansu. Studium konstektualno-analityczne*, Kraków 1999];

- *Graduale: „Haec dies”*⁶⁰ – gradual⁶¹ wielkanocny, brak daty, rękopis niekompletny znajduje się w Archiwum Katedry Krakowskiej;

- *Communio: „Pascha nostrum”*⁶² – komunია wielkanocna, brak daty, rękopis niekompletny (brak sopranu i tenoru) znajduje się w Archiwum Katedry Krakowskiej.

Obydwie msze T. Sz. zostały dość wcześnie, bo już w XIX w., wydobyte z zapomnienia i doczekały się licznych omówień w literaturze muzycznej. Piszą o nich autorzy pierwszych ujęć syntetycznych: A. Sowiński, A. Poliński, Z. Jachimecki czy H. Opieński. Jednak szczególne znaczenie ma niezwykle szczegółowa analiza tych dzieł, dokonana w latach dwudziestych XX w. przez A. Chybińskiego.

Kompozycja mszy *Officium in melodiam motetae „Pisneme”* została udostępniona szerokim kręgom odbiorców już w 1885 r.⁶³ Niewątpliwie

⁵⁷ Tytuł mszy w tłumaczeniu na język polski brzmi: *Dzień (pełen) radości: wspólnego śpiewania na cztery głosy*.

⁵⁸ Należy ją zaliczyć do popularnego wówczas w środowisku krakowskim gatunku mszy parodii (*missa parodia*), tj. utworu opartego na istniejącej już kompozycji polifonicznej własnej lub obcej, w której kompozytor zmieniał liczbę głosów lub je modyfikował.

⁵⁹ Wiele muzykaliów należących niegdyś do kapel katedralnych rozkradli w XIX w. Austriacy, część z nich pojawiła się później w Dreźnie w antykwariacie E. Bartlinga i została wykupiona w latach 1907–1908 przez Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej i zdeponowana w Archiwum Miasta Krakowa.

⁶⁰ Tj. *Ten oto dzień*.

⁶¹ Graduał (*graduale*) to nazwa jednego ze śpiewów mszalnych, należącego do części zmiennych (*proprium*) mszy świętej i wykonywanego po lekcji, a przed śpiewem *alleluja*.

⁶² Tj. *Nasza Wielkanoc (Pascha)*.

⁶³ J. Surzyński, *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, z. 1, Poznań 1885.

upowszechnieniu tego utworu dawnej polskiej muzyki sakralnej sprzyjało powielenie mszy po raz kolejny w 1936 r., co stanowiło rzadkość w polskim przedwojennym edytorstwie muzycznym.

Sporo miejsca w literaturze muzycznej poświęcono analizie mszy T. Sz., m. in. sprawie wyjaśnienia genezy *Officium in melodiam motetae „Pisneme”*. Termin *pisneme*, użyty w tytule mszy, przez długi czas pozostawał niezrozumiały. Dopiero A. Chybiński stwierdził, iż kryje się pod nim *incipit*⁶⁴ francuskiej pieśni *Puis ne me*, sama msza zaś została oparta na melodii pieśni z mszy T. Crecquillona⁶⁵ *Puis ne me peut venir*. Pogląd, iż T. Sz. wzorował się na dziele francuskiego kompozytora, podważa P. Poźniak, według którego punkt odniesienia przy komponowaniu mszy T. Sz. stanowiła oryginalna pieśń *Puis ne me* (ta sama, z której korzystał wcześniej T. Crecquillon)⁶⁶, a nie jej wersja zaadaptowana na potrzeby mszy T. Crecquillona. Zdaniem P. Poźniaka, nasuwa się pytanie: czy Szadek znał ten utwór, a znając czy nawiązał i do niego tworząc swoją „parodię”. *Nic na to nie wskazuje. [...] bardziej prawdopodobne jest jej wyprowadzenie z samej chanson [...]. Także przekształcenia fraz zaczerpniętych z modelu w znikomym stopniu zbieżne są z przekształceniami Crecquillona*⁶⁷.

Analiza muzykologów podaje charakterystykę mszy T. Sz. w sposób następujący: *Obydwie oparte są o melodie stałe, [...] traktowane [...] podobnie, lecz nie jednakowo. Są one rytmizowane; umieszcza je kompozytor nie stale w jednym głosie, lecz podobnie jak i Leopolda – ich materiałem motywicznym przepaja wszystkie głosy utworów. W mszy „Dies est laetitiae” w pewnych ustępach „cantus firmus”⁶⁸ umieszczony w tenorze jest równonutowy, ale wynika*

⁶⁴ *Incipit* (lub *initium*) – termin oznaczający początkowe wyrazy utworu.

⁶⁵ Thomas Crecquillon był jednym z czołowych przedstawicieli tzw. szkoły flamandzkiej, grupy kompozytorów z Flandrii i północnej Francji, działających w XV–XVI w. (także J. Okeghem, J. Obrecht, H. Isaac, Josquin des Prés, A. Willaert, N. Gombert, Clemens non Papa, C. de Rore i O. di Lasso), reprezentujących najważniejszy stylistyczny nurt w europejskiej muzyce renesansu. Cechy charakterystyczne tego nurtu to: rozkwit linearnej polifonii wokalnej (msza i motet) i techniki imitacyjnej oraz zastąpienie faktury trzygłosowej czterogłosową.

⁶⁶ Oryginalna pieśń w tłumaczeniu na język polski zawiera słowa: *Gorzej nie może mi się stać niż dzieje mi się dotąd. Wspominając Ciebie usycham z troski. Daleki jestem od uzyskania łaski, traktowany zbyt srogo. Twe serce zatwardziało zadaje mi katusze*. Zdaniem P. Poźniaka, warstwa słowna modelu nie mogła stanowić żadnej przeszkody w wykorzystaniu utworu jako modelu mszy. Przeciwnie połączenie takie jest jednym z niezliczonych przykładów przenikania się w średniowieczu i renesansie sfery *profanum* i *sacrum*. Wystarczyło w myślach zastąpić osobę ukochanej (która zresztą ani raz nie jest w tekście *chanson* wymieniana *expressis verbis*) osobą Boga, aby uzyskać wiersz w rodzaju lamentacyjnego psalmu (P. Poźniak, *Technika parodiowania w mszy Tomasza Szadka*, [w:] *Musicae sacrae ars et scientia. Księga pamiątkowa K. Mrowca*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1989, t. 34, z. 7, s. 159–160).

⁶⁷ Tamże, s. 170.

⁶⁸ *Cantus firmus* (z łac. śpiew stały) – struktura (linia) melodyczna, będąca podstawą kompozycji wielogłosowej, do której dokomponowuje się kontrapunkt (równoczesne prowadzenie samodzielnych linii melodycznych w utworach wielogłosowych). Również technika

to stąd, że kompozytor na tych odcinkach cytuje dokładnie melodię pieśni. Zazwyczaj natomiast po pierwszej frazie następuje swobodne, wariacyjne opracowanie melodii. W całości melodię kolędy wprowadza kompozytor dwukrotnie: w „Gloria” przy „qui tollis” oraz w „Credo” przy „crucifixus”. Owo wprowadzanie ustępów z tenorem w równych wartościach zbliża mszę Szadka do mszy „Te Deum laudamus” Borka, w której zachodzi podobne zjawisko. Natomiast druga msza Szadka „Pisneme”, ze względu na podobne traktowanie melodii stałej, zbliżona jest do mszy Leopoldy. Jest ona mszą typu tzw. „missa parodia”, opartą na [...] tematach z Crecquillona. Msza „Dies est laetitiae” jest również mszą tego typu. [...] Motywy z głosów Szamotulczyka (głównie najbardziej śpiewnego głosu – altu) spotykamy w kilku miejscach mszy Szadka⁶⁹.

Jak nakazywał styl epoki, Szadek stara się wprowadzić cały szereg efektów ilustracyjnych do swych mszy; stara się też o wydobywanie wyrazu tekstu i zaakcentowanie jego odpowiednich słów. Obok efektów omawianych wyżej, zauważamy u Szadka specjalną predylekcję⁷⁰ do akcentowania słów o błagalnym charakterze (obserwujemy to w obydwu mszach) przez powtarzanie ich. Zdradza się też Szadek z pewną manierą: w obydwu utworach w „Credo” po słowie „finis” stosuje pauzę we wszystkich głosach. Tego rodzaju ilustrowanie tekstu obliczone było chyba tylko na czysto słuchowe efekty, nie mające wiele wspólnego z sensem tekstu (tekst bowiem brzmi: „non erit finis”).

Melodycznie msze Szadka różnią się między sobą, choć są dość ubogie. Wspólny jest im ich liryczny charakter. Msza „Pisneme” operuje jednak na ogół bogatszą i bardziej urozmaiconą melodyką, na co wpływa w dużej mierze oparcie się na melodii Crecquillona. Melodie głównie w swej pierwotnej postaci występują w obydwu mszach tylko kilkakrotnie; Szadek bowiem poddaje je zmianom przez wszystkie głosy całego utworu. Takie ornamentально-wariacyjne przetworzenie tematu posuwa się czasem tak daleko, że tylko z trudnością można rozpoznać pierwotny temat. Różne parafrazy tematu Szadek kombinuje ze sobą – czy to w postaci swobodnego kontrapunktu ozdobnego, czy też ujmuje je w imitację. Często powtarza pewną frazę już poprzednio występującą, a nawet przenosi całe krótkie odcinki raz już użyte np. do części następnych. Imitacje na początku poszczególnych części mszy wprowadza Szadek według jednego schematu: kolejnego występowania głosów. Dotyczy to szczególnie mszy „Pisneme”, gdzie wszystkie części rozpoczynają się w podobny sposób. W przebiegu poszczególnych części stara się kompozytor urozmaicać imitacje poprzez

kompozytorska, szczególnie rozpowszechniona w muzyce renesansowej, polegająca na dokomponowywaniu kontrapunktu do melodii stałej, wcześniej utworzonej.

⁶⁹ Chodzi tu o utwór Wacława z Szamotuł *Pieśń o narodzeniu Pańskim*.

⁷⁰ Predylekcja – szczególne upodobanie.

imitowanie coraz to inaczej parafrazowanych tematów, przez różne następstwa głosów, a także gdzie niegdzie przez wychylenia do najbliższych tonacji.

Pod względem harmonicznym msze Szadka nie zawierają żadnych uderzających cech. Jedynie barwniejsze są ustępy [...] w „Credo” przy słowach „et incarnatus est”. [...] Ogólnie biorąc charakterystyczną cechą mszy Szadka jest monotonność, mająca swą przyczynę w rodzaju melodyki. Kompozytor bowiem nie dysponuje wielką inwencją w tym zakresie. Monotonności tej mógł kompozytor uniknąć przez wprowadzanie zasady kontrastu w innych elementach dzieła. Nie osiąga jednak tego efektu. Niewątpliwie jest natomiast, że przez brak czynników kontrastujących, a stosowanie środków dających dziełu dużą spistość otrzymał on w swych mszach wielką jednolitość⁷¹.

Z kolei Z. Jachimecki o mszy *Officium in melodiam motetae „Pisneme”* pisze tak: *W mszy o temacie pieśni francuskiej panuje monotonia, wskutek używania bardzo do siebie zbliżonych sposobów imitacyjnych i identycznych kadencji, powtarzających się w krótkich odstępach czasu*⁷². Podobną opinię wyraża A. Chybiński, pisząc: *nie możemy na jej podstawie nawet poczynić wniosków co do talentu Szadka, zwłaszcza, że czyni ona wrażenie kompozycji muzyka wprawdzie utalentowanego, lecz nie wyrobionego jeszcze technicznie, a więc popadającego w pewne szablony formy, używania tych samych szczegółów kontrapunktycznych i innych, co wywołuje wielką monotonię*⁷³.

Nieco odmienną analizę twórczości T. Sz., przynajmniej w odniesieniu do mszy *Dies est laetitiae* daje H. Feicht, pisząc m. in.: *O ile patrzymy na wartość artystyczną tej mszy, to możemy stwierdzić, że jest to kompozycja dobra, w całości poprawna, choć nie należy do szczególnie wybitnych pozycji w staropolskiej twórczości polifonicznej. Szadek talentem swym ustępuje Wacławowi z Szamotuł i Marcinowi Leopolicie. [...] Pod względem stylistycznym wykazuje ta kompozycja cechy właściwe szkole niderlandzkiej. [...] W melodii występują zwroty o charakterze pogodnym, wesołym, bliższe właściwie ówczesnej muzyce świeckiej niż religijnej, co w tym wypadku jest wynikiem oparcia kompozycji o kołędę. [...] Pod względem rozplanowania formy dzieła [...] podejście Szadka do układu mszalnego było dość oryginalne, odmienne od układów ogółu mszy ówczesnych*⁷⁴.

Tę pozytywną opinię o mszy Szadka *Dies est laetitiae*, przeznaczonej na święto Bożego Narodzenia i będącej jakby przeciwstawieniem mszy

⁷¹ Zob. Z. M. Szweykowski (red.), *Kultura staropolska*, Kraków 1958, s. 99–100; por. również A. Chybiński, *Msza...*

⁷² Zob. Z. Jachimecki, *Muzyka polska od czasów najdawniejszych do roku 1930*, cz. 2: *Epoka królów elekcyjnych do upadku niepodległości 1572–1795*, [w:] A. Brückner (red.), *Polska, jej dzieje i kultura*, Warszawa 1928–1932; Kraków 1929–1932, s. 6.

⁷³ Por. A. Chybiński, *Muzyka kościelna polska w XVI stuleciu w świetle ostatnich badań*, „Miesięcznik Kościelny” 1911, sierpień–wrzesień, s. 127.

⁷⁴ H. Feicht, *Tomasz...*, s. 7–8.

wielkanocnej Leopolity, podziela A. Chybiński, kończąc jej szczegółową analizę stwierdzeniem: *w całości zatem msza Szadka wprawdzie nie odznacza się niezwykle plastyką w symbolizowaniu myśli zawartych w słowach lub zdaniach tekstu, jeśli pominiemy stereotypowe środki, stosowane wówczas powszechnie; jednakże zdradza artystę, któremu tekst nie przedstawiał się jako materiał, nie dający impulsu twórczego dla myślącego i wrażliwego twórcy*⁷⁵.

O historycznym znaczeniu mszy *Dies est laetitiae* decyduje m. in. fakt, iż jest to pierwsza zachowana w całości msza, której autorem był członek kapeli rorantystów, i która przeznaczona była dla tejże kapeli. Pozwala to na wyciągnięcie pewnych wniosków, dotyczących jej zespołu składającego się z czterech dobrych tenorów (między którymi nie wyróżniano zasadniczo tenorów pierwszych i drugich) i czterech basów⁷⁶.

Niektórzy historycy muzyki wzmiankowali również możliwość, iż T. Sz. jest autorem jeszcze jednego zachowanego do dziś utworu, a mianowicie tzw. *Missa Fabricij*, niegdyś uważanej za dzieło siedemnastowieczne, autorstwa Jana Fabrycego z Żywca. Jednak odkrycie faktu, iż msza ta została skopiowana przed 1594 r., wykluczyło możliwość jej skomponowania przez tego kompozytora i skłoniło do dalszych spekulacji co do jej autorstwa⁷⁷. Obecnie przeważa pogląd, iż jakość polifonii w mszy przekracza poziom osiągnięty przez T. Sz., jak i współczesnego mu K. Borka. Najprawdopodobniej została ona skomponowana przez najwybitniejszego kompozytora tamtych czasów, Wacława z Szamotuł, zwłaszcza że materiał melodyczny tej mszy pokrywa się w znacznym stopniu z tym pojawiającym się w motecie Szamotulczyka *In te Domine, speravi*⁷⁸. Trudno jednak całkowicie wykluczyć możliwość, iż jest to utwór autorstwa Szadka, opierając się na analizie umiejętności i stylu tego kompozytora, ocenianych zaledwie na podstawie dwóch zachowanych mszy.

Trzy motety T. Sz., tworzące cykl złożony z *Introit*, *Graduale* i *Communio*, posiadamy, jak już wzmiankowano, w stanie niekompletnym. W przypadku *Introit*, w związku z dopisaniem części rękopisu inną ręką (Joba z Wiślicy) na dodatkowych kartkach, trudno jest stwierdzić, czy zakończenie jest oryginalnym dziełem T. Sz., którym dysponował wspomniany Job, czy też zostało przez niego dokończony. W przeciwieństwie do mszy, w których T. Sz. wykazał

⁷⁵ A. Chybiński, *Msza...*

⁷⁶ Więcej wniosków płynących z analizy mszy *Dies est laetitiae*, a odnoszących się do kapeli rorantystów zob. H. Feicht, *Tomasz...*, s. 7.

⁷⁷ Jan Fabrycy działał na Wawelu przez trzy dziesięciolecia do 1665 r., natomiast dopisek *Fabricij*, sugerujący jego autorstwo mszy pojawia się na kopii utworu z końca XVII w., najprawdopodobniej przepisany z egzemplarza mszy, na którym Fabrycy podpisał się jako kopista. Na wysoce prawdopodobne autorstwo Wacława z Szamotuł wskazują m. in. A. Chybiński i T. M. Czepiel. Istnieje również możliwość, iż autorem tej kompozycji jest obcokrajowiec (por. P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu*, Kraków 1999, s. 34–35).

⁷⁸ Tj. *Pokładam Panie w Tobie nadzieję*.

się opanowaniem nowszych technik kompozytorskich, w tym utworze (*Introit*), raczej dostosował się do konserwatywnej tradycji wawelskiej. Warto również zauważyć umiejętne podkreślanie sensu opracowywanego tekstu utworu, co można także zaobserwować analizując techniki parodiowania w mszach tego kompozytora⁷⁹.

Dorobek muzyczny T. Sz. stanowi istotny wkład w polską muzykę okresu renesansu, skomponowane zaś przez niego utwory do dziś znajdują się w repertuarze zespołów wykonujących muzykę dawną, m. in. Zespołu Rorantystów „Capelli Cracoviensis”⁸⁰, Zespołu Instrumentów Dawnych „Musicae Antiquae Collegium Varsoviense”⁸¹ oraz Kameralnego Chóru Męskiego „Cantilena” z Wrocławia⁸².

Podziękowania

Autor pragnie podziękować Panu dyr. Stanisławowi Gałońskiemu (Capella Cracoviensis) oraz ks. prof. dr. hab. Tadeuszowi Przybylskiemu (Akademia Muzyczna w Krakowie) za krytyczne uwagi i pomoc w przygotowaniu ostatecznej wersji tekstu.

Bibliografia

Acta sacretorum venerabilis capituli minorum vicariorum Eccl. Cath. Crac. Anno Domini 1603, zbiory Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie.

Biegański K. i in., *Mala encyklopedia muzyki*, Warszawa 1981.

⁷⁹ Więcej na temat *Introit* zob. tamże, s. 69–70.

⁸⁰ Zespół został powołany w 1980 r. przez Stanisława Gałońskiego, prekursora wykonawstwa muzyki dawnej we współczesnej Polsce i założyciela Capelli Cracoviensis (jednego z najlepszych polskich zespołów kameralnych, uprawiającego muzykę różnych epok), w ramach której działa męska grupa wokalna rorantystów. Zespół Rorantystów, nagrywając płyty i występując w całej Polsce i za granicą (m. in. w Niemczech, Francji, Holandii, Włoszech, na Węgrzech, w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Japonii), wskrzesza repertuar dawnej Kapeli Roranckiej (wykonywane niegdyś w katedrze na Wawelu utwory: Krzysztofa Borka, Tomasza Szadka, Marcina Paligona, Bartłomieja Pękiela, Grzegorza G. Gorczyckiego i innych).

⁸¹ Zespół „Musicae Antiquae Collegium Varsoviense” (etatowy zespół Warszawskiej Opery Kameralnej) pod dyrekcją Jana Wieszyłowskiego nagrał m. in. *Sactus* T. Sz. na płycie Polskich Nagrań „Muza XL 0100” (na płycie tej znajdują się również inne utwory polskiej muzyki dawnej, m. in. Wacława z Szamotuł i B. Pękiela).

⁸² Chór ten, założony w 1966 r. przez Marka Zborowskiego, składający się z nieprofesjonalnych muzyków i wykonujący bardzo zróżnicowany repertuar, m. in. muzykę polską od czasów średniowiecza, nagrał pod dyrekcją Edmunda Kajdasza mszę T. Sz. *Dies et laetitiae* na płycie Veriton „SXV-760” (na płycie tej jest również msza T. Borka *Te Deum Laudamus*).

- Chomiński J., Lissa Z. (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do renesansu włącznie*, Warszawa 1957.
- Chomiński J. (red.), *Słownik muzyków polskich*, t. 1–2, Warszawa 1962.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 1989.
- Chybiński A., *Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI w.*, „Kwartalnik Muzyczny” 1912, nr 3, s. 253–262.
- Chybiński A., *Materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu 1540–1624*, cz. 1, Kraków 1910.
- Chybiński A., *Msza pastoralna Tomasza Szadka*, „Muzyka Kościelna” 1928, nr 1–9, 11/12; 1929, nr 1, 3, 5.
- Chybiński A., *Muzyka kościelna polska w XVI stuleciu w świetle ostatnich badań*, „Miesięcznik Kościelny” 1911, sierpień–wrzesień, s. 116–127.
- Chybiński A., *Nowe materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, Lwów 1925.
- Chybiński A., *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949.
- Chybiński A., *Trzy przyczynki do historii muzyki w Krakowie w pierwszej połowie XVII w. (Nowe materiały do biografii Tomasza Szadka; Inwentarz muzyczny [księgarni Z. Kasserna] z r. 1602, Do historii kapel jezuickich)*, [w:] *Prace polonistyczne ofiarowane Janowi Łosiowi*, Warszawa 1927.
- Chybiński A. (1910), *Ze studyów nad polską muzyką wokalną, wielogłosową w XVI stuleciu*, „Przegląd Muzyczny” 1910, R III.
- Czepiel T. Z., *Kesner and the Music Book Trade at the Beginning of the Seventeenth Century: An Inventory of 1602*, „Musica Jagellonica” 1997, Vol. 2.
- Dziębowska E. i in. (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 10, Kraków 2007.
- Encyklopedia muzyki*, Warszawa 2001.
- Estreicher K., *Bibliografia polska*, Kraków.
- Feicht H. (red.), *Muzyka staropolska*, Kraków 1966.
- Feicht H., *Tomasz Szadek. Officium „Dies est laetitiae”*, „Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej” 1957, t. 33.
- Głuszcz-Zwolińska E., *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1988.
- Jachimecki Z., *Kilka niekompletnych kompozycji wielogłosowych mistrzów polskich z XVI w.*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, nr 1, s. 36–38.
- Jachimecki Z., *Muzyka kościelna polska w XVI stuleciu w świetle ostatnich badań*, „Miesięcznik Kościelny II” 1911, nr 8/9.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska od czasów najdawniejszych do roku 1930*, cz. 1: *Epoka Piastów i Jagiellonów*, cz. 2: *Epoka królów elekcyjnych do upadku niepodległości 1572–1795*, [w:] Brückner A. (red.), *Polska, jej dzieje i kultura*, Warszawa 1928–1932; Kraków 1929–1932.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, cz. 1: *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948.

- Jachimecki Z., *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1: 1540–1640, Kraków 1911.
- Kramarski M., *Z muzycznej przeszłości katedry wawelskiej – parę słów o kapeli rorantystów*, „Vox Humana” 2005, nr 34.
- Mizgalski G., *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań 1959.
- Morawska K., *Historia muzyki polskiej. Renesans (1500–1600)*, [w:] Sutkowski S. (red.), *Historia muzyki polskiej*, t. 2, Warszawa 1994.
- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, t. 7, Lwów 1907.
- Poliński A., Chybiński A., *Materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu*, cz. 1, Kraków 1910.
- Polski słownik biograficzny*, t. 1–7, Kraków 1935–1945.
- Poźniak P., *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999.
- Poźniak P., *Technika parodiowania w mszy Tomasza Szadka*, [w:] *Musicae sacrae ars et scientia. Księga pamiątkowa K. Mrowca*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1989, t. 34, z. 7.
- Prus J., *Muzyka na Wawelu*, Kraków 1975.
- Przybylski T., *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994.
- Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
- Sowiński A., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej; zawierający krótki rys muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów, z muzyką i portretem autora*, Paryż 1874; Warszawa 1982.
- Surzyński J., *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVII wieku*, Poznań 1889.
- Surzyński J., *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, z. 1, Poznań 1885.
- Surzyński J., *Über alte polnische Kirchenkomponisten und ihren Werken*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 1890.
- Szweykowski Z. M., *Kultura wokalna XVI-wiecznej Polski*, Kraków 1957.
- Szweykowski Z. M. (red.), *Kultura staropolska*, t. 1, Kraków 1958.
- Szweykowski Z. M. (red.), *Muzyka w dawnym Krakowie*, Kraków 1964.
- Szweykowski Z. M. (red.), *Źródła do historii muzyki polskiej*, Kraków 1960.
- Szweykowski Z. M., Szweykowska A., *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997.
- Tomkowicz S., *Materiały do historii stosunków kulturalnych w wieku XVI na dworze królewskim polskim*, Kraków 1915.
- Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 1–20, Kraków 1930.
- Wozaczyńska M., *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1996.
- Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, praca zbiorowa, Kraków 1958.